

AnticipationTime
זמן ציפייה



מנהלת ואוצרת ראשית מילנה גיצין-אדירם

זמן ציפייה

דגנית ברסט, וויליאם האנט, סופיה הולטן, ג'ורדן וולפסון,
עוז מלול, אורלי סבר, יאקוב פרי, בת שבע רוס

אוצרת לאה אביר

מוזיאון בת ים לאמנות עכשווית

אדר תש"ע – תמוז תש"ע

מרץ 2010 – יוני 2010

תערוכה

עוזרת לאוצרות ומחקר אורית בולגרו

מפיקה נעמה הנקין

מנהלת פיתוח וקשרי חוץ גליה פישר

מתמחים תמרה גלסר-שפרן, ירון הרמתי, קייט רוזנברג

תלייה ששון מזור

אסיסטנטים לאמנים ניר אדוני, אדווה ברינקר, מיה לנדמן, נימה קטלב

ציוד טכני דורון הקרנות מחשב ווידאו

בנייה ויקטור בן אלטבה

כתוביות עברית אולפני נ.ל.ס

קטלוג

עיצוב והפקה גיא גולדשטיין

תרגום ועריכה לשונית אנגלית טליה הלרין

עריכה לשונית עברית אריאל אדירם

לוחות והדפסה ע.ר. הדפסות בע"מ

כל המידות בס"מ, עומק / רוחב / גובה

צילום אלעד שריג (עמ' 9-2, 28, 31-30, 46, 53, 91-84)

יחסי ציבור אלה איתן

צוות המוזיאון רולנד בבל, רמי מסיקה, רפי גואטה, אלה קשי

© מוזיאון בת ים לאמנות עכשווית, 2010

עיריית בת ים

אגף תרבות ותכנון אסטרטגי

תודה מיוחדת

ארז פודמסקי-שקד, גלית שאשו-והבה,

ז'אן פול מרטינון, אסף סבן, אסף בר, נדב בנדרסקי,

טיטרא שירותי קול ותרגום, דגן ולד,

עלמה מיקולינסקי, רומי מיקולינסקי, נעמי אביב,

אופיר פינקלשטיין, גילי קרז'בסקי, דותן שילון

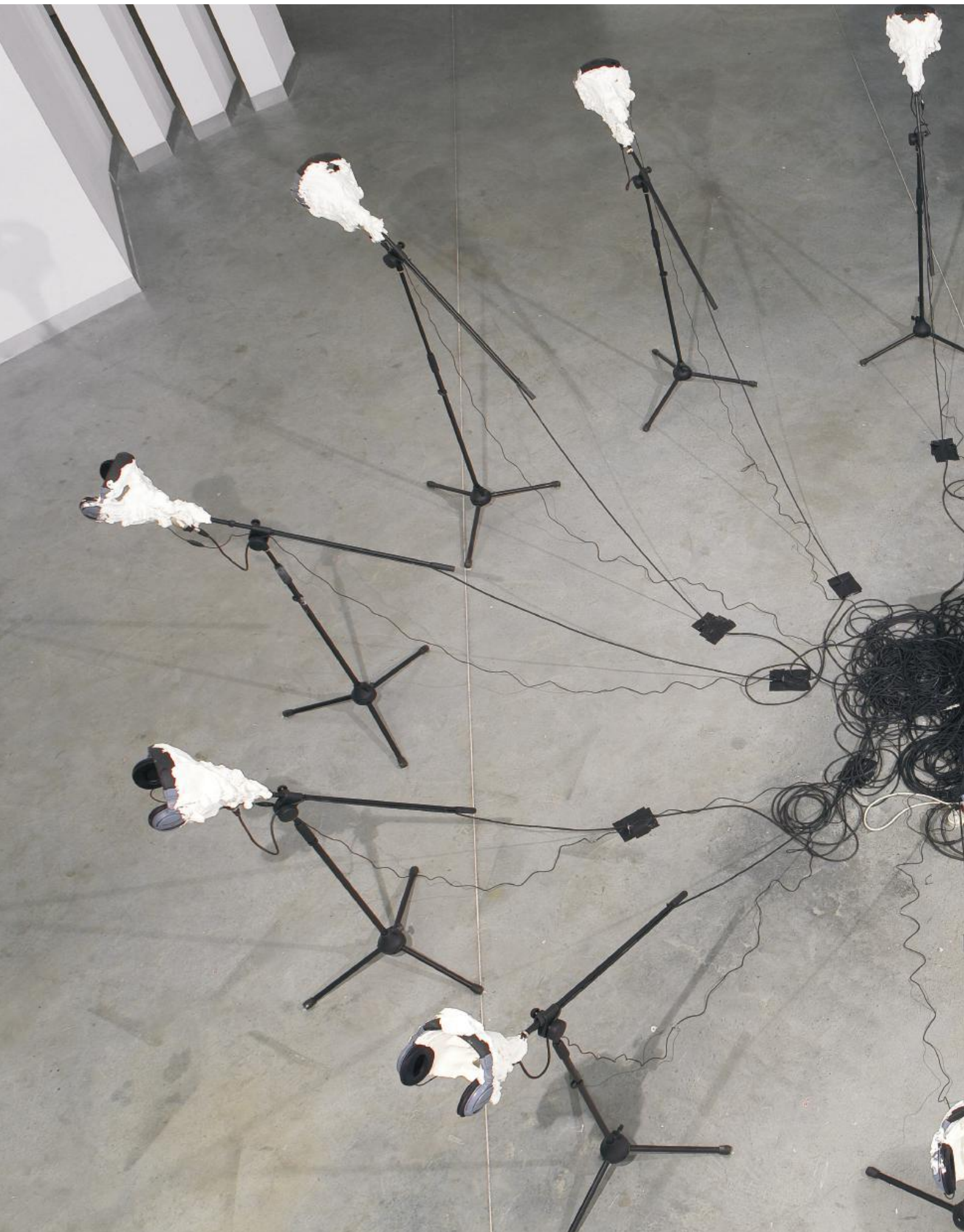
ביקורו של האמן וויליאם האנט התאפשר
בסיוע המועצה הבריטית ותודות
לתמיכת BI ARTS תוכנית חילופי
התרבות של המועצה הבריטית, בשיתוף
משרד החוץ ומשרד התרבות והספורט



[11]	פתח דבר מילנה גיצין-אדירם
[12]	זמן ציפייה לאה אביר
[35]	מוזיאונים וחוסר-מנוח ז'אן-פול מרטינון
[33, 51-52]	דגנית ברסט נולדה ב-1949 בישראל, חיה ועובדת בתל אביב
[34, 47]	וויליאם האנט נולד ב-1977 באנגליה, חי ועובד בלונדון
[27, 44-45, 50]	סופיה הולטן נולדה ב-1972 בשוודיה, חיה ועובדת בברלין
[29, 43, 54]	ג'ורדן וולפסון נולד ב-1980 בארה"ב, חי ועובד בברלין ובניו יורק
[30, 46]	עוז מלול נולד ב-1977 בישראל, חי ועובד בתל אביב
[28, 53]	אורלי סבר נולדה ב-1976 בישראל, חיה ועובדת בתל אביב
[32, 48]	יאקוב פרי נולד ב-1981 בקוסובו, חי ועובד באמסטרדם ובפרישטינה
[31, 49]	בת שבע רוס נולדה ב-1977 בישראל, חיה ועובדת בתל אביב וברوترדם

זמן ציפייה

















פתח דבר

באופן כללי, לי אין סבלנות. אני מחכה למשהו שיקרה ומצפה שהוא יקרה כאן ועכשיו, בדיוק באופן שציפיתי לו. אך בעזרת עבודות האמנות ודרך ההתבוננות בהן, אני מנסה להתמודד עם אותה קונבנציה המקובעת במוחי; אני מבקשת לתת לעבודה את הזמן להפתיע אותי, לרגש אותי, לקחת אותי למקום קצת אחר. זו הסיבה שאני עוסקת בתחום הזה, כי הוא מאפשר לי להגיע למחוזות אחרים, לרבדים נוספים, חרף העצמי שלי שרוצה את הסיפוק המידי.

ההחלטה לבחון, לחקור ולהציג דווקא את הטריטוריאלי והניסיון לזקק את אותה נקודה בזמן שבו מתרחש "זמן הציפייה" הוא מעשה אוצרותי אמיץ ומאתגר. אין זה עניין "חם" או אופנתי, ואין כאן תערוכה הסובבת סביב נושא שהאמנים מכינים עבורו עבודה. מדובר בנושא שנמצא בשיח האמנותי, התרבותי והפילוסופי משחר ההיסטוריה, באלמנט שבלעדיו לא מתקיים דבר בחיינו. לכן הבחינה שלו היא מתבקשת ומרתקת כאחד.

בתערוכה עבודות שונות המנסות, כל אחת בדרכה הייחודית, להציג את האבסורד הטמון ב"זמן הציפייה". הצופה העכשווי, שכבר ראה הכל, ניצב מול עבודת האמנות עם שעון עצר ביד ועם סבלנות מוגבלת, ומצפה שלמרות שהוא חושב שהוא יודע מה עומד לקרות, האמן והעבודה בכל זאת יצליחו להפתיע אותו. העבודות בתערוכה מודעות היטב למורכבות של הסיטואציה והן מטפלות בה בעזרת הומור, סאונד, חזרתיות ויצירת חוסר נוחות, המבקשים להעניק לצופה את אותו קתרזיס מיוחל, אך גם דבר מה מעבר לו.

אני רוצה להודות לאמנים המשתתפים בתערוכה, לאוצרת לאה אביר שקיבצה את העבודות לכדי תערוכה מהודקת. תודה מיוחדת גם לעוזרת לאוצרת אורית בולגרו, שחקרה, אספה וריכזה את החומרים, לגליה פישר, מנהלת הפיתוח וקשרי החוץ של המוזיאון, שהצליחה לרתום גופים ומוסדות רבים לפרויקט ולנעמה הנקין, המפיקה שהוציאה מן הכוח אל הפועל. ובכלל, המון תודות לכל צוות המוזיאון, שהצליחו בזמן כה קצר ובתנאים לא פשוטים להתעלות מעל כל הציפיות.

מילנה גיצין-אדירם

זמן ציפייה

לאה אביר

"מהי משמעות האמנות, הארכיטקטורה, המוזיקה, הציור או השירה אם לא הציפייה לרגע מושהה, מוכה-פליאה, רגע פלאי?" (ז'ורז' בטאיי)¹

"זמן ציפייה" הוא הזמן שבין סיום תנועתו של חפץ נע לבין רגע התפישה האנושית של סיום תנועה זו. מושג זה, המקדים את זמן התגובה, הוא למעשה פער זמן שהולך ומתמלא באמצעות החושים והתודעה – לקראת תנועה, התנהגות, פרשנות. תערוכה זו מציעה את המשמעות הקונקרטית של "זמן ציפייה", בצד ההרחבות הרעיוניות והפואטיות הגלומות בשני המרכיבים השונים של הביטוי: זמן וציפייה. התערוכה מתקיימת בחלל מוזיאלי, המגדיר חוקים ומוסכמות שבהם הצופה נדרש לעמוד עם הכניסה בשעריו. נדמה כי אלה בדיוק אותם חוקים ומוסכמות שהאמן נדרש לשבור שוב ושוב – לספק מופע של פורענות, הסגות גבול, הפרות סדר. חלל המוזיאון הוא מקום מנותק ומופרך, מרחב מרוכז של התכנסות, שבו הדברים תלויים באוויר. מרחב כזה מאפשר קשב למשך, כמושג סובייקטיבי, נזיל ומשתנה, המוגדר לעיתים דווקא באמצעות מה שמעבר לו.²

"זמן ציפייה" הוא סינתזה של עבר ועתיד הנדחסים יחד להווה מתמשך. זמן זה מסמן את התגבשותן של ציפיות המבוססות על השילוב בין עבר של הנחות קודמות לבין הניסיון לחזות את העתיד לבוא. "זמן ציפייה" מתכונן תמיד ביחס לאירוע או לשינוי. זהו רגע פנומנולוגי, אבן בסיס בהתכוננות התפישה האנושית, המתגלה ומתממשת בפרטים ובמכלול. ניתן לראותו כאלמנט הנוכח בכל רגע ורגע, ואפשר גם לנסות ולזהות את ייחודיותו – לבודד אותו מרצף הזמן ולתהות על תיפקודו. ניתן לזהותו כהתגלמות של העתיד בהווה, או כרדוקציה של העתיד למונחים של ההווה, או כרגע הנסמך בעיקר על התנסויות העבר.

גם אם המבנה הטמפורלי של המושג אינו פתור (או מרובה מדי מכדי להיות מוגדר), הרי שניתן לומר בהכללה כי "זמן ציפייה" נסמך תמיד על המוכר והידוע, בעודו צופה אל הזר והבלתי ידוע. ההתבססות על המוכר, כלומר על הניסיון, מעבירה את "זמן הציפייה" מהספירה של הכללי אל הפרטי, ומכוננת אותו כמושג אישי וסובייקטיבי, ההופך את החוויה, ובעקבותיה את התגובה והבחירה, לאישיות וייחודיות.

לאורך ההיסטוריה של האמנות והפילוסופיה קיבל נתח הזמן הזה כינויים ומשמעויות שונות, בהקשרים שונים – פילוסופיים, ביולוגיים, מכאניים, פסיכולוגיים, תרבותיים וחברתיים. המושג "הווה כוזב" (specious present), שטבע הפילוסוף אי. אר. קליי (Clay) ושפיתח הפילוסוף וויליאם ג'יימס (James) בסוף המאה ה-19, הוא אחד המונחים המרכזיים המקבילים ל"זמן ציפיה", בכך שהוא מנסה להגדיר את מורכבות התפישה האנושית ברגע ההווה.³ לפי רעיון זה, על אף שבמציאות ההווה לא נמשך יותר מרגע אחד, התפישה שלנו את ההווה מורכבת מרצף קצר של רגעים הנתפשים כשלם סינתטי, ולמעשה מכילים עבר, הווה ועתיד. "ההווה הנתפש איננו חודה של סכין", כתב ג'יימס, "אלא אוכף רחב-ידיים שעליו אנו יושבים ונחים, וממנו אנו מביטים לשני כיוונים אל תוך הזמן".⁴

רבים ערערו על הרעיון של "הווה כוזב" עד כדי הגדרתו כ"מיתוס" (איך נסביר משך ארוך יותר מזה של "ההווה הכוזב"? איך עוברים מרצף של רעיונות לרעיון של רצף? איך נסביר את ההנחה המוזרה שההווה שלנו מכיל גם עתיד שעוד לא התרחש?).⁵ אולם מרבית המתנגדים למושג זה בחרו לזנוח כליל את הביטוי ולאמץ את התופעה בשמות חדשים – "הווה נתפש", "הווה חושי", "הווה פסיכולוגי" או "הווה מודע"⁶ – כולם מתייחסים למופעים של הזמן, בתוך הסובייקט ולא מחוצה לו, המעריכים סוגי זמן שונים ביחידה סינתטית אחת.

מראית שווא של הווה נמצאת גם ברעיון החזרה הנצחית, שהפך לאחד המאפיינים המרכזיים בתיאור הזמן הפוסט-מודרני. תפישת זמן זו מגדירה את העתיד והעבר כזמנים האפשריים היחידים, כשהם זהים אך לא קשורים זה לזה. היעדר ההווה, הסוף וההתחלה מסומן בחזרה הנצחית המבוססת על חסר והמופנית תמיד אל העומד לבוא.⁷ מארק סי. טיילור (Taylor), המזהה את סוג הזמן הזה עם האמנות ובאמנות, מצטט במאמרו את מוריס בלאנשו (Blanchot): "בהיעדר עבר שלעולם לא היה הווה, חלום ההווה חוזר לנצח, כדי ליצור את סיוט העתיד שלעולם לא מגיע".⁸

ז'ורז' בטאיי (Bataille) תפס את הציפייה באופן שלילי, משום שהיא מונעת מאיתנו לחיות בהווה. הוא ציפה לרגע הכאוטי, האלים והאקסטאטי שבו נוכל להיפטר מן הציפייה המשעבדת.⁹ לעומת זאת, רבים עמדו על היתרון הטמון בציפייה – היא מאפשרת להתכונן ולהתגונן בפני סכנות,¹⁰ למשל, להצמיח שפה¹¹ או לייצר אמפתיה ואמון.¹² מעניין גם לחשוב על הרגעים בהם לא מתקיימת ציפייה – רגעי המשבר והקטסטרופה, שבהם מבנה הזמן מתערער. האסון קשור בלקיחה פתאומית של הרצף וביציאה החוצה ממנו.¹³ ברגעים כאלה מה שנעלם הוא הסוג המסוים של העתיד המתקיים בציפייה. אולם לפי עמונאל לוינס (Levinas), למשל, מה שנחשף באותו זמן הוא עתיד אחר, מפתיע לחלוטין, חדש לחלוטין, שאין בו רשמי עבר והווה.¹⁴

"הבה ניטול את היציב במצבים הפנימיים, הלא היא התפיסה החזותית של מושא חיצוני בלתי-נע. אף אם יעמוד המושא בעינו, אף אם אוסיף להסתכל בו מאותו הצד, מאותה הזווית ובאותו

האור, הנה הראייה שיש לי נבדלת בכל זאת מן הראייה שהייתה לי זה עתה. ולוא אך מפני שזקנה ברגע. זיכרוני אינו מש מכאן, והוא מעביר משהו מתוך העבר הזה לתוך ההווה הזה. מצב-הנפש אשר לי, כשהוא נע קדימה במסלול הזמן, תופח בלא הפסק מכוח המשך שהוא כונס לתוכו; ככדור שלג זה שמתגלגל על פני השלג וגדל-והולך... האמת היא שאנו משתנים בלי הרף, ושהמצב עצמו כבר יש בו משום השתנות" (אנרי ברגסון)¹⁵

העבודות המוצגות בתערוכה בוחנות את האפשרויות השונות הגלומות במשך, כמו רצף, מעגליות ובו-זמניות. הן מבצעות בו פעולות של מתיחה וכיווץ, דחיסה והתפשטות. הן נוצרות פעמים רבות מתוך רצפים וחזרות, אבל פוערות בהם גם את התהום המלאה של ההיעדר. הן מתעכבות על פעולות של ספירה ועל קריסתן. הן בוחנות מוסכמות כמו תהליך ומשימה ומציפות את המופרכות הטמונה בהן. הן מכילות מנגנונים מוקפדים, מגושמים או אבסורדיים, המחוללים יחסים, השפעה ותגובה ברווח שבין העבודה לבין הצופה. "זמן ציפיה" נוכח בתערוכה כאלמנט העומד בבסיס משך הציפיה, אולם גם מרחיב את גבולותיו – כפער שהעבודות פועלות בתוכו, ממלאות ומרוקנות אותו ללא הרף.

דיוויד הורון (Huron), בספרו העוסק בתפקידה של הציפיה בחוויה המוזיקלית, מנסה לפרק את המושג ציפיה למרכיביו הראשוניים ולנסח הגדרה מדויקת יותר שלו.¹⁶ הורון רואה בציפיה בסיס לתפישת הזמן האנושית ותגובה לאופן שבו העולם מאורגן ולעקרונות המבנים אותו. הציפיה היא מנגנון המורכב מבילוגיה ופסיכולוגיה – מנגנון אבולוציוני המשלב רגש עם הנעה התנהגותית, ואשר התרבות מהווה עבורו סביבה ליישום וללמידה. הוא אף מזהה את הציפיה כ"חוש נוסף: חוש העתיד". "כפי שחוש הראייה מספק למוח מידע על עולם אנרגיית האור", הוא כותב, "כך חוש העתיד מספק למוח מידע על אירועים שעתידים לבוא. בהשוואה לחושים אחרים, חוש העתיד הוא דרגת הקרבה הגבוהה ביותר של הביולוגיה לקסם. הוא לא מספר לנו מהו העולם, אלא מה הוא יהיה".¹⁷

הורון רואה בציפיה חוש הנוטה להגזמה – הוא מעצים תחושות של סכנה, גורם לנו לדמיין תרחישים עתידיים שונים, ובכך להרגיש תחושות שונות העוזרות לנו לבחור בין אופני פעולה שונים. בדומה לאופן שבו מתאר ברגסון את ה"משך", הציפיה מתוארת אצל הורון כמצב תמידי של דריכות גופנית ומנטאלית.¹⁸ הסכימה שמציע הורון מזהה חמש מערכות פסיכולוגיות ברגשות שמעוררת הציפיה.¹⁹ הראשונה היא דמיון (imagination) – אנו מדמיינים באופן מוחשי תוצאה מסוימת עוד לפני שהתרחשה. אנו מרגישים אפשרויות עתידיות, לעתים אף זמן רב לפני האירוע. השנייה היא מתח (tension) – התכונות לאירוע צפוי, המתגברת ככל שהוא מתקרב. האירוע יכול להיות שלילי או חיובי. בשלב זה שום דבר אינו בטוח. המערכת השלישית, המגיעה כתגובה ראשונית לאחר האירוע, היא זו של החיזוי (prediction), במסגרתה אנו מתגמלים או מענישים את עצמנו בהתאם למידת הדיוק של הציפיה. לאחריה, מתרחשת התגובה (reaction) הגופנית המיידית, שיש לה תפקיד הגנתי ובדרך כלל היא נוטה להניח את המקרה הגרוע ביותר. התהליך מסתיים במערכת ההערכה (appraisal), אשר מציעה תגובה מאוחרת יותר, מושכלת ומחושבת.

הורון, כאמור, רואה בציפייה מרכיב מרכזי בחוויה המוזיקלית.²⁰ הוא מזהה בספרו כיצד המוזיקה נשענת על מנגנוני ציפייה ומשתמשת במערכות הפסיכולוגיות המרכיבות אותם, למשל באמצעות האופן שבו ציפיות נוצרות או נשברות בהתאם למבנים של קצב או טונאליות. מלבד הורון, חוקרים נוספים זיהו את מופעה של הציפייה בתוצרים תרבותיים. מארק קרי (Currie), למשל, בוחן את פעולת הקריאה של נרטיב ספרותי כחוויה המבוססת על ציפייה לאירוע עתידי, שאנו בטוחים בקיומו – סופו של הסיפור. "ההווה הוא אובייקט של זיכרון עתידי או מצב ציפייה לסיפור העתידי", כותב קרי, "אנו חווים את ההווה במצב של ציפייה לסיפור שנספר עליו".¹² בדומה לכך, ארון סמאטס (Smuts) מקשר במאמרו את אלמנט המתח (suspense) בקולנוע לאופן שבו אנו מתייחסים לאירועים עתידיים, או משתוקקים לתוצאה עתידית.²² סמאטס מתאר מה שנדמה תחילה כפרדוקס – המתח בקולנוע (בסרטיו של היצ'קוק, למשל) נוצר גם כאשר אנו יודעים את התוצאה וגם בצפיות חוזרות. המתח, טוען סמאטס, נוצר במקרה זה לא מאי-ודאות ולא מהיעדר מידע, אלא דווקא מעודף של ידע, אשר משולב בחוסר היכולת לפעול לפיו ולהשפיע על התוצאה.

"... הופעות נורמאליות (normal appearances) הן מה שהפרט לומד עם הזמן והניסיון להתמודד עמו בקלות. ככל שיכולותיו מבשילות, מה שהוא מצפה מסביבתו הופך להיות פחות ופחות זמין לתודעתו; הוא יוכל פחות ופחות לספר לנו מהן אותן הופעות נורמאליות... גם האחרים – כשהם בתפקיד הטורף או הטרף המנסים להימנע ממסירת סימני דאגה – צריכים עתה לדאוג להופעות נורמאליות... אשר אינן הופעות נורמאליות בעבורם אלא הן הופעות נורמאליות שלהם בעבור האויב... הם נאלצים להפוך לפנומנולוגים, תלמידים שקדניים של חיי היומיום – כמובן, לא חיי היומיום שלהם עצמם, אלא אלה שהסובייקט מבין כחיי יומיום. בעוד שהניסיון מוביל את הסובייקט להיות פחות ופחות מודע למה שהוא לוקח כמובן מאליו, הניסיון מוביל אותם [את האחרים] להפוך למודעים יותר ויותר למה שהוא לוקח כמובן מאליו, כך שיהיה זה צעד חכם ללמוד אותו באמצעות לימוד שלהם" (ארוינג גופמן)²³

הופעותיו הקונקרטיות ביותר של "זמן הציפייה" מצויות ברגעים השגרתיים ביותר (ההמתנה, השעמום) וברגעים החריגים ביותר (הסכנה, האיום). הוא מורגש היטב בחזרה ובעקביות, אבל השינוי והחוסר ודאות הם המעוררים אותו לפעולה. נקודות המוצא של העבודות המוצגות בתערוכה הן סיטואציות מזוהות, המוכרות היטב על ידי החושים וקשורות במגע יומיומי, כמעט מובן מאליו, עם העולם. בתוך המצבים הללו העבודות מציעות השתהות ברגעים שבהם הציבות מתערערות, וההווה ממשיך ומתקיים מעבר לגבולות ההיגיון וההבנה. הרגעים החריגים מתקיימים בעבודות תמיד במקביל ובצד האגביות שלהן. איום וסכנה משחרים לפתח, אך אל מולם ניצבות אסטרטגיות של הומור ומשחק: הקיצוניות מתגלה ביומיומיות שלה, והיומיום – בקיצוניותו.

"...האינסטינקטים שלנו הם פסימיסטים באופן מדכא. כמו אדם שלילי ורוטן, הטבע נוטה לצפות לרע ביותר" (דיוויד הורון)²⁴
"אחרי הכול, מרבית האסונות שלנו לעולם לא מתרחשים, ומרבית הסבל מצוי בציפייה" (אונורה דה בלזאק)

בעבודת הווידיאו של **סופיה הולטון**, *Preparations for Uncertain Doom* (2003) [עמ' 27], נראית האמנית כשהיא חוסמת את כל פתחי הבית, מקטן ועד גדול, כהכנה לסכנה מדומיינת הקרבה ובאה. בבסיס עבודותיה של הולטון עומדים תמיד חפץ, פעולה ומחוות מינימליות בתנאים אינטימיים. גם בעבודה זו, הולטון בוחנת את אפשרויות הפעולה וההשפעה של חפצים שונים במרחבים ציבוריים ופרטיים, ואת הפעולה האמנותית כמשימה היא חושפת כרעיון מהותי ואבסורדי באותה העת.

הפתחים בבית נחסמים בזה אחר זה באמצעות חפצים ביתיים רכים – פיסות מסטיק נתחבות לחורי שקע חשמלי, וכאילו שזה לא מספיק, נוספות להן מילוי של כריות הנתחב באמצעות עיפרון, פתקי נייר מקופלים, ולבסוף הכרית עצמה שנתחבת בכוח ומוצמדת אל הקיר באמצעות שולחן. הפתח ברצפה כלל לא היה נפתח אלמלא הפעולה האלימה של המוט, שקורעת ובוקעת את העץ, רק כדי לדחוס אל הפתח הזה שמיכת פוך נפוחה, ואז לשוב ולנעוץ בו את המסמר שחסם אותו מלכתחילה.

עבודה זו מציפה את המלכוד המוכר שמייצרת הציפייה. מחד, אני מזהה נחישות באופן הפעולה של האמנית, אני מעריכה את ה"יצירתיות" של הפתרונות שהיא מייצרת – אני מצליחה לזהות את הציפייה כמנגנון הגנה יעיל. אנחנו יכולים, כך נדמה, לדאוג לעצמנו. אולם בסיום כל אחת מהפעולות, ובייחוד באופן שבו העבודה מסתיימת – החלון נחסם על ידי הערמת רהיטים זה על זה, עד ליצירת חושך מוחלט – הציפייה מתבררת כמבוי סתום: שהרי מן המקום אליו לא נכנסים, גם לא יוצאים. בהיעדר תרחיש, ההכנות מצטיירות כפעולות עצמאיות, נטולות הקשר סיבתי. הן מתמקדות בדיוק ב"נקודות הגישה" (הכניסה והיציאה) הפגיעות שמחוררות את ה"מסגרות המרהטות" שלנו²⁵ – אותם מבנים ואובייקטים שאנחנו מייצרים סביב עצמנו, כדי להתגונן מהמרחב הפומבי והמסוכן. בעבודה זו נוכחת הציפייה ביתר שאת כהליך פנימי, הפנייה אינסופית של המציאות אל עצמנו, של העתיד אל העבר ואל המוכר – כמעגל סגור.

"כל מה שידוע לנו דרך התנהגות, ולא דרך דימוי, הוא יותר מבוסס-זמן, יותר פונקציה של משך מאשר מה שניתן לתפוש כשלם סטאטי. מודל הנוכחיות (presentness) מתחיל להתמלא. מיקומו הוא בהתנהגות שמייצרים חללים מסוימים הכורכים זמן יותר מאשר דימויים" (רוברט מוריס)²⁶

עמוד שידרה (2010) של **אורלי סבר** [עמ' 28, 53] הוא מבנה גדול ממדים, הנפרש לאורך קומות וחללים, ומקבל הופעות ותפקודים שונים בכל נקודת מבט. המבנה עשוי מחוליות עץ הקשורות אחת לשנייה

במחברי מתכת, באופן שמציע את הגמישות לצד המונומנטאליות. הוא תלוי בחלל, ניצב בתוכו אך גם נח ומצטבר על רצפתו. העבודה של סבר מעמידה את הצופה בפני אמביוולנטיות מהותית. ניתן לתאר אותה בשמות רבים, אולם היא חומקת מהגדרה. היא מוכלת במבנה, אבל היא גם מבנה מכיל. היא מציעה התבוננות, או תנאים של ראייה מבעד, אבל בו בזמן גם יוצרת הסתרה ועיוורון. החומריות והממדים שלה מתקיימים בצד היותה גמישה ותלויה באוויר.

העבודה נוכחת בו-זמנית כפסל וכמקום, כלומר – כ"מסגרת מרוהטת" או כאחד האובייקטים המרכיבים אותה. היא אף מציעה את האפשרויות השונות של "מסגרת מרוהטת" – כניסה ויציאה, חסימה, סגירה, קיר ותריסים. היא מייצרת לא רק "נקודות גישה", אלא גם אזורי התגנבות ומקומות מחבוא. כלומר, היא לא רק מפגינה יחד את כל מאפייני הסביבות הנוצרות מתוך רצון להגנה, אלא גם את הסתירה המהותית המצויה בהן – את האופן שבו הן מכילות תמיד מקורות דאגה וסימני אזהרה.²⁷

העבודה של סבר היא נוכחות עקשנית של מבנה בתוך מבנה. יש בנוכחות הזו מספיק מן הזר כדי לייצר חשש, אבל גם סקרנות ופיתוי, ומספיק מן המוכר כדי להרגיע את החשש. תוך כדי תנועה, הצופה מגלה את עצמו שוב ושוב נע בין ה-I ל-me; בין העצמי בהווה, החווה ומגיב, לבין העצמי הנבנה מנוכחותם של הדימוי והחומר בזיכרון.²⁸ המבניות של העבודה מעמידה בפנינו מרחב, אולם למעשה היא מקיימת זמן. הנוכחות שלה היא מיידית, אבל ההיכרות עמה מתגבשת לאיטה. המבנה עצמו איננו משתנה, אולם הוא מפעיל כל הזמן את מנגנוני הציפייה והתגובה, המדמים בו שינוי. דבר אינו מוסתר או מתגלה במבנה זה מלבד עצמו, מלבד השתנותו הבלתי פוסקת בזמן, המגלה בכל פעם אספקט אחר, שאיננו מבטל את קודמיו ואף איננו מבטל את הקונקרטיות הישירה והבלתי משתנה שלו. יותר מכל, עבודה זו פונה אל החוויה הגופנית של התנועה בחלל, וכך אל האינסטינקט המצוי במשך.

"במהלך הרגיל של הדברים, לעתים נדירות אנשים מודעים לכך שעכשיו הוא הרגע ההווה"
(ברברה לונדון)²⁹

"התודעה הערה, החיים הערים, הם חיים-לקראת, חיים שעוברים מן העכשיו לקראת העכשיו"
החדש" (אדמונד הוסרל)³⁰

עורב מדלג מפריים לפריים, בכל פעם הוא מופיע מחדש – על ענף, על סלע, ליד נהר. בקול אנושי הוא סופר שעות שמצטברות לימים. איזה זמן הוא סופר? האם הוא סופר זמן או מספר אותו? 12 במארס – האם הוא הווה, עבר או עתיד? השעות אחת, שבע, שתים-עשרה? האם הן הווה, עבר, או עתיד? אני מכירה את הקצב של הספירה. אני יכולה להתמקם בו בקלות, הוא נמסר לי בצורה כנה, עקבית. *Perfect Lover* (2007) של ג'ורדן וולפסון [עמ' 29] היא עבודה המבוססת על אנימציה דיגיטלית שהועברה לפילם 16 מ"מ. הפילם עצמו מבסס עבודה שכבה נוספת של זמן שהיא תחומה מראש, הולכת ומתכלה, מתקרבת אל סופה. נדמה שזוהי שכבת הזמן הקרובה ביותר ל"זמן אמיתי". כמו העבודות האחרות של

וולפסון, גם עבודה זו נבנית מן היחסים שבין דימוי חזותי, שפה וקול. אלה מכוננים באמצעות פעולות של הפרדה וחיבור, בזמניות של בידוד והבאה-יחד. דפוסים מוכרים צצים בחזרה וברצף, אבל מתקיימים בהם גם פערים והיעדר. למי אני מקשיבה? ולמה – למילים, לקצב או לטון?

שם העבודה מאזכר את עבודתו של פליקס גונזלס-טורס, *Untitled (Perfect Lovers)* משנת 1991, שמורכבת משני שעוני מחוגים התלויים על קיר זה לצד זה. השעונים מתואמים תחילה, אולם בשל היותם מבוססים על מנגנון מכאני, פער הזמן ביניהם הולך וגדל עם הזמן. הזמן השעוני או היומני, טען ברגסון, הוא זמן מרחבי וחיצוני, המאופיין בסימולטניות.³¹ הוא מלאכותי ופרקטי, לכוד בנוסחאות ומורכב מיחידות שאינן משמרות את הקודמות להן. לעומתו, המשך הוא זמן פנימי, תודעתי, אינטואיטיבי ופרטי, המאופיין בהמשכיות או ברצף. הוא המאפשר את היצירתיות בזכות דחף החיים הטמון בו.

העבודה של וולפסון מציעה כמה אפשרויות של זמן ומרחב. ניתן לחוש בה בתנודות בין הזמן החיצוני לבין הזמן הפנימי באמצעות הנוכחות הבו-זמנית של הרצף ושל הסימולטניות, אשר המודעות להם נוצרת דווקא בזכות נקודות שבירתם. הקפיצה הראשונה בזמן, בין השעה שתיים לשבע, מתרחשת מוקדם. כשהספירה הופכת איטית יותר, נדמה שהקול מתעייף. וברגע אחד בעבודה נשברת גם המונוטוניות של הטון – כשהקול האנושי משתעל פתאום. דרך הפערים הללו פתאום נוכחים גם התפרים בדימוי שמנכחים את האנימציה, התנודות של הפוקוס, וכל אלה שולפים אותי לרגע מתוך המצב החזרתי, התבניתי, אל ההפתעה שנמצאת תמיד מחוץ לספירה – הרגע הסימולטני של הבלבול וההתפכחות – הרגע של האנושי.

"הזמן שוכן, ואינו זורם או משתנה... אם אני בוחן את העולם עצמו, ישנה פשוט יישות אחת בלתי מחולקת ובלתי משתנה... העבר, אם כך, אינו עבר, והעתיד אינו עתיד. אלה מתקיימים רק כאשר ישנו צופה... אשר רושם נקודות מבט" (מוריס מרלו-פונטי)³²

עוז מלול מציג בתערוכה מספר עבודות קינטיות הפועלות באמצעות מנגנונים המבוססים על תגובה מכאנית פשוטה. ביניהן *שעון שמש* (2010) [עמ' 30], המורכבת מגלגל תוף צינורות שמסתובב באמצעות מנוע, ואשר תנועתו משתנה בהתאם לכמות האור הנופלת עליו. בהיעדר שמש, השינוי בכמות האור תלוי בעיקר בנוכחותם הפיזית של הצופים בקרבתה של העבודה.

המושגים של זמן פנימי וזמן חיצוני מקבלים בעבודה זו סטייה מסוימת – הם מתגלמים במחווה האחת, האבסורדית, של הצבת שעון שמש בתוך חלל מוזיאלי. פעולה זו מצטיירת תחילה כשלילת התוקף של תפקודו של החפץ – מה מודד שעון השמש ללא שמש? אולם שלילה זו מעניקה לעבודה את האפשרויות הטמונות ברדי מייד – אותו צעד מהותי בהתכוונות של האמנות לצמצום הפער בינה לבין חיי היומיום, אשר באותה נשימה דווקא חידד את התנאים של המוזיאון בכך שהביא אותם לנקודת האפס הבהירה. שעון השמש של מלול ממשיך מנקודה זו – הוא מעצים את מופרכות החלל המוזיאלי ביחס לזמן, אבל

גם מחדד את תנאי הזמניות שלו. העבודה של מלול מפגינה את האופן שבו הפעולות וההסטות שהאמן מבצע בחומרי היומיום הן שמאפשרות את המעמד של עבודת האמנות, וכן את התלות שלה ככזו בתגובתו ובהתנהלותו של הצופה. התלות הזו מתחדדת באמצעות תנאי הפעולה החדשים שמקבל שעון השמש בעבודה של מלול, וכן דרך האנושיות המיוחסת למנגנונים, בזכות הפעולה העצמאית ויכולת התגובה המוענקות להם. בדומה לשעונים של גונזלס-טורס, גם עבודה זו מבוססת על מנגנונים המסתכנים במשתנים שלא ניתן לצפות אותם מראש.

בתנועה של *שעון שמש* טמון "זמן ציפייה" כפול – מחד, הצופים חווים אותה ומגיבים אליה, ומאידך – היא מגיבה לנוכחותם. שעון השמש מחזיר אותנו לצורה קדומה של מדידת זמן, אל עברו הרחוק של הזמן השעוני והתרבותי. חפץ או עקרון מכאני זה מועתק בקפיצה רחבה אל העולם העכשווי, בו המיושנות שלו מתקיימת לצד ממד מיתי. התנועה של שעון השמש איטית מדי מכדי שנוכל להבחין בה, ובכך היא מחדדת את הפער בין הזמן הפנימי לבין הזמן החיצוני, את אוזלת ידה של התפישה המנסה לאחוז בזמן. אולם התנאים החדשים שמקבל האובייקט בעבודתו של מלול מחזירים למשוואה את נוכחותו של הסובייקט כמקיימת את הזמן.

"אם נרד לעומקו של העניין, נמצא שהתודעה היא האורה הנסוכה על אותו אזור של פעולות אפשריות, או של פעילות-בכוח שמקיף את הפעולה המבוצעת בממש על ידי היצור החי... כל אימת שפעולות מרובות... מצטיירות בלי שום פעולה ממשית (כמו בשעה שאדם שוקל בדעתו דבר ואינו מגיע לכלל מעשה), התודעה רבת-עוצמה... את תודעתו של היצור החי ניתן להגדיר כהפרש אריתמטי בין הפעילות-שבכוח לבין הפעילות הממשית. היא מציינת את המרווח שבין היצור במחשבה ובין הפעולה" (אנרי ברגסון)³³

עבודתה של **בת שבע רוס 2000 שעות גלות** (2005–2010) [עמ' 31] מורכבת מווידאו המראה את האמנית מתבוננת במפת ארץ ישראל התלויה על קיר ביתי. בעודה מביטה במפה, היא מבצעת את הפעולה המוכרת במצבי בהייה: אכילה, במקרה זה של דגני בוקר מתוך קערה. מסביב לעבודת הווידאו נבנית הצבה של 667 קלטות ווידאו – על כל אחת מצוין טווח השעות מתוך הפעולה, ויחד הן מצטברות לכדי סימון טווח הזמן הנרחב, הבלתי נתפש, של 2,000 שעות.

רעיון המבט הגלוי, המתבונן מרחוק בדימוי חזותי של ארצו, מתממש במיתולוגיה היהודית בדמותו של משה על הר נבו, המציגה את הרעיון של ציפייה שמימושה קרוב מאוד, אבל נמנע: "בכל ציפייה יש עצב נבו", כתבה רחל המשוררת.³⁴ רעיון זה מועתק מהמרחב והזמן המיתיים אל המרחב העכשווי, הביתי והשגרתי – זה של היומיום, והדיון בציפייה בלתי ממומשת מועבר אל המרחב המקומי והקיום בו ואל מולו.

המעמד הנבנה בעבודה הוא זה של העדות, אולם היא מתכוננת לנגד אירוע ללא-אירוע. מצבור קלטות

הווידיאו משמש אף הוא כעדות, אולם הוא נוכח גם כאובייקט וכהצבה, ובכך מסמן מרחק בלתי מגושר בין הצופה לבין צפייה ממשית. הקלטת הווידיאו קשורה בתפישתנו לזמן ממשי – כאן בדיוק טמון כוחו של המדיום בחקירת הזמן, ויכולתו לבצע בו מניפולציות.³⁵ בעבודה זו, הרעיון של 2,000 שעות בהייה מוצג בפנינו כרצף – אם באמצעות הדימוי שהוא נושא שמסמן התמדה, ואם באמצעות המדיום עצמו – אולם העדות לו, בדומה למפה, היא סימן מייצג – מחולק, מדוד ומובנה במרחב.

מרחב נוסף אליו מועתק מוטיב הציפייה הוא זה של האמנות. העבודה מתייחסת לדף הנייר הלבן שהציג תום פרידמן תחת הכותרת "אלף שעות בהייה" (1992–1997), ואליו התייחס, בין השאר, כקשור ברצון ליצור היסטוריה לאובייקט.³⁶ ההיסטוריה נוכחת ביתר שאת בעבודתה של רוס, בהתייחסותה לרעיונות קדומים הממשיכים ברצף הזמן בכוחו של הארכיטיפ. רצף הזמן הזה, המוגזם, המופרך, הבלתי יאומן, מפגין את האופן שבו הקיום במשך (duration) הוא התמדה (to endure) – מילה שנושאת גם משמעות הקשורה בסבל הנישא לאורך זמן.

זמן ההמתנה, "אותו משך אשר לי לבדי הוא",³⁷ מעניק נוכחות מוגברת לציפייה, בהיותה בלתי ממומשת וכמי שנותרת במעמד של "פעילות-שבכוח". בנוסף, היא מעצימה את כוחה של הצפייה – ההתמדה במצב הבהייה מעוררת צפייה לשינוי באובייקט, כך שפוטנציאל השינוי אינו מתממש באובייקט אלא בפעולת הצפייה.

"הזמן איננו תהליך אמיתי, הוא איננו רצף אמיתי. הוא עולה רק מתוך היחס שלי לדברים... בתוך הדברים עצמם, העתיד והעבר נמצאים במעין מצב נצחי... מה שהוא עבר או עתיד בעבורי הוא הווה בעבור העולם" (מוריס מרלו-פונטי)³⁸

עבודה נוספת המתרחשת בסביבה הביתית היא *Two Names* (2008) של **יאקוב פרי** [עמ' 32]. האמן נראה בעבודה זו כשהוא מציג למצלמה את כל פרטי הלבוש שלו, בזה אחר זה. לכל אחד מהם מוצמדת כותרת – זה היה במטוס, זה לא. כל הבגדים מוצאים ממחבואם, מן הארונות, ממתקן הייבוש, ואחד אחרי השני הם נפרשים ומוצגים בפני המצלמה, ואז מוכרז הסטטוס שלהם. הווידיאו מצולם באסתטיקה של הקלטה ביתית – שני שוטים ארוכים, לא תמיד יציבים, המלווים ברעשי רחוב.

ההכרזה על כל פריט מלווה במחשבה, לעתים בדיבור מהוסס, אבל לרוב שווה נפש. הוא באמת חושב על זה... פעמים רבות היא מסתמנת כהכרזה גאה, הדגמה, הוכחה של שייכות או בעלות. האם התנועה בין חיוב ושלילה, שהיא גם תנועה בין חדש לישן, בין מסע לבית, משנה משהו באובייקטים האלה? האם היא מסמנת בהם הבדל ממשי? או אולי אלה הפעולות של המיון, ההצגה וההכרזה שעושות זאת? אם נראה את האובייקטים האלה מקרוב, האם נזהה בהם את סימני המסע?

הפעולה של המיון מבחינה בין מה שנארג ונדד לבין מה שנקנה במקום חדש, שאולי יש בו תקווה מחודשת לבית, למנוחה. המונוטוניות והחזרה של הפעולה והדיבור מופרעים רק על ידי השאלות הצצות ועולות – למי הוא מספר את כל זה? למי הוא מדווח? לאיזו מטרה? בהיעדר האפשרות למצוא משמעות יעילה בפעולה, המבט מתמקד בסביבה, בקירות הבית המלאים באובייקטים – תמונות, מסכות ואלמנטים קישוטיים אחרים – בחיפוש אחר מוצא, בציפייה לשינוי או התבהרות, לעתים במבוכה המצביעה על האינטימיות שטמונה בפעולה – אולי היא באמת מגלה לנו משהו. "את כל אלה הבאתי מהבית". המשפט הזה מבהיר פתאום שהבית הוא דווקא לא המקום בו האמן נמצא. פרטי הלבוש השונים שטסו במטוס הם אלה שהתלוו אליו למסעותיו, כאמן עכשווי נודד. דווקא הפריטים שטסו, שנותקו, הם האובייקטים בעלי ההיסטוריה, הפריטים שנשמר בהם זיכרון הבית.

"מבחינת היותנו גיאומטריים, אנו דוחים איפוא את מה שאין לחזותו מראש. יכולים היינו לקבלו, בוודאי, מבחינת היותנו אמנים" (אנרי ברגסון)³⁹

שלום כיתה א' (*El sueño de la razón produce monstruos*) (2007–2010) של **דגנית ברסט** [עמ' 33, 52] הן שלוש עבודות מתוך סדרה בתהליך. על בסיס גריד משורטט, המבוסס על משבצות בגודל קבוע, נראות צורות שונות הנוצרות מפעולה של מילוי המשבצות בצבע שחור. הצורות הללו, הנדמות לגולגולות, מפלצות או חיות (באסתטיקה של הרכבה מיחידות, כמו זו של לגו או מחשב מיושן), נוצרות מתוך כללי עבודה המבוססים על היגיון משחקי – כמות המשבצות המלאות המרכיבות כל צורה עונה לסדרה חשבונית מסוימת. עבודה אחת עוקבת אחר הסדרה החשבונית של המספרים העוקבים, המהווה את הבסיס לספירה העשרונית. עבודה שנייה עוקבת אחר סדרה שבה כל איבר הוא מספר עוקב בריבוע. עבודה שלישית עוקבת אחר סדרת פיבונאצ'י, שבה כל מספר הוא סכום של שני המספרים שלפניו. סדרה זו מופיעה גם בטבע, בדפוסי גדילה של צמחים, פירות ודוגמאות על עורם של זוחלים, וייצוגה הגיאומטרי קרוב מאוד לזה של חתך הזהב. כלל נוסף המכתיב את הצורה קשור בגבולותיה – כל אחת מהצורות מתקרבת לצורות האחרות ככל שניתן מבלי לגעת בהן. הכלל המגביל מתקיים בצד התופעה המהותית המתגלה בצורות הללו – הן מתרבות ומתפשטות.

מעבודה לעבודה מספר הצורות המאכלסות את הנייר קטן, אולם זאת רק משום שקצב ההתנפחות שלהן גדל. בעבודה השלישית, המבוססת על סדרת פיבונאצ'י, נדמה שההתפתחות הזו יצאה משליטה. לעומת זאת, סדרות מתמטיות הן עיקרון המוסר את עצמו בקלות לחיזוי ולציפייה.⁴⁰ ככל שהסדרה מתקדמת, אנו הופכים בטוחים יותר ויותר ביכולת שלנו לצפות את הצעד הבא. משך הצפייה בעבודות של ברסט מאפשר לנו גישה לתהליך ולמנגנון. הוא מציע שני סוגי ראייה המתקיימים זה לצד זה, אך לא משתלבים זה בזה. הצורה והשיטה, או ההתבוננות והספירה, נדמים ככוחות סותרים, על אף שהם מתקיימים באותו זמן ובאותו מרחב. דינאמיקה זו, של תנודות מסחררות בין הפצעה לבין היעלמות, משהו שמתגלה אבל תמיד היה שם, משומר במצבו הזמני, מאזכרת את האופן שבו אנו תופשים דמות ורקע, המתקיימים זה

ביחס לזה כאלמנט עודף, חיצוני אבל שייך. תפישה או התפשה (apperception) זו, מעוגנת בחוויה של העצמי בעולם. ההווה שלה מכיל תמיד התכוונות קדימה, אל השלב העתידי של תשומת הלב, אל מה שעוד יופיע (would appear).⁴¹ ההווה של ההתקדמות, או העתיד של כיוונה, מסמן את נקודת החיבור בין שתי החוויות שמציעות העבודות של ברסט – הפוטנציאל האינסופי של ההתפשטות.

כפי שטען ברגסון, ההנחה הדטרמיניסטית לפיה אם יהיה בידינו את כל המידע על כל פרטיהם של העבר וההווה נוכל לצפות במדויק את המתרחש בעתיד – שגויה, מאחר והיא מתעלמת מעצם קיומנו בזמן, במשך. ניתן לומר בהמשך לכך, שהיא מתעלמת מכך שהתגובה שלנו לאירוע היא חלק מהאירוע עצמו. היא מתעלמת גם מהאופן שבו אנו לא מעבדים מידע, אלא מבנים ומארגנים אותו באופן שיכיל את ציפיותינו, שאמורות להתגשם.⁴² אנו עושים זאת באמצעות חיפוש בלתי פוסק אחר דפוסים ורגולריות, עליהן מבוססת הציפייה. מתברר שאם נעמיס על מערכות מלאכותיות, ממחשבות, עודף של מידע, מה שנייצר בהן בעיקר הוא לא יכולת ניבוי מדויקת אלא דווקא התאמות לא קיימות – אמונות תפלות.⁴³ המשפט בספרדית המאזכר את תחריטו של גויה *תרדמת התבונה מוליזה מפלצות* (8-1797), כתוב בעיפרון בתחתית הנייר, כמו חתימה. אולם העבודות עצמן מציעות גם היפוך למשפט זה – מתוך הכללים הרציונאליים נולדים יצורים מפלצתיים, המתנפחים, מתפשטים וממלאים את הדף. התבונה עצמה היא שמייצרת מפלצות. האובססיה לידע ולשליטה בעולם באמצעותו נוכחת בעבודות כסיפור, כמיתוס, או כמשחק. ושתי האפשרויות הללו מוצעות סימולטנית כשני הפנים המתגוששים, אך הבלתי-נמנעים, של קיומנו בעולם.

"אנו מצפים, אולי בייסורים, למה שהגיוני לצפות לו, המשך של המצב המייגע של הדברים. אולם אנו לא מצפים, איננו מעזים, איננו יכולים לצפות לתוצאה שמציעה התשוקה. או, אם אנו מצפים לה, אנו עושים זאת מבלי שנאמין בכך, ונכון יותר, איננו מצפים לה אם אנו מצפים לה כנגד כל היגיון. כך, התשוקה מייצרת תקווה בלתי מוצדקת, תקווה שההיגיון מגנה..." (ז'ורז' בטאיי)⁴⁴

"... היחס עם העתיד, נוכחותו של העתיד בהווה, נשלמים בפנים-אל-פנים עם הזולת. מצב הפנים-אל-פנים הוא לפיכך השלמתו של הזמן; פלישת ההווה אל תוך העתיד אינה מעשהו של סובייקט בודד אלא היחס הבין-סובייקטיבי" (עמנואל לוינס)⁴⁵

בעבודה *Put Your Foot Down* (2006) [עמ' 34] נכנס **וויליאם האנט** לתוך מכונית מלאה במים. במשך תשע דקות, הנדמות לנצח, הוא יושב בה ושר, כשהוא נושם מדי פעם באמצעות מיכל חמצן. עבודה זו היא מיצג, אולם היא מתקיימת גם כעבודת ווידאו, המציעה תיעוד פשוט וקרוב מאוד של המתרחש. כמו עבודות אחרות של האנט, גם עבודה זו מבוססת על פעולות הבוחנות את גבולותיו של המרחב הפרפורמטיבי על אתריו השונים, הגופניים, הקוליים והחומריים. האמן מכניס את עצמו למצב קיצוני המערים קשיים על הגוף, הנשימה והקול, ובתוכו הוא פועל. אולם הקיצוניות של המצב והתנאים המגדירים

את מרחב הפעולה של האנט מעוגנים באותה עת בפרקטיקות של יומיום. מתח זה הוא בין הגורמים המייצרים הזדהות מיידית ומעורבת של הצופה, ומאפשרים להאנט לבחון בכל פעם מחדש את היחסים בין האמן המופיע לבין הקהל, ואת השפעתו של המופע על חושיו ועל תודעתו של הצופה.

אני מקשיבה לשיר מלודי וקליט, המבוסס על קצב קבוע ומנגינה החוזרת על עצמה. זוהי מסירה עקבית ומוכרת, המאפשרת לי קליטה נינוחה. אולם הצפייה בעבודתו של האנט לעולם איננה נינוחה. מלכתחילה, התנאים המקשים, הכאב ההולך וניכר והעובדה המדהדת שהוא בחירה, שהוא מבוצע-עצמית, מייצרים חשש הולך ומתגבר, דאגה אמיתית.

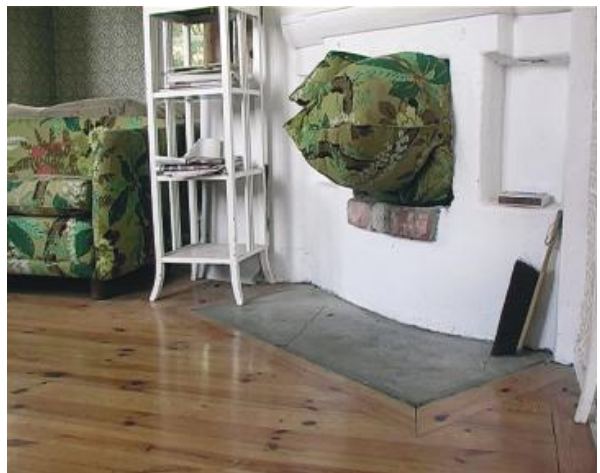
העמידה אל מול האדם הכואב אולי מאיימת ומרתיעה בתחילה, אולם בסופו של דבר היא מפעילה את מנגנון האמפתיה – זה המשלב את הדחף להיחלץ לעזרתו של אחר עם המחשבה על גורלנו שלנו. זוהי כניסה לתוך הדברים, כפי שמתאר ברגסון את חוויית המשך, כניסה לתוך עצמנו וכך אל האחרים.⁴⁶ בעבודה זו, המודעות לזמן נוכחת כקשורה בעבודות לקשיי הנשימה, לאיום על החיים עצמם. זהו העתיד הבטוח ביותר, זה אשר תמיד מגיע לכיווני, אולם אינני יכול לאחוז בו.⁴⁷ זהו האירוע והפלא השלילי, אליו מתכוונת הדריכות האינסופית של הציפייה, אולם הוא גם המאפשר את המפגש עם הזולת. כפי שטוען לוינס, עובדת היותו של האחר בן תמותה מעוררת את רגשותיי, התכוונותי ואחריותי. הזמן האמיתי (veritable), הוא כותב, הוא זה שבו זמנו של האחר נכנס לזמני שלי, שבו מתקיימת בינינו קירבה.⁴⁸

מראי מקום:

1. George Bataille, "Knowledge of Sovereignty," in Fred Botting & Scott Wilson (eds.), *The Bataille Reader*, Oxford & Malden, MA: Blackwell Publishers, 1997, 303. תרגום המחברת
2. מושג ה"משך" (durée), בהגדרתו של אנרי ברגסון, הוא ממשות זורמת, השתנות צרופה, חדירת גומלין של רגעים (ולא היערכותם זה בצד זה). המשך הוא הזמן הממשי, הפנימי, הנפשי, המודע, ההטרוגני, החופשי. כל התרחשויות בזמן מייצרות משהו חדש לחלוטין, כך שהמשך הוא דריכות פנימית לקראת העתיד. ראו: אנרי ברגסון, *ההתפתחות היוצרת*, תרגום: יוסף אור, עריכה: יעקב גולומב, ירושלים: הוצאת מגנס, 1974, 9-10.
- רעיון המשך של ברגסון מהדהד גם במושג ה"אירוע" של ז'יל דלז (Deleuze), בבחינת מה שלא מכבר קרה ומה שעומד לקרות, סינתזה של עבר ועתיד, החיים כהתהוות, כהיעשות (becoming). כלומר, על פי רעיון זה, אין הווה כלל, או לחלופין, אם האירוע נתפש כמהות הזמן, הרי שהכול הווה. ראו: Alain Badiou, "The Event in Deleuze," *Parrhesia* 2, 2007, 38.
3. Gilbert Plumer, "The Myth of the Specious Present," *Mind* 94, 1985, 21.
- תודה לד"ר רבקה ורשבסקי על הצעת התרגום העברי למושג.
4. ויליאם ג'יימס מצוטט בתוך:
- Sean D. Kelly, "Temporal Awareness," in David Woodruff Smith & Amie L. Thomasson (eds.), *Phenomenology and Philosophy of Mind*, Oxford: Clarendon Press, 2005, 225.
5. מלבד מאמריהם של פלאמר וקלי, ראו גם:
- Gerald E. Myers, "William James on Time Perception," *Philosophy of Science* 38, 1971, 353-360.
6. Plumer, 19.
7. על ההתכוונות לעתיד בטמפורליות של המוסד המוזיאלי, ראו מאמרו של ז'אן-פול מרטינון המתפרסם בקטלוג זה.

8. Mark C. Taylor, "Back to the Future," in Hugh J. Silverman (ed.), *Postmodernism – Philosophy and the Arts*, New York: Routledge, 1990, 16-17.
9. George Bataille, "The Equivalence of the Negative Miracle (Death) and the Positive Miracle (Final Considerations on Method)," in Botting & Wilson, 308-310.
10. David Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MA.: MIT Press, 2006.
11. Samarth Swarup & Les Gasser, "The Role of Anticipation in the Emergence of Language," in Martin V. Butz, Olivier Sigaud, Giovanni Pezzulo & Gianluca Baldassare (eds.), *Anticipatory Behavior in Adaptive Learning Systems*, Berlin: Springer, 2007, 35-56.
- כותבי מאמר זה מתארים כיצד הציפייה הופיעה כאשר האדם הקדמון נאלץ לעבור מהיער לסוואנה, שם התמודד עם מיעוט של מקורות מזון. מאחר והיה הכרח ללכת רחוק יותר בכדי למצוא מזון ולהכין מצבורי כלים בנקודות שונות בדרך, היה האדם צריך לפתח מחשבה עתידית, הרואה את הציד כמטרה. כמו כן, אותו מצב הוביל לפיתוח אמצעים לשיתוף פעולה סביב מטרות עתידיות בקרב הקבוצה הגדלה, וכך התפתח הצורך ביצירת סמלים.
12. Martin V. Butz, Olivier Sigaud, Giovanni Pezzulo & Gianluca Baldassare, "Anticipations, Brains, Individual and Social Behavior: An Introduction to Anticipatory Systems," in Butz et al., Berlin: Springer, 2007, 8.
13. Ann Game, "Time Unhinged," *Time & Society* 6, 1997, 115-129.
14. Emmanuel Levinas, *Time and the Other*, tr. Richard A. Cohen, Pennsylvania: Duquesne University Press, 1987, 76-77.
15. ברגסון, ההתפתחות היוצרת, 22-23.
16. Huron, 1-8, 355, 358.
17. Ibid., 358.
18. נקודת דמיון נוספת בין ה"משך" ל"ציפייה" היא האופן שבו שניהם נוצרים ומתפתחים ביחס לתנועה ושינוי. ראו: ברגסון, ההתפתחות היוצרת, 209.
19. Huron, 9-15.
20. Ibid.
21. Mark Currie, "The Expansion of Tense," *Narrative* 17.3, 2009, 356.
22. Aaron Smuts, "The Desire-Frustration Theory of Suspense," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 66.3, 2008, 281-291.
23. Erving Goffman, *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*, New York: Basic Books, 1971, 308.
24. Huron, 6.
25. Goffman, 284-7.
26. Robert Morris, "The Present Tense of Space," in Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily*, Cambridge, MA.: MIT Press, 1994, 194.
27. Goffman, 284-309.
28. ה-I וה-Me הם שני חלקי העצמי שמזהה ג'ורג' הרברט מיד (Mead), ואשר רוברט מוריס משאיל במאמרו לתיאור החוויה של הפיסול המינימליסטי. ראו: Morris, 177-182, 204-206.
29. Barbara London, "Time as Medium: Five Artists' Video Installations," *Leonardo* 28.5, 1995, 425.
30. Daniel J. Dwyer, "Husserl's Appropriation of the Psychological Concepts of Apperception and Attention," *Husserl Studies* 23.2, 2007, 97.
31. Stephen Linstead & John Mullarkey, "Time, Creativity and Culture: Introducing Bergson," *Culture and Organization* 9.1, 2003, 3-13.
32. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, tr. C. Smith, New York: The Humanities Press, 1962, 41-42.

33. ברגסון, *ההתפתחות היוצרת*, 112.
34. רחל, *מנגד*, חורף 1930. מילים אלה משמשות בסיס וכותרת לעבודה נוספת של רוס, שטרם הושלמה.
35. London, 423-426.
- ברגסון עצמו מצא דמיון בין מנגנון ההכרה לזה של הראינוע. ראו: ברגסון, *ההתפתחות היוצרת*, 211.
36. Bruce Hainley, Dennis Cooper & Adrian Searle, *Tom Friedman*, London, New York: Phaidon, 2001, 130.
37. ברגסון, *ההתפתחות היוצרת*, 27.
38. Merleau-Ponty, 41-42.
39. ברגסון, *ההתפתחות היוצרת*, 50.
40. Leonard B. Meyer, *Emotions and Meaning in Music*, Chicago: The University of Chicago Press, 1956, 50.
41. Dwyer, 116.
- הסביבה נתונה לתודעתנו בשיתוף עם האובייקט, מה שגורר את המבנה הטמפורלי של ההתפשה, זה של "ההילה הכפולה" – ההתכוונות לעבר ולעתיד. מה שאנחנו מצפים למצוא מותנה על ידי מה שמצאנו בעבר.
- רעיון ההתפשה מתקשר גם למושג ה"ראייה כ" (seeing as) של ויטגנשטיין, אשר בקצרה ניתן להגדרה כראיית אספקטים שונים באובייקט או דימוי אחד, או ראייתו של האובייקט או הדימוי כמשהו אחר. כמו ההתפשה, גם ה"ראייה כ" היא מושג שמקורו בחקירת השינויים המתרחשים במהלך התפישתו. לדיון במושג זה ראו:
- Judith Genova, *Wittgenstein: A Way of Seeing*, New York: Routledge, 1995, 74-84.
42. Alexander Riegler, "Superstition in the Machine," in Butz et al., 57.
43. Ibid., 57-72.
44. Bataille, "Knowledge of Sovereignty," 308. תרגום המחברת
45. על פי לוינס, המוות והאחר – שניהם בלתי נתפשים ולכן לעולם אינם עכשיו, אלא עתידים לבוא לנצח. העתיד בהקשר זה איננו העתיד-הווה של ברגסון. לא מדובר ברעיון המשך הפרטי, אלא בעתיד מפתיע לחלוטין, אחר לחלוטין. ראו: עמנואל לוינס, *המוות והזמן*, תרגום: אלי-ג'ורג' שטרית, תל אביב: רסלינג, 76-77, וכן ב"סוף דבר" מאת ז'אק רולן בספר זה, עמודים 158-160.
46. Henri Bergson, *The Creative Mind*, tr. Mabelle L. Andison, New York: The Citadel Press, 1992 (1946), 8-9, 17-18.
47. Richard Cohen, "Translator's Introduction," in Levinas, *Time and the Other*, 9.
48. Ibid, 7-8.



סופיה הולטן

Preparations for Uncertain Doom

הקרנת ווידאו בערוץ אחד, 7:38 דקות, 2003
באדיבות האמנית, גלריה קונרד פישר ו VG Bildkunst, בון
פעולות חסימה של כל פתחי הדירה, כניסות ויציאות,
תוך שימוש בחומרים שנמצאו בתוכה, כמו אטמי אוזניים
משעווה, שמכת פוך וכריות. הווידאו מסתיים כאשר החלל
מחשיך לחלוטין.

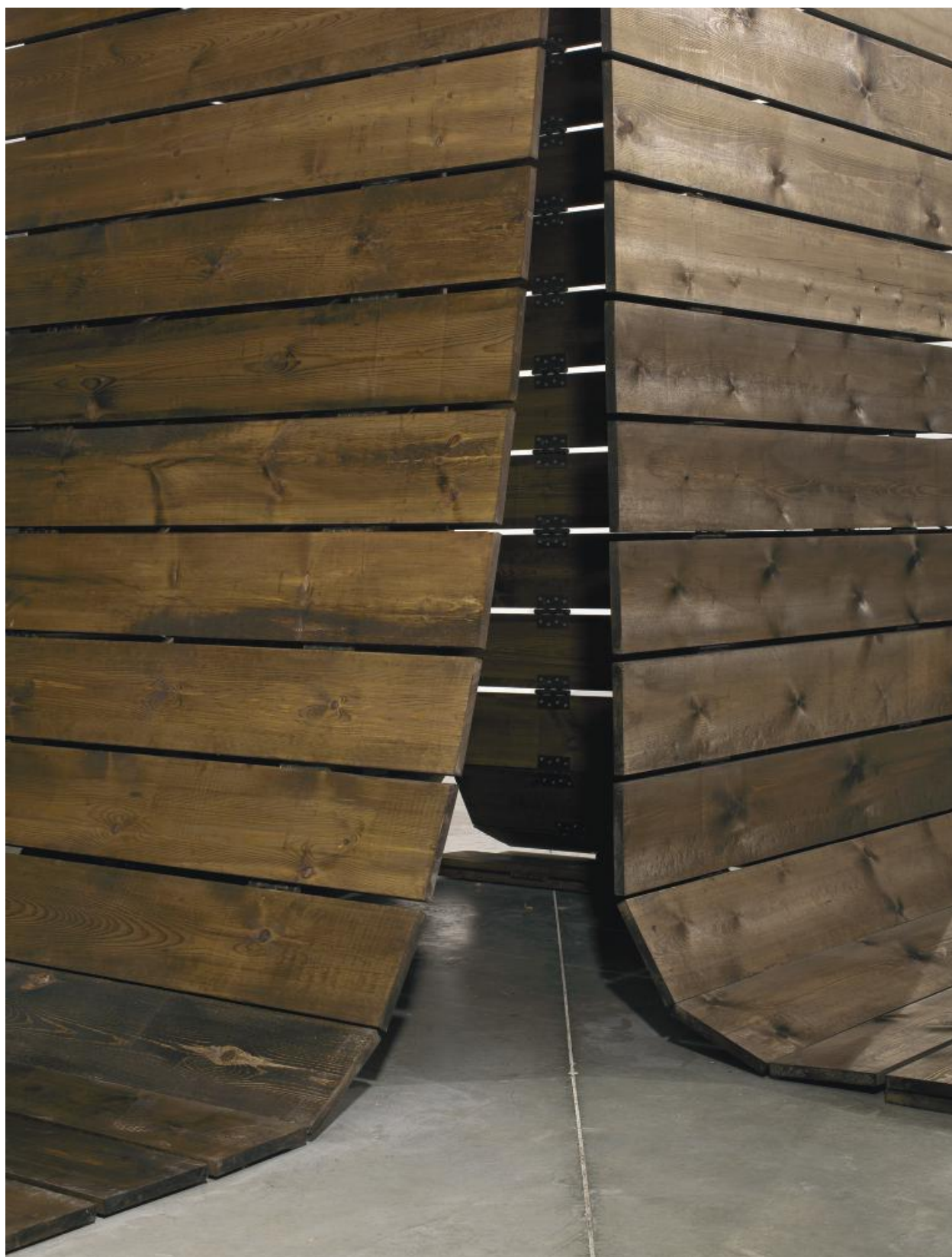
Sofia Hultén

Preparations for Uncertain Doom

Single channel video, 7:38 minutes, 2003

Courtesy of the artist, Konrad Fischer Gallery and
VG Bildkunst, Bonn

All points of exit and entry to an apartment were blocked
using materials found inside, such as wax earplugs, a
duvet and sofa cushions. The video ends when the
space is submerged in complete darkness.





ג'ורדן וולפסון

Perfect Lover

אנימציה דיגיטלית מועברת לפילם 16 מ"מ, 3 דקות, 2007
באדיבות האמן וגלריה יוהן קוניג, ברלין

Jordan Wolfson

Perfect Lover

Digital color animation transferred to 16 mm film, 3 min, 2007
Courtesy of the artist and Johann König, Berlin



אורלי סבר

עמוד שידרה (פרט)
מיצב, חוליות עץ, צירים
150x150x600 ס"מ, 2010

Orly Sever

Backbone (detail)

Installation, wooden planks, hinges
150x150x600 cm, 2010



עוז מלול

שעון שמש

עץ, ברזל, מנוע, בקר, חיישן אור

2010, מ' 1.04X1.5X1.5

Oz Malul

Sundial

Wood, iron, motor, microcontroller,
light-dependent sensor

1.04x1.5x1.5 meters, 2010



בת שבע רוס

2000 שעות גלות

מיצב ווידאו, 2,000:00:00 שעות

2010-2005

Batsehva Ross

2000 Hours of Diaspora

Video installation, 2,000:00:00 hours

2005-2010



יאקופ פרי

Two Names

ווידאו, 14:37 דקות, 2008

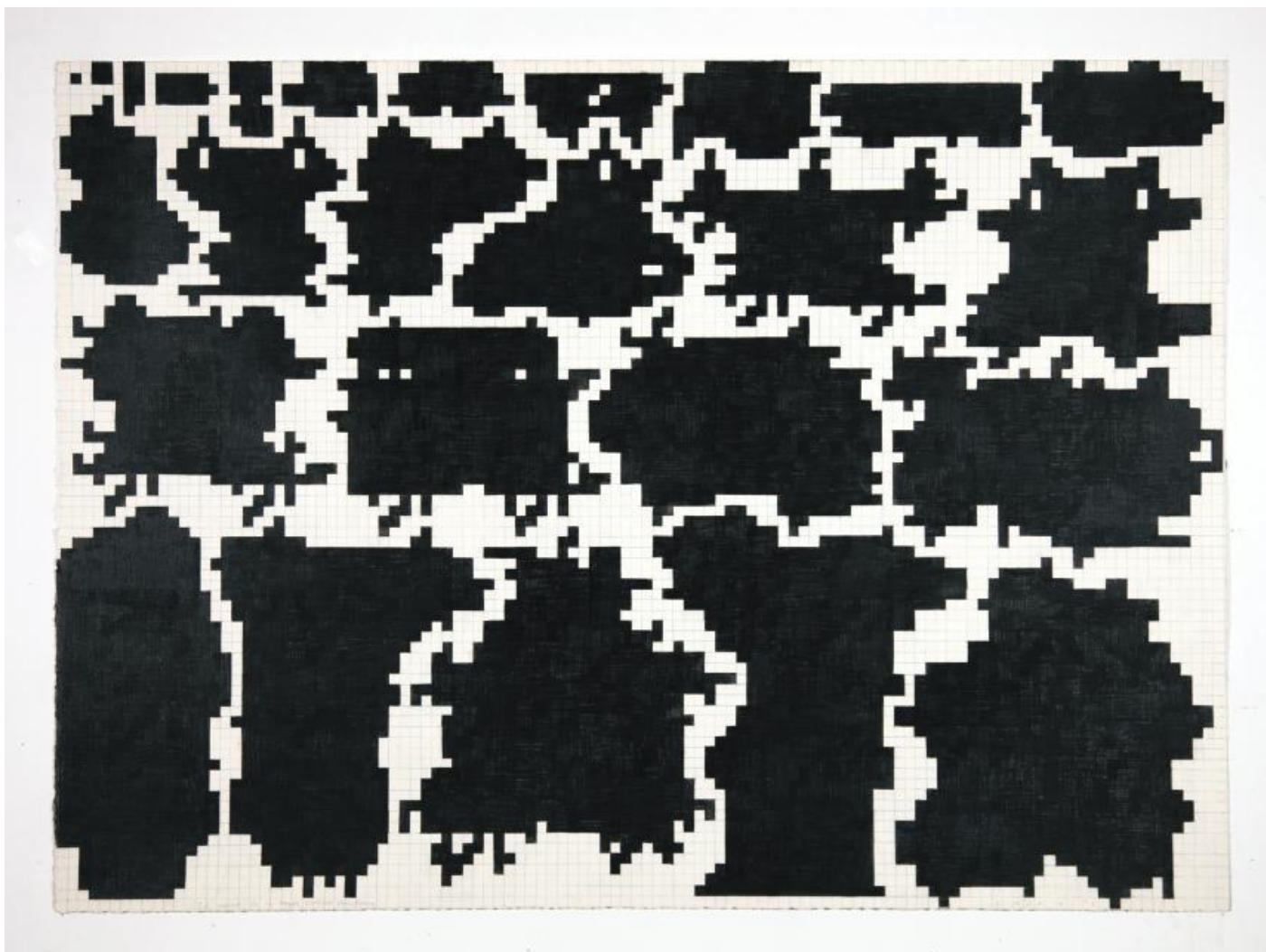
באדיבות האמן וגלריה דה-אקספדיטיה, אמסטרדם

Jakup Ferri

Two Names

Video, 14:37 min, 2008

Courtesy of the artist and Galerie de Expeditie, Amsterdam



דגנית ברסט

מתוך הסדרה שלום כיתה א' (*El sueño de la razón produce monstruos*)

עפרונות על נייר, 110x80 ס"מ, 2007-2010

באדיבות האמנית וגלריה ג'ולי מ, תל אביב

Deganit Berest

From the series *Hello, First Grade! (El sueño de la razón produce monstruos)*

Pencils on paper, 80x110 cm, 2007-2010

Courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv



וויליאם האנט

Put Your Foot Down

ווידאו, 14 דקות, 2006

באדיבות האמן וגלריה איביד, לונדון

William Hunt

Put Your Foot Down

Video, 14 min, 2006

Courtesy of the artist and IBID PROJECTS, London

מוזיאונים וחוסר-מנוח¹

ז'אן-פול מרטינון

השאלה "מה צריכה להיות הפילוסופיה של מוזיאונים במאה ה-21 ואיזו שליחות הם צריכים לקחת על עצמם?" היא מעין שאלה נבואית, שכדי להשיב עליה יש לגלות סוד שאינו ידוע למוזיאונים עצמם. התשובה המתבקשת היא מעין הנחיה, שתכריע ותעצב את עתידם: זוהי הפילוסופיה שעליה צריכים מוזיאונים לבסס את התנהלותם העתידית. והעתיד קרב ובא.

אני מתרכז כאן בחצי הראשון של המאה הנוכחית, כך שהשאלה היא צנועה למדי. עם זאת, היא מעלה מספר תהיות נוספות: לאיזה אופק של ציפיות מתייחסת השאלה? האם הגדרת השליחות של המוזיאון אינה ברת תוקף ליותר מ-50 שנה? איך ומאיזה נקודת מוצא ניתן לנסח אמירה לגבי עתידם של מוזיאונים? למי שמורה הזכות לנבא, לצפות או להעריך מה יקרה למוזיאונים בעתיד? איזו תפיסה של העתיד נדרשת בכדי להגדיר ציפייה שכזו? ומה משמעות הגדרת העתיד של מוסד שמטרתו העיקרית היא שימור של המורשת הקיימת למען העתיד?

התשובה היחידה שניתן אולי לספק לשאלה זו היא שאם אכן יש "דבר" אחד שמוזיאונים צריכים לעשות במחצית הראשונה של המאה ה-21, הוא להפסיק להתייחס אל עתידם כמובן מאליו. אין למוזיאונים עתיד, ולא יהיה להם עתיד בשנת 2060. מפאת קוצר היריעה, לא אוכל להתייחס במאמר זה לסוגיות הרבות העולות בהקשר זה.² הטיעון היחיד שאתמקד בו, אם כן, הוא שלמוזיאונים אין עתיד מכיוון שהם חדלו לעסוק בתפיסה היסטורית של העתיד; כל מה שנותר להם הוא לעסוק בתפיסה א-היסטורית של חוסר-מנוח. איך, אם כן, ניתן להתחיל ולחשוב במושגים אלו?

האמירה שלמוזיאונים אין עתיד היא פרובוקטיבית במתכוון. איני טוען שעלינו לסגור את כל המוזיאונים, או שהמוזיאונים אינם רלוונטיים עוד. באותה מידה, אין בכוונתי לטעון שלא ניתן לצפות התרחשויות עתידיות, או שאין עוד נביאים, רואי חשבון או מבקרי תרבות שביכולתם לחזות התרחשויות שכאלה. החלטות פרקטיות הן הכרח (ועליהן להתבסס תמיד) על תפיסה מובנית של העתיד.³

כשאני טוען שאין למוזיאונים עתיד, אני מתכוון לכך שמוזיאונים אינם יכולים עוד לצאת בהכרזות לגבי

משמעות הזמן ושלא ניתן עוד לחשוב על העתיד כמו שחשבו עליו היסטוריונים של האמנות ואוצרים במהלך המאה ה-19. במאה ה-19, הובן הזמן כתופעה חברתית והיסטורית. העתיד הוגדר כקטגוריה השייכת למבנה קבוע מראש בהקשר של מושגים כגון רצף, תקופתיות ומשך. הזמן הוגדר תמיד כהווה-עתיד שהתבסס על היגיון ליניארי והיסטורי שקבע באופן ברור מה שייך לעבר ומה צופן בחובו העתיד. העתיד היה אלמנט אחד בתוך מודל דומיננטי של הזמן – המודל הלשוני של הנרטיב, והובן כתקופה היסטורית או חברתית (רחוקה או קרובה) הממקמת את עצמה בהווה.

המוזיאון, שהיה אחד המוסדות המרכזיים של המאה ה-19, גילם הגדרה מובנית ומסורתית זו של מהות הזמן. המוזיאון מיצב את עצמו הן ביחס לעבר אותו שימר והן ביחס לעתיד שעליו השליך את אותו עבר. באופן זה עוצב הזמן כנרטיב של קידמה, המוביל את המבקר בהחלטיות קדימה דרך רצף של אולמות תצוגה. בתוך פסאז'ים אלו תוחמה האמנות במסגרת סדרה של תנועות ספציפיות ומוגדרות בברור, שעליהן ניצח מספר קטן של גיבורים. העתיד הופיע כחלק בלתי מעורער של אותו רצף נרטיבי של תקופות שונות, שביניהן נקודות שבר ברורות. כל שיכלה לספק תפיסה טלאולוגית⁴ זו היו השלכות, תחזיות ונבואות.

כיום, מוכרח המוזיאון להגדיר את העתיד מחוץ לקטגוריות מאובקות אלו. בנוסף לצרכים אמפיריים כגון אילוצים כלכליים ושיקולי תחזוקה, המוזיאון מוכרח לחשוב על העתיד באופן שונה. העתיד היחיד שניתן לחשוב עליו כיום הוא כזה המוגדר על ידי נוכחותו של שוני (difference), של מה שפותח את עצמו, של מה שמופיע. אם המוזיאון הוא בעל כוונות רציניות בכל הנוגע לתצוגת האוסף שלו ושימור "העבר" וההיסטוריה שלו עצמו, עליו לחשוב על העתיד בפשטות אך בהחלטיות – כפתיחתו של החלל עצמו, או כמה שהפילוסוף ז'ק דרידה (Derrida) מגדיר כ"עתיד לבוא".⁵

הנושא, אם כן, אינו "עתידו" של המוזיאון, אלא האופן שבו יכול המוזיאון להתמודד עם פרימת מושג הזמן עצמו. זהו מה שהחלל מנכס מעצמו, בתוך המוזיאון אבל גם מחוצה לו, במיקום בלתי מזוהה; האופן שבו החלל מרחיק את עצמו בתוך עצמו ומתחולל. במילים אחרות, זהו מה שפותח את החלל התוך-מוזיאלי – החלל של עבודת האמנות, החלל של הצופה ולמען הצופה. אין לכל זה דבר וחצי דבר עם ההרחבה האינסופית של אוספים שונים או פתיחתם של אולמות תצוגה חדשים; מדובר בחלל שאת היווצרותו מעודד המוזיאון בכדי שיוכל להמשיך לפעול ולייצר את החוויה הייחודית לו. אין לתהליך זה כל קשר להמשכיות, רצף או הרחבה, או לנרטיבים בעלי התחלה, אמצע וסוף הניתנים להגדרה ולזיהוי. זהו תהליך שקשור למה שנגלה ונחשף בכל רגע, בכל תצוגה. הוא מבוסס על פירוק לגורמים של מושג הזמן פה או שם באולם התצוגה, ללא קשר למה או למי שהוא נחשף אליו.

כשאנחנו חושבים על המוזיאון בהקשר של פרימת מושג הזמן, איננו חושבים על עתידו (האוטופי או הדיסטופי) של המוזיאון עצמו, אלא על המאורע (event) שלו, או על מה שדרידה מגדיר, בהקשר אחר, כהווה-חי שאינו מתקיים בו-זמנית לצד עצמו.⁶ הדבר היחיד שהמוזיאון אכן יכול לתפוס כעתידו הוא מה שעתיד לבוא – אותה פרימה בלתי יציבה ובלתי ניתנת לזיהוי שהיא חלק בלתי נפרד מהיווצרותו של

המוזיאון ומהחוויה שהוא מציע. כשהמוזיאון זונח את תפיסת העתיד הישנה שלו ומתייחס לפרימת מושג הזמן, הוא הופך למאורע או להתרחשות שאיננה יכולה להוות או לבשר סוף (מותו של המוזיאון) או נוכחות (מוזיאון יציב הניתן לזיהוי); הוא הופך למוסד הממצב את עצמו בצומת של סיומות ופתיחות (אני משתמש פה במילים "סיומות" ו"פתיחות" בכדי לא ליצור בלבול עם המושגים "התחלה" ו"סוף"). מצד אחד, המוזיאון עסוק רק ב"סופן" של יצירות אמנות או אומנות. כפי שהבהירה המועצה הבינלאומית למוזיאונים (International Council of Museums), "מטרתו של המוזיאון היא לרכוש, לשמר, לחקור ולהציג - למטרות מחקר, חינוך והנאה - ממצאים חומריים הנוגעים לאדם ולסביבתו". ככזה, מטרתו העיקרית [כפי שהיה אומר זאת מישל פוקו (Foucault)] היא לשים קץ לנטייתן של יצירות אמנות "לטעות".⁷ הכל בא על סיומו במוזיאון, כך שהמוזיאון הוא מוסד של סיומות. זה בדיוק מה שהפך את אנטואן קטרמר דה קנסי (Quatremre de Quincy) ופול ולרי (Valery) לאומללים כל כך - מוזיאונים הם מאוזוליאומים, מקומות איכסון של גוויות שהיו פעם בחיים - בין שהדבר נעשה כחלק מפעילות של כת או כחלק מתהליך אמנותי.⁸

מצד שני, המוזיאון הוא גם המקום שבו הן יצירת האמנות והן הצופה יוצאים לדרך עצמאית. זהו אתר שבו הצופה יכול לקרוא דרור לדמיון, שבו העולם מושם בסוגריים בכדי לאפשר מסע אל תוך עולם אחר - עבר, הווה או עתיד. זהו גם המקום שבו יצירת האמנות מקבלת את הלגיטימציה שתוביל לאינסוף פרשנויות, שכן המוזיאון הוא נקודת המוצא למסעות בנתיבים ביקורתיים ואוצרותיים.⁹ כפי שטען מרסל פרוסט (Proust), המוזיאון ממשיך את עבודת האמנות. באמצעות המפגש בין ארכיטקטורה ואמנות, אנו - הצופים, האוצרים או ההיסטוריונים של האמנות - מהלכים תמיד לאורכו של שביל המוביל אל הלא נודע.¹⁰

בהקשר זה של חלל זמן לא יציב שלא ניתן להגדירו, מתגלה המוזיאון כמוסד דיאלקטי. טענה זו אינה מתבססת על המשמעות המסורתית של המושג "דיאלקטי",¹¹ כפי שמשמש בו, למשל, וולטר בנימין (Benjamin) בטקסט "תזות על הפילוסופיה של ההיסטוריה".¹² המוזיאון, כידוע, הוא מוסד של המאה ה-19. בניגוד ל"חדרי הפלאות" של תחילת העידן המודרני, שבהם קובצו המוצגים ללא כל סדר נראה לעין, אוספי המוזיאון אורגנו באופן דיאלקטי שראה את עצמו ככרונולוגי (נרטיבי) או כתמאטי (דימויי), אך תמיד בהתבסס על גישה מתודולוגית שמטרתה לקבוע אמיתות או להציג את הנושאים השנויים במחלוקת. באופן זה, וברמה הסמנטית הבנאלית ביותר, המוזיאון הוא דיאלקטי במהותו. באמצעות סדרה של מסגרות נוקשות או גמישות, שבהן מושגי הזמן והמקום מבודדים ועוברים תהליך של "אסתטיזציה" על-ידי האוצר, המוזיאון מנסה לפענח את פשרם של יצירות האמנות או האובייקטים אותם הוא מכיל. פעילות זו מתרחשת גם במוזיאונים ובגלריות הציבוריות האוונגרדיים ביותר, כמו הפאלה דה טוקיו (Palais de Tokyo) בפריז, שבו המפגש עם יצירת האמנות נתפס חשוב יותר מסוגיות הנוגעות ליוצרים עצמם או לאופן תצוגת העבודות. ללא קשר לדרך שבה המוזיאון מגדיר את שליחותו, מטרתו היא תמיד לגרום לתבונה (logos) "לשחק" או "לעבוד".

מעבר להבנה הבסיסית הזו, המילה "דיאלקטי" צריכה להתפרש כאן כפי שהשתמש בה לראשונה ז'אן-

לוק ננסי (Nancy) – כמסמנת או מגדירה את השוני שבין פתיחות וסיומות, סימון שאין לו כל ייעוד מלבד חוויית ההתעלות¹³ (aufhebung) שבה הוא קשור. האופן שבו ננסי מפרש מושג זה מוביל לקריאה מחודשת של הגל (Hegel) – קריאה המנתחת את מושג הדיאלקטיקה לא כאקט שמטרתו הוא ליישב סתירות באופן הגיוני, אלא ככונות לקלוט ולקבל רעיונות – נכונות שהיא בו-זמנית גם תהליך מכונן.¹⁴ ננסי החליף את הפירוש הנוקשה של מושג הדיאלקטיקה בפרשנות פלסטית¹⁵ (במובן ה-plastique של הגל) יותר של המילה, המצילה אותה מהמוזיאון של מונומנטים מתיים, אונטו-תיאולוגיים. המילה "דיאלקטי", כשהיא מובנת באמצעות המושג ההגליני של פלסטיות, הכרחית להפרכת כל סדר שיטתי וכל אפשרות לפרשנות טלאולוגית. הדיאלקטי הופך לגמיש (אמנות פלסטית), אך גם לאלים ופיתאומי (פיצוץ פלסטי). הוא כורך יחד את הכוחות המנוגדים של הטלאולוגי והאפשרי¹⁶ באקט של השהיה. אני משתמש כאן בפירוש המחודש הזה למילה "דיאלקטי" לא רק מכיוון שמושג זה מהותי להתנהלות המוזיאלית, אלא גם מכיוון שהוא בלתי נפרד מהמחשבה על העתיד. בספרה העתיד של הגל (L'Avenir de Hegel), מתבססת קתרין מאלאבו (Malabou) על הקריאה של ננסי ומציעה פרשנות חדשה לתפיסת הזמן לפי הגל. מאלאבו טוענת שהגל מעולם לא חשב על הזמן כעל "עכשיו" בסדרה של "עכשויים", ועל העתיד כעל "עתיד-עכשיו". לטענתה, הגל ראה בזמן רגע של בידול דיאלקטי, המגדיר את עצמו כארעי – כלומר, כ"עכשיו". באופן זה, מסרבת מאלאבו לצמצם את הגדרת הזמן של הגל לרצף של רגעים: מכיוון שהוא "מעוצב על ידי מספר 'עכשויים', הוא יכול לבדל את עצמו מעצמו".¹⁷

הגל, אם כך, תפס את הזמן לא כמה שמופיע פה או שם, אלא כקטגוריה של "נבדלות" ושליה שלעולם אינה מצביעה על חזרתיות או על נקודת סיום. מאלאבו מציעה פירוש זה בכדי לדחות את טענתו של היידגר (Heidegger) שהגל תפס את מושג הזמן רק במובנו הוולגרי, כלומר, כהומוגני וריק. היא טוענת שהזמן לפי הגל אינו נקודה מסוימת על גבי רצף או רגע בר חלוף, שניתן לחזור עליו או להשיב אותו, אלא המחשה של שוני. זמן, לפי תפיסה זו, אינו מוגדר עוד על ידי סוף (סופה של ההיסטוריה); זהו זמן הפתוח אל העתיד, אל מה שמרחיק את עצמו מעצמו, זמן המבלבל בין המושגים "עתיד" ו"זמן".

בהקשר זה, שבו הזמן הופך למושג בלתי יציב ובלתי ניתן לזיהוי, המוזיאון הופך לדיאלקטי (פלסטי) משום שהוא מצרף יחד, מבודד ומשקם יצירות אמנות בין קירותיו – לא בניסיון לספק סקירה אסכטולוגית¹⁸ ואבסולוטית של אסתטיקה, היסטוריה או אנושיות, אלא בכדי לשמר ו/או לערער את השפה שמחיה תפיסה זו. במילים אחרות, תפקידו של המוזיאון אינו לספק סוף טלאולוגי, אלא להציג ו/או לאתגר באופן מתמיד את התפיסה המקובלת של אמנות. באופן זה, המוזיאון אינו מייצג את נקודת המוצא של יצירת האמנות (הנקודה שבה התמלאה במשמעות), וגם לא את מותה (הנקודה שבה היצירה מאבדת את משמעותה המקורית, זו שהוגדרה על ידי האמן בסטודיו או על ידי מיקומה המקורי במקדש או כנסייה). מיקומו בצומת של פתיחות וסיומות גורם למוזיאון להיות מעורב בתהליך הכרוך בהשהיית המתמדת של יצירות אמנות (הנכנסות ויוצאות מחדרי האכסון ואולמות התצוגה). באופן זה, המוזיאון מציג את עצמו באמצעות כריכתם יחד של האלמנטים המעצבים והמצדיקים את קיומו: התלייה החוזרת ונשנית של יצירות אמנות, או ההופעה המתמדת של דבר מה חדש. הוא ממצב את עצמו הן ביחס לצפוי והן

ביחס לבלתי צפוי, לעתיד כיחידה שניתן לצפות ולעתיד כאחר באופן רדיקלי, כרגע שניתן להבין רק ביחס למיידיות שלו. המוזיאון ממקם את אוצרותיו במרכז תהליך ההשהיה הזה – תהליך המחשת החלל הקושר יחד, באותו רגע, את הטלאולוגי ואת האפשרי, את מה שאוצרים וצופים מצפים לו, אך שאת בואו לעולם לא ניתן לדמיין.¹⁹ זהו ההסבר לכך שאין זה אפשרי להכריע בנוגע למהותם של מוזיאונים, מכיוון שהם נמצאים תמיד במרכז תהליך של הגדרה מחדש, ומציגים את עצמם בפנינו רק באמצעות הפן הרגעי והמנוכר של קיומם. תנועת המוזיאון היא תנועה המקיימת את עצמה באמצעות ולצד המתח שהיא מצליחה לקיים בין הגדרתו הייחודית של המוזיאון לבין הטמעתו באוניברסלי.

אין בכוונתי לומר שהמוזיאון נמצא בתהליך נצחי של לידה מחדש. אני מתייחס כאן למצב מתמיד של דריכות או לתצורה מלאה מתחים.²⁰ לא ניתן עוד לראות את המוזיאון כמחויב למצב של חוסר שלמות, של חזרתיות, של זמן מחזורי המשתרע על פני תקופות שונות. במקום זאת, המוזיאון ויצירות האמנות עסוקות בתהליך פלסטי, שאין לו נקודת סיום אחרת מלבד תהליך ההתעלות (aufhebung) המחייבה אותו. כשאנחנו חושבים על חפץ אמנות במוזיאון, איננו חושבים עליו כחלק מתהליך אמין שבו העבר מעצב את העתיד, אלא כמצוי בנקודת פתיחה בלתי-יציבה ובלתי ניתנת לזיהוי, שהיא מהותית הן ליצירת העבודות והן לחוויית המפגש איתן. באופן זה, בהיעדר מרכז שיש להבנות אותו או נקודת מוצא שצריך לזהות, אין קרקע יציבה לתהליך הדיאלקטי של המוזיאון. אין בכוונתי לומר שיצירות אמנות או מוזיאונים יכולים להתקיים רק בגיהנום של רלטיביזם אבסולוטי ואינסופי. אופיים הפלסטי מגלה לנו שהתהום אותה הם מייצגים, התהום אליה צולל מעשה הפרשנות, היא תהום אמיתית – מכיוון שהיא מדחיקה את היעדר התהום המונעת ממנה להיסחף אל תוך עצמה. באופן זה, התהליך הדיאלקטי המעצב את המוזיאון עדיין מצליח לעצב היסטוריה, לצקת את עצמו לצורה של מה שעבר תהליך של התעלות ושל חלוקה לתקופות.

מה שנוותר, אם כן, אינו מוזיאון המתקיים כמקשה אחת הממוקמת באתר המגדיר את עצמו ועסוק בהוכחת אמיתותן של ערכים שהוכתבו לפני זמן רב. המוזיאון עסוק בפרפורמטיביות של עצמו, כך שלא ניתן להגדיר אותו כסוג של נוכחות ברורה. מכיוון שהוא ממקם את עצמו בצומת של סיומות ופתיחות ומכיוון שהוא יוצק את עצמו אל תוך תבנית פלסטית גמישה, המוזיאון נמצא במצב מתמיד של "הטיה דקדוקית" המעורר דרך קבע מחלוקות מסוגים שונים. לא ניתן, אם כן, להמשילו לעריץ מפלצתי השולט בציבור הבוחרים. המוזיאון אינו שמרן, אלא ווכחן. הוא מנסה תמיד לאתגר את מה שמצטרף לתהליך הפלסטי – את מה שבתחילה נדחה בגלל אחרותו (למשל, אמנות תלויה מקום בשנות ה-60 של המאה ה-20) ומאוחר יותר מתקבל כדומה (פריקטים עכשוויים שאינם מוצגים במסגרת מוסדות אמנות ותרבות). במידה שהמוזיאון הוא אכן דיאלקטי (פלסטי) באופן שבו מתייחסים למושג זה ננסי ומאלאבו, כיצד ניתן להגדיר את מנגנוני הפעולה שלו או את עתידו? בדומה לארכיון, מושג המוזיאון רדוף על ידי רוח רפאים משיחית.²¹ המוזיאון, כפי שטען דרידה לגבי הארכיון [בהתייחסו למונולוג של ההיסטוריון יוסף ירושלמי (Yerushalmi) עם פרויד (Freud)], כרוך גם הוא בחוויה ייחודית של הבטחה.

עד המאה ה-19, המוזיאון הבטיח לשמר את המורשת הלאומית ולחנך את ההמונים. שליחות כפולה זו

באה לידי ביטוי, למשל, בהצהרת הכוונות של מוזיאון ויקטוריה ואלברט בלונדון, שהדגישה הן את הצורך בהרחבה מתמדת של האוסף (הרחבת מורשת האומה) והן את החובה לשמור על תעריפי כניסה נמוכים ושעות פתיחה ארוכות עבור מעמד הפועלים. מבחינה זו, חובתו המרכזית של המוזיאון הייתה משיחית במהותה. כיום, עם זאת, חינוך ההמונים כבר אינו מציל אותם מקיומם האומלל. כל מה שהמוזיאון מציג הן חוויות, והצופה מעוניין רק בדברים שירשימו אותו. כך איבד המוזיאון את התפקיד הגואל שהעניקה לו החברה עם היווצרו.

בתקופה שבה הזמן כבר אינו נתפס כיציב וקבוע, או כקטגוריה מהימנה וחד כיוונית, הדבר היחיד שיכול המוזיאון לעשות הוא לשמר את הבטחתו באמצעות מצב של חוסר החלטיות רדיקלי. המוזיאון אינו מבטיח עולם מושלם של אמנות או עתיד שבו לא יהיו עוד מוזיאונים. הבטחתו של המוזיאון היא הבטחה ללא תוכן מוגדר. בכדי להבין זאת, ניתן להיעזר בפרשנות הזהירה של דרידה למשיחיות של בנימין.²² המשיחיות (messianicity) ללא משיחיות (messianism) של דרידה מייצגת את המחויבות המתמשכת לשמר גישה של פתיחות ביחס אל האחר. זוהי מחויבות מכרעת, מכיוון שהיא מונעת מצב שבו נוכחות (presence) מסתגרת בתוך עצמה. המוזיאון תמיד אומר לאמנים ולצופים – "כן, תבואו", יש כאן עתיד. כך נשלטת כל פעולה שמבצע המוזיאון על ידי הבטחה ריקה מתוכן לתהליך חינוכי, הנמצא במצב מתמיד של דחייה. כפי שכתב ארנסט לקלו (Laclau) במאמר ביקורת על ספרו של דרידה רוחות הרפאים של מרקס: "אנחנו יכולים תמיד לוותר על המימדים הטלאולוגיים והאסכטולוגיים, אנחנו יכולים אפילו לוותר על התכנים של סוגים שונים של משיחיות היסטורית, אך איננו יכולים לוותר על 'ההבטחה', מכיוון שהיא חלק בלתי נפרד ממבנה של כל חוויה שהיא".²³ המוזיאון, מעצם הגדרתו כמוסד השומר על המורשת למען העתיד, נמצא במרכז של הבטחה זו, הנטולה כל אפיון אסכטולוגי או מימד של גאולה.

מימד משיחי זה של המוזיאון אינו מתבסס, אם כך, על איזשהו סוג של משיחיות. הוא אינו מספק תשובה לשאלה מהי אמנות, אבל הוא משמר את ההבטחה שהמוזיאון הוא המקום בו תמצא התשובה. והמוזיאון מתעקש שזה יכול לקרות בכל רגע נתון, לכל צופה, לכל אמן המתבקש ליצור או למכור עבודה או להציג תערוכה. באופן זה, המוזיאון ממצב את עצמו כסוג של מוסד המאפשר לקיומו להיות מוגדר תמיד על ידי האחר, כלומר, מן העתיד. האופן שבו הוא מטמיע לתוכו פרקטיקות אמנותיות שונות (למשל, אמנות פמיניסטית או לא-מערבית בשנות ה-80 וה-90 של המאה ה-20), מוכיחה שהמוזיאון מציג את עצמו כאילו סיבת קיומו היא לחלוטין חיצונית לו וקשורה לאחר, למה שעדיין לא נוצר או הפך נתון לסמכותו.

משיחיותו של המוזיאון מתבטאת בכך שהוא מאפשר לאחר להופיע, ואילו כוחו המשיחי מתבטא בחוסר הוודאות שיוכל להמשיך ולחשוף את עצמו לכל מה שהוא חדש ומפתיע באופן רדיקלי. הוא נע ונד באופן תמידי בין "זה מגיע" ובין "האם זה מגיע?", בין הקול הקורא לקול המשיב. בניגוד לדעה הרווחת, המוזיאון אינו מוסד ארכיוני במובן של מקום אחסון לאירועי העבר. מכיוון שהוא ממקם את עצמו באופן יומיומי במסגרת פרפורמטיבית, ומטפל בקהל מבקרים גדל והולך, המוזיאון עסוק תמיד באירוע שלו עצמו. כמו הארכיון, המוזיאון קשור תמיד ל"שאלת העתיד, שאלת העתיד עצמו, השאלה בנוגע לתשובה, להבטחה

ולאחריות ליום המחר".²⁴ באופן זה, המוזיאון שומר על הבטחתו לא בין פתיחה טלאולוגית אל האפשרי (מה שבנימין קרא לו הזדמנות מהפכנית) לבין הפסקה משיחית של התרחשות (יום הדין האסכטולוגי או התמידי)²⁵, אלא בין הפלסטיות שלו לבין מבנה משיחי של התרחשות.

בהקשר זה, האם המוזיאון יכול עדיין להתייחס למושג הזמן ולתפקידו ביחס לעתיד? ללא עבר וללא עתיד, המוזיאון אינו יכול שלא להתקיים על הקצה. בלית ברירה, הוא נמצא במצב תמידי של חוסר-מנוח. אין בכוונתי לטעון שהמוזיאון או העבודות שהוא מכיל מתאמצים באופן נואש לעזוב את מיקומם הפיזי – להגיע, כמו פרוסט, לתחנת הרכבת סאן לזר שבפריז בכדי לצאת למסע אל עיירת החוף הנכספת בלבק.²⁶ כוונתי במושג "חסר-מנוח" הוא פשוט למה שלא מסוגל "לשקוט על שמריו".

המוזיאון אינו מסוגל לשקוט על שמריו באתר שלו עצמו. העובדה שהוא חסר-מנוח באתר בו הוא מתקיים, ולא ביחס אל אתרים אחרים, היא מכריעה, שכן האתר עצמו הוא גילומה של המודרניות – המבנה היחיד שבו העולם המערבי יודע לארגן את עצמו, את יצירות האמנות שלו, את הנרטיבים ההיסטוריים שלו ואת האידיאולוגיות שלו. מוזיאון ד'אורסה בפריז הוא דוגמה מובהקת לסוג זה של אתר, שכן במקור שכנה בבניין תחנת רכבת – אתר שאותו עוזבים כדי להמשיך הלאה. אופיו של האתר לא השתנה, למרות שכיום איש אינו מגיע אליו בכדי להמשיך הלאה באופן פיזי. בניגוד לפרוסט, שתפס את מושג הזמן כרצף מתמשך, או כמשך (duration), המוזיאון מספק ריגושים וחוויות של חוסר ודאות ואכזבה שלעולם אינם מהווים מסע שכזה. כאתר מלא פעילות, המוזיאון הוא מה שהוא עושה. הוא עסוק בקיום ההבטחה, בשמירה על "דלת" פתוחה, בחזרה על הקריאה "כן, בואו". מטרת הפעילות הכפולה הזו היא לשמר את הרטט שמפיח בו חיים, את תהליך ההשהיה או הבידול שמאפשר לו להמשיך ולקיים את עצמו כמוזיאון. אקט זה, מצב זה של חוסר-מנוח, הוא המאפשר למוזיאון להפוך את ההיסטוריה לפלסטית ולתהליך ההיסטוריוגרפי להתקיים.

ז'אן-פול מרטינון הוא מרצה בכיר בגולדסמית' קולג' שבלונדון. בין השנים 1992 ו-1998 שימש כאוצר-שותף ב "Rear Window" (www.rear-window.org.uk). מרטינון פרסם מספר חיבורים, וביניהם הספר *On Futurity*, שיצא לאור בשנת 2007 בהוצאת Palgrave Macmillan. ספרו החדש, העתיד לצאת לאור בשנת 2011, עוסק ברעיון השלום בהקשר למוזיאון הג'נוסייד של קיגאלי, רואנדה.

מראי מקום:

1. טקסט זה פורסם לראשונה בספר Hugh H. Genoways (ed.), *Museum Philosophy for the Twentieth-first Century*, Lanham, MD: AltaMira Press, 2006.
2. למרות שאינו קשור ישירות למוזיאונים ראו ספרי: Jean-Paul Martinon, *On Futurity: Malabou, Nancy and Levinas*, London: Palgrave Macmillan, 2007.
3. במובן של עתיד צפוי או מחושב.
4. כפי שידוע, המוזיאון מציג לעיתים קרובות את ההיסטוריה באופן טלאולוגי – כלומר, כסדרה של מסגרות מוגדרות המתקדמות בכוח עצמן, ושלחן גורל אחד ומאחד.

5. Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, tr. Eric Prenowitz, Chicago: University of Chicago Press, 1996, 68.
6. Jacques Derrida, *Spectres of Marx, The State of the Debt, the Work of Mourning & the New International*, tr. Peggy Kamuf, London: Routledge, 1994, xix.
7. Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, tr. Robert Howard, London: Routledge, 1993. ראו עמודים ראשונים
8. Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Considerations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris: Arthème-Fayard; Paul Valéry, "The Problem with Museums," in Douglas Cooper (ed.), *Degas, Manet, Morisot*, tr. David Paul, London: Routledge and Paul Kegan, 1972.
9. Theodor Adorno, "The Valéry Proust Museum," in *Prisms*, tr. Samuel and Sherry Weber, Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1981, 175-177.
10. Marcel Proust, *Within a Budding Grove*, tr. Charles Kenneth Moncrieff, London: Chatto, 1960, 310-311.
11. במובן של המתח או הסתירה בין שני כוחות, אלמנטים או רעיונות המנוגדים זה לזה או המשפיעים זה על זה. במקרה של בנימין, מדובר במתח בין תפיסות תאולוגיות ומרקסיסטיות של ההיסטוריה.
12. Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History," in Hannah Arendt (ed.) *Illuminations*, tr. Harry Zorn. London: Pimlico, 1973.
13. הפועל ההגליאני Aufheben מתורגם בדרך כלל כ"התעלות". אני משתמש במונח זה לציין תהליך שבו דבר כלשהו לעולם אינו נותר במצב של מנוחה.
14. Jean-Luc Nancy, *The Speculative Remark (One of Hegel's Bons Mots)*, tr. Celine Surprenant, Stanford: Stanford University Press, 2001; Jean-Luc Nancy, *Hegel, The Restlessness of the Negative*, tr. Jason Smith and Steven Miller, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
15. המילה "פלסטי" נגזרת מהמילה הימנית plassein, שמשמעותה "לעצב" ו/או "ליצור תבנית". כשם תואר, מילה זו מתייחסת למה שניתן לצקת אותו לתבנית מסוימת, כמו גם למה שהוא בעל כוח לעצב.
16. אני משתמש פה במילה "אפשרי" להתייחס למה שתלוי בעתיד שעדיין איננו ידוע או שהוא תוצאה של אותו עתיד.
17. Catherine Malabou, *L'Avenir de Hegel, Plasticité, Temporalité, Dialectique*, tr. by author, Paris: Vrin, 1996, 29.
18. כלומר, תפיסה שלפיה האסתטיקה, ההיסטוריה והאנושות מתקדמות לקראת נקודה סופית.
19. על חשיבות המילים "באותו הרגע", ראו:
- Jacques Derrida, "Le temps des adieux: Heidegger (lu par) Hegel (lu par) Malabou," *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger* 188, 1998, 6.
20. Jean-Louis Déotte, "Rome, the Archetypal Museum and the Louvre, the Negation of Division," in Susan M. Pearce (ed.), *Art in Museums, New Research in Museum Studies: An International Series*, 5, London and New Jersey: Athlone Press, 1995, 215-232.
- Jean-Louis Déotte, *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris: L'Harmattan, 1993: ראו
21. המושג של "רוח רפאים משיחית" נדון בהרחבה ב: Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, 36.
22. הפרשנות של דרידה למשיחיות של בנימין נדונה ב:
- Jacques Derrida, "Khôra," in Thomas Dutoit (ed.), *On the Name*, tr. Ian McLeod, Stanford: Stanford University Press, 1995; Jacques Derrida, *Spectres of Marx*; Jacques Derrida, "Marx and Sons," in Michael Sprinker (ed.), *Ghostly Demarcations, A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx*, tr. G.M. Goshgarian, London: Verso, 1999; Jacques Derrida, "Questions à Jacques Derrida," in Marc Crépon and Marc de Launay (eds.), *La philosophie au risque de la promesse*, Paris: Bayard, 2004.
23. Ernesto Laclau, "The Time is Out of Joint," *Diacritics* 25.2, 1995, 90.
24. Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, 74.
25. לדיון באופן שבו "יום הדין האחרון" של בנימין יכול לחזור על עצמו עד אין סוף ראו:
- Ian Balfour, "Reversal, Quotation (Benjamin's History)," *Modern Language Notes* 106, 1991. 622-647.
26. Proust, 311.



ג'ורדן וולפסון

Con Leche

ווידאו, מק מני, 20 דקות, 2009
באדיבות האמן וגלריה יוהן קוניג, ברלין

Jordan Wolfson

Con Leche

Video projection, Mac mini, ca. 20 min, 2009
Courtesy of the artist and Johann König, Berlin





סופיה הולטן

Points in a Room Condensing

12 צילומים, 13.5x18 ס"מ כל אחד, 2006

באדיבות האמנית, גלריה קונרד פישר ו VG Bildkunst, בון
חפצים גדלים והולכים, כשהראשון הוא מסב כדורי, מוכנסים זה לתוך זה.
לבסוף, כל החפצים מוכלים בתוך ארון.

Sofia Hultén

Points in a Room Condensing

12 photographs, 13.5x18 cm each, 2006

Courtesy of the artist, Konrad Fischer Gallery and VG Bildkunst, Bonn
Beginning with a ball bearing, objects of increasing size are placed
inside one another. Finally, a cupboard contains all of the objects.





וויליאם האנט

Even as You See Me Now

ווידאו, 17 דקות, 2008

באדיבות האמן וגלריה איביד, לונדון

William Hunt

Even as You See Me Now

Video, 17 min, 2008

Courtesy of the artist and IBID PROJECTS, London

עוז מלול

ג'בקה (פרט)

פלייר פטנט, כבל פלדה,

גלגלת, מנוע, טיימר, מסב לינארי

מידות משתנות, 2010

Oz Malul

Mr. Vice Grip (detail)

Vice grip, timer, motor,

linear bearing, steel cable

Measurements variable, 2010



1



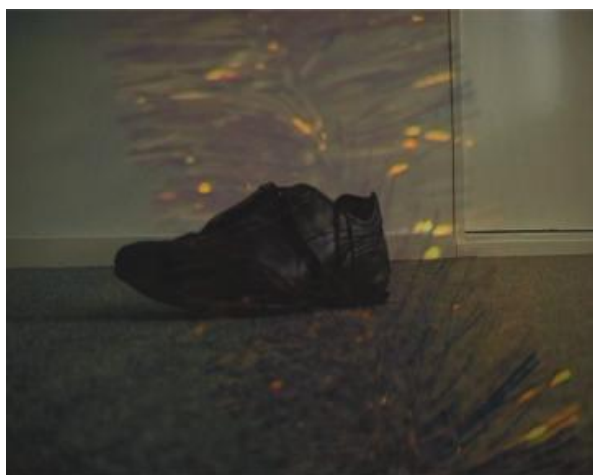
2

- 1 **יאקופ פרי**
Outside the Circle
 ווידאו, 1:25 דקות, 2009
 באדיבות האמן וגלריה דה-אקספדיטיה, אמסטרדם

Jakup Ferri
Outside the Circle
 Video, 1:25 min, 2009
 Courtesy of the artist and
 Galerie de Expeditie, Amsterdam

- 2 **יאקופ פרי**
Line Dot Line
 ווידאו, 1:30 דקות, 2009
 באדיבות האמן וגלריה דה-אקספדיטיה, אמסטרדם

Jakup Ferri
Line Dot Line
 Video, 1:30 min, 2009
 Courtesy of the artist and
 Galerie de Expeditie, Amsterdam



בת שבע רוס

מסעותיו של הנצנץ הנודד

מיצב ווידאו, 20:00 דקות

2010

Batsehva Ross

The Excursions of the Wandering Tinsel

Video installation, 20:00 min

2010



FOCUS YOUR MIND ON MOVING THE
STONE AWAY FROM YOU USING
THE POWER OF THOUGHT

자 이제 생각의 힘을 이용해서 돌을 당신 으로
부터 저 멀리 움직이도록 마음을 집중하세요



דגנית ברסט

M4 (על פי רומן אופלקה)

אקריליק על בד, 175x175 ס"מ

2005

באדיבות האמנית וגלריה ג'ולי מ., תל אביב

Deganit Berest

M4 (After Roman Opalka)

Acrylic on canvas, 175x175 cm

2005

Courtesy of Julie M. Gallery, Tel Aviv



סופיה הולטן

Immovable Object / Unstoppable Force

הקרנת ווידאו בשני ערוצים, 28 דקות, 2009

באדיבות האמנית, גלריה קונרד פישר ו VG Bildkunst, בון

ניסיון להזיז סלעים, לפי הוראות שימוש בטלקינזיס להזזת עצמים גדולים.

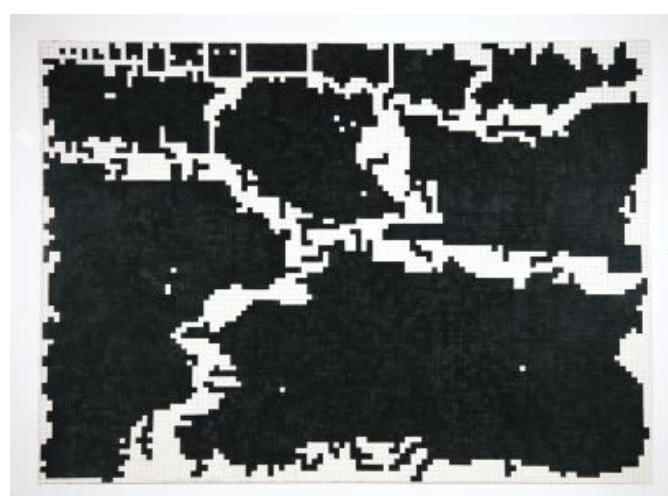
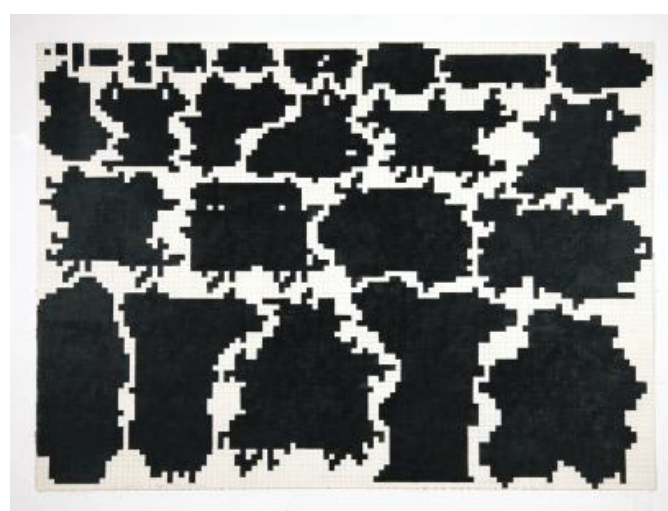
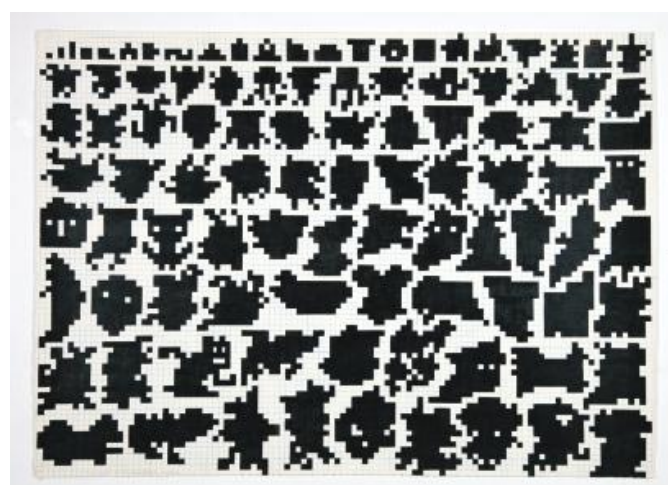
Sofia Hulten

Immovable Object / Unstoppable Force

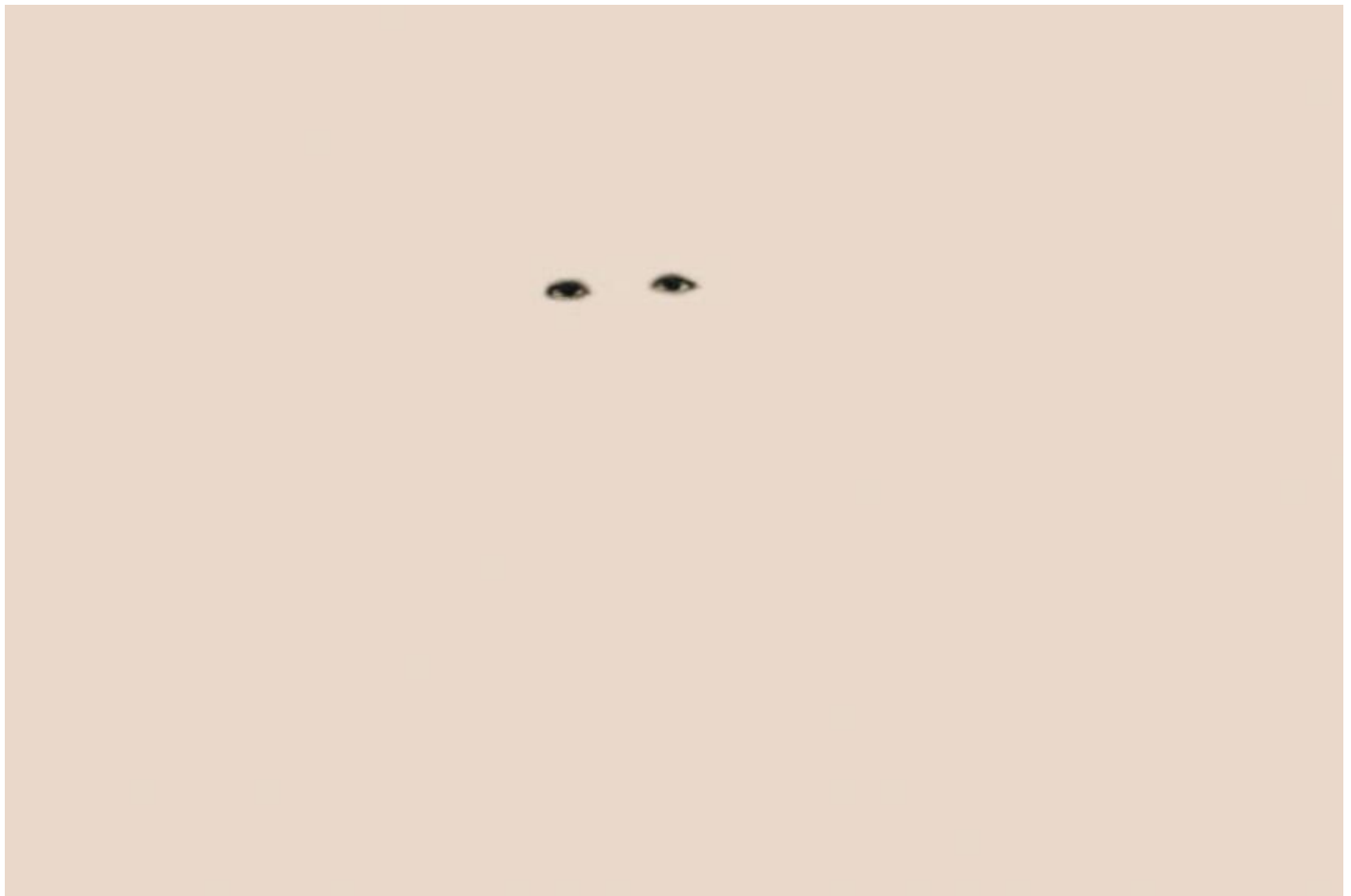
2-channel video, 28 minutes, 2009

Courtesy of the artist, Konrad Fischer Gallery and VG Bildkunst, Bonn

An attempt to make rocks move, following instructions for performing telekinesis on large objects.







ג'ורדן וולפסון
Neverland
 ווידאו, 4 דקות, 2001
 באדיבות האמן
 וגלריה יוהן קוניג, ברלין

Jordan Wolfson
Neverland
 Video, 4 min, 2001
 Courtesy of the artist and
 Johann König, Berlin



אורלי סבר
עמוד שידרה
 מיצב, חוליות עץ, צירים
 150x150x600 ס"מ
 2010

Orly Sever
Backbone
 Installation, wooden planks, hinges
 150x150x600 cm
 2010



דגנית ברסט
שלום כיתה א'
(El sueño de la razón produce monstruos)
 עפרונות על נייר, 110x80 ס"מ, 2007-2010
 באדיבות האמנית וגלריה ג'ולי מ., תל אביב

Deganit Berest
Hello, First Grade!
(El sueño de la razón produce monstruos)
 Pencils on paper, 80x110 cm, 2007-2010
 Courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv

8. Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Considerations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris: Arthème-Fayard, 1989; Paul Valéry, "The Problem with Museums," in Douglas Cooper (ed.), *Degas, Manet, Morisot*, tr. David Paul, London: Routledge and Paul Kegan, 1972.
9. Theodor Adorno, "The Valéry Proust Museum," in *Prisms*, tr. Samuel and Sherry Weber, Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1981, 175-177.
10. Marcel Proust, *Within a Budding Grove*, tr. Charles Kenneth Moncrieff, London: Chatto, 1960, 310-311.
11. In the sense of the tension or the contradiction between two conflicting or interacting forces, elements or ideas. In Benjamin's case, between a theological and a Marxist conception of history.
12. Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History," in Hannah Arendt (ed.) *Illuminations*, tr. Harry Zorn. London: Pimlico, 1973.
13. The Hegelian verb *Aufheben*, usually translated as "to sublimate," is used in the sense of "to raise," "to hold," "to lift up." The term "sublation" refers here to the necessary process by which something is never left to rest.
14. Jean-Luc Nancy, *The Speculative Remark (One of Hegel's Bons Mots)*, tr. Celine Surprenant, Stanford: Stanford University Press, 2001; Jean-Luc Nancy, *Hegel, The Restlessness of the Negative*, tr. Jason Smith and Steven Miller, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
15. The word plastic is derived from the Greek *plassein*, which means "to model" and/or "to mold". As an adjective it is what is malleable and what has the power to mold.
16. The word "contingent" is used here in relation to what is dependent on or results from a future as yet unknown.
17. Catherine Malabou, *L'Avenir de Hegel, plasticité, temporalité, dialectique*, tr. by author, Paris: Vrin, 1996, 29.
18. That is, a view where aesthetics, history and humanity arrive at an end.
19. For the importance of the words "at once," see Jacques Derrida, "Le temps des adieux: Heidegger (lu par) Hegel (lu par) Malabou," *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger* 188, 1998, 6. Translated by author.
20. Jean-Louis Déotte, "Rome, the Archetypal Museum and the Louvre, the Negation of Division," in Susan M. Pearce (ed.), *Art in Museums*, New Research in Museum Studies: An International Series, 5, London and New Jersey: Athlone Press, 1995, 215-232; for a more comprehensive analysis of the relationship between Benjamin and Nietzsche, see Jean-Louis Déotte, *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris: L'Harmattan, 1993.
21. The concept of "spectral messianicity" is explored in Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, 36.
22. Derrida's reading of Benjamin's messianism can be traced back to Jacques Derrida, "Khôra," in Thomas Dutoit (ed.), *On the Name*, tr. Ian McLeod, Stanford: Stanford University Press, 1995; Jacques Derrida, *Spectres of Marx*; Jacques Derrida, "Marx and Sons," in Michael Sprinker (ed.), *Ghostly Demarcations, A Symposium on Jacques Derrida's Spectres of Marx*, tr. G.M. Goshgarian, London: Verso, 1999; and most recently in Jacques Derrida, "Questions à Jacques Derrida," in Marc Crépon and Marc de Launay (eds.), *La philosophie au risque de la promesse*, Paris: Bayard, 2004.
23. Ernesto Laclau, "The Time is Out of Joint," *Diacritics* 25.2, 1995, 90.
24. Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, 74.
25. For an analysis of how Benjamin's *Last Judgement* can be repeated ad-infinitum, see Ian Balfour, "Reversal, Quotation (Benjamin's History)," *Modern Language Notes* 106, 1991. 622-647.
26. Proust, 311.

to leave its site, to leave the Gare Saint Lazare and literally go on journeys to Balbec.²⁶ Restless simply means “unable to be still.” The museum is unable to be still *on site*. The fact that it is restless *on site* and not in relation to or in the direction of *other sites* is crucial as the site itself is the emblem of modernity, it defines the museum as the only structure that the Western world knows to organize itself, its art, its histories, and ideologies. The Musée d’Orsay in Paris epitomizes this site—it was a site of departures; it is still a site of departures, only now, no one physically ever departs. In this way, and against Proust who understood time as a stream, a modelled or modulated duration, the museum offers thrills and uncertainties, states of excitability and disappointments that never amount to a journey as such. In these busy sites, the museum is what it does. Its act is that of keeping a promise, of keeping “the door” open, and of repeating and/or returning the call, “yes, come.” The aim of this double act is to maintain the tremor that animates it, the deferment or the differentiation that leads the museum to maintain itself as museum. It is through this act, through this restlessness, that the museum plasticizes history and that historiography takes place.

Jean-Paul Martinon is a Senior Lecturer at Goldsmiths College, London. He was co-curator of Rear Window (www.rear-window.org.uk) between 1992 and 1998. He is the author of a number of publications, including *On Futurity* (Palgrave Macmillan, 2007). His new book, to be published in 2011, investigates the notion of peace in the context of the Kigali Genocide Museum, Rwanda.

NOTES

1. This text was originally published in Hugh H. Genoways (ed.), *Museum Philosophy for the Twentieth-first Century*, Lanham, MD: AltaMira Press, 2006.
2. Although not directly related to museums, see my book: Jean-Paul Martinon, *On Futurity: Malabou, Nancy and Levinas*, London: Palgrave Macmillan, 2007.
3. In the sense of a figured or calculated future.
4. As is well known, the museum often presents history in a teleological fashion, that is, as a series of articulated frameworks that advance by themselves and have a single unifying destiny.
5. Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, tr. Eric Prenowitz, Chicago: University of Chicago Press, 1996, 68.
6. Jacques Derrida, *Spectres of Marx, The State of the Debt, the Work of Mourning & the New International*, tr. Peggy Kamuf, London: Routledge, 1994, xix.
7. Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, tr. Robert Howard, London: Routledge, 1993. See the opening pages.

being closed around itself. The museum always says to artists and viewers—"yes, come," there is (a) future here. In this way, all action performed by the museum is ruled by the promise, a vacuous promise of an always postponed education. As Ernest Laclau remarked in his review of Derrida's *Spectres of Marx*: "We can do away with the teleological and eschatological dimensions, we can even do away with all the actual contents of the historical messianisms, but what we cannot do away with is the 'promise,' because the latter is inscribed in the structure of all experience."²³ The museum as the institution safeguarding a heritage for the future is at the center of this non-eschatological and non-redemptive promise.

This messianic dimension of the museum does not therefore depend on any form of messianism. It does not know what art is, but it keeps the promise that the museum is the place where the answer is. And the museum insists that this can happen at any time, to the viewer at any visit, to the artist on the occasion of a commission, an exhibition or a purchase. In this way, the museum places itself as the type of institution that allows its existence to be always defined by the other, its identity always comes from the other, that is, from the future. The way it recuperates artistic practices (for example, feminist or non-western artistic practices in the 1980s and 1990s) shows that the museum constitutes itself on the pretence that its reason to *be* comes exclusively from the outside, from the other, from that which has not yet been created or entered into its remit.

The messianicity of the museum is to allow the other to come. The museum's messianic power is to withhold the certainty that it will always be able to expose itself to the absolute surprise, to the radically new. It always wavers between an "it is coming" and a "is it coming?," between a call and a response. Contrary to common understanding, the museum is not an archival institution in the sense of a repository of past events. Because it is engaged in the daily business of staging performances and catering to an ever-increasing audience, the museum is always positioning itself within a performative structure, always engaged in its own event. Not unlike the archive, the museum is always tied to the "question of the future, the question of the future itself, the question of a response, of a promise and of a responsibility for tomorrow."²⁴ In this way, the museum maintains its promise not between a teleological opening onto the contingent (what Benjamin referred to as revolutionary chance) and a messianic *cessation* of happening (the eschatological—or the perpetual—Last Judgement²⁵), but between its plasticity and a messianic *structure* of happening.

Considering this situation, can the museum still hold a sense of the temporal and of its role in respect of the future? Without past and without future, the museum can only remain permanently on edge. It can no longer articulate itself in any other way, but as in a state of restlessness. This does not mean that the museum or the works it houses are always desperate

It is a true abyss because it suppresses the absence of abyss that prevents it from drifting into itself. In this way, the dialectical process ruling the museum still manages to shape a history, to plasticize itself into the periodization of what has been sublated.

What we are left with, is not the museum as a solid entity, located on a prescribed and self-defining site, declaiming or holding forth the truthfulness of its long-established values. The museum is engaged in a performativity of its own; one which can never establish any form of presence. By being situated at the juncture of endings and openings, by plasticizing itself (molding / dislocating), the museum is in a permanent “state of conjugation,” always about to be declined, derived, or inflected. For this reason, the museum is always in a state of dispute and contestation. The museum is not a monolithical monster that rules like a despot over various constituencies. The museum is not conservative, but argumentative in the sense that it always seeks to challenge that which enters the plastic process — that which it first rejects as other (site-specificity in the 1960s, for example) and then welcomes as the same (off-site projects today).

If the idea that the museum is dialectical (plastic) in the sense explored by Nancy and Malabou is acceptable, then how to qualify its operative mechanisms or its future? Not unlike for the archive, there is a spectral messianicity at work in the concept of the museum.²¹ The museum, following Derrida’s famous interpretation of the archive in his commentary on Yosef Yerushalmi’s monologue with Freud, is also tied to the very singular experience of the promise.

Until the 19th century, the museum promised to be the keeper of a nation’s heritage and to educate the masses. This dual character can be found, for example, in the mission statement of the South Kensington Museum (now the Victoria and Albert Museum in London), which stated both the necessity to expand the collection constantly (enlarge the nation’s heritage) and the imperative to keep a policy of low admission charges and late opening hours for the working classes. As such, the main imperative of the museum was essentially messianic. However, and this is what marks the change from the time of Walter Benjamin, this power is no longer redemptive. The education of the masses no longer rescues them from their miserable existences. Today, the museum offers only experiences and the spectator wants only to be impressed. As such, the museum has lost the redemptive quality that society endowed it with at its creation. In a time when time has ceased to represent something fixed and stable, something reliable pointing in a single direction, the only thing a museum can do is to maintain this promise in a state of radical indecisiveness. The museum does not promise the perfect world of art or that one day there will be no more museums. The museum’s promise is a promise without determinate content. In order to understand this, we may turn to Derrida’s careful rephrasing of Benjamin’s messianism.²² Derrida’s messianicity without messianism represents the continual commitment to keep open the relation to the other. This promise is crucial as it prevents any presence from

of history), but a time necessarily open to the future, to what distances itself from itself, a time that effectively confuses the future and time.

On this unstable and unidentifiable spacing of temporality, the museum turns dialectical (plastic) in the way it brings together, isolates and restores works of art within its walls, not in an attempt to provide a final eschatological¹⁸ view of aesthetics, history, or humanity, but in order to perpetuate and/or dislocate the language that animates it. In other words, its role is not to provide a teleological ending to these perceptions, but to constantly present and/or challenge the usual perception of works of art. In this way, the museum does not represent an origin for the work of art (where it acquired meaning), nor does it represent its death (where the artwork loses its original meaning, the one established by the artist in the studio or in its original location by the temple or church). By being located at the juncture of endings and openings, the museum is necessarily involved in a process that sees the constant deferral of works of art (in or out of the storeroom or gallery space). In this way, the museum presents itself through the double bind that informs and justifies its existence — the constant re-hanging of art or the constant advent of something new. As such, it positions itself in relation to both the foreseen and the unforeseen, the future as a predictable entity and the future as radically other, therefore as an instance that can only be determined in its immediacy. The museum places its treasures right on this process of deferment, this instantiation of space that brings together, *at once*, the teleological and the contingent, that which curators and viewers expect but can never imagine coming.¹⁹ This explains why it is never possible to actually pin down or determine what museums are because they are always at the center of their own redefinition, presenting themselves only in their estranged momentariness. The movement of the museum is one that sustains itself through and with the tension it manages to withhold between its own determination and its annihilation into the universal.

This does not mean that the museum is engaged in a process of eternal rebirth. There is no reference here to a temporality of suspense or to a configuration pregnant with tensions.²⁰ The museum can no longer be seen as engaged in a temporality of incompleteness, of return, a cyclic temporality that extends across the ages. Rather, both the museum and the artworks are engaged in a plastic process, which has no proper destination except the sublation (*aufhebung*) that animates it. When thinking of an art object in the museum, one is not thinking of it as engaged in a reliable process where past informs the future, but on the unstable and unidentifiable opening that is immanent to the creation and the experience of these artworks. In this way, like there is no center to structure and no origin to the trace, there is no stable ground for the museum's dialectical process. This does not mean that works of art or museums can only exist in the hell of absolute and infinite relativism. Their plastic character reveals that the abyss they represent, an abyss where interpretation nosedives at every occasion, can only be a true abyss.

(narrative) or thematically (image), but in all cases through a methodological approach intended to establish either truths or uncertainties. In this way and at its most banal semantic level, the museum is essentially dialectical. Through its series of rigid or flexible frameworks where time and space are isolated, placed in parenthesis, in other words, “aestheticised” by the curator, the museum attempts to make sense of the art or the objects it houses. This is also true of the most avant-garde of museums or public galleries such as, for example, Le Palais de Tokyo in Paris, where the encounter with the work of art supersedes issues of authorship or display. Whatever its remit, the museum’s aim is always that of making the *logos* play or work.

Beyond this basic understanding, the word “dialectical” should be understood here, following a tradition first inaugurated by Jean-Luc Nancy, as a word that marks or shapes the difference between openings and endings, a marking that has no proper destination except the sublation¹³ (*aufhebung*) to which it is bound. Nancy’s interpretation of the term inaugurates a new reading of Hegel, one that understands the dialectical, not as an act intended to resolve a contradiction logically, but as an act of receptivity that is also a formative process.¹⁴ Instead of a rigid interpretation of the dialectical, Nancy took up the more plastic¹⁵ (Hegel’s *plastische*) interpretation of the word, one which rescues it from the museum of dead onto-theological monuments. The word “dialectical” conceived through the Hegelian prism of plasticity is crucial in the way it disturbs any systematicity, the possibility of teleology itself. The dialectical not only becomes supple and flexible (plastic arts), but also violent and sudden (plastic explosion). The dialectical intertwines the contradictory forces of the teleological and the contingent¹⁶ in an act of deferment.

I have used here this revised interpretation of the word “dialectical” not only because it is at the heart of the museum process, but also because it is inseparable from the future. In her book, *L’Avenir de Hegel*, Catherine Malabou takes up this inaugural reading by Nancy and proposes to reject the usual understanding of Hegel’s conception of time. For Malabou, Hegel never perceived time as a “now” amidst a series of “nows,” a time in which the future is always a “future-now.” Malabou sees Hegel’s time as an instance of dialectical differentiation that can only determine itself momentarily, that is, “now.” In this way, Malabou refuses to reduce Hegel’s time to a continuum of instants. Because it “is structured by several ‘nows,’ it has the ability to differentiate itself from itself.”¹⁷ Hegel therefore understood time not so much as what appears here or there, but as what constitutes a state of “separatedness” and negation that never marks a repetition or a closure. By proposing this interpretation, Malabou’s aim is to reject Heidegger’s claim that Hegel only understood time in its vulgar sense – that is, as homogeneous and empty. Hegel’s time becomes not a point or a time that can only pass or be reiterated or recuperated, but an instantiation of difference. It is, therefore, no longer a time defined by closure (the end

Derrida understands in another context by, the “non-contemporaneity with itself of the living present ...”⁶ This is the only thing a museum can truly understand as its future: that which is to come; the unstable and unidentifiable unfolding that is immanent to the museum’s creation and experience.

If the museum abandons its old concept of the future, if it takes into consideration this unravelling of temporality, then it becomes an occurrence or an event that can never form or prefigure a closure (the death of museums) or a presence (a stable or an identifiable museum). The museum is an institution that can only conceive itself as an unstable and unidentifiable form of exposure (in the sense of both display and revelation). The reason for this is simple: The museum is an institution that positions itself at the juncture of endings and openings. I use here the words “openings” and “endings” in order not to confuse them with origins or closures.

On the one hand, the museum is only concerned with the manner in which art or artifacts are “ended.” As the International Council of Museums made clear, the museum’s remit is to acquire, conserve, research, communicate, and exhibit, for purposes of study, education, and enjoyment, material evidence of man and his environment. As such (and on a Foucauldian note), its main remit is to bring an end to the errancy of works of art.⁷ Everything ends in the museum and the museum is therefore an institution of endings. This is what made Antoine Quatremère de Quincy and Paul Valéry so famously miserable – museums are mausoleums, repositories of carcasses of bodies that were once alive, whether attached to a cult or as part of an artistic process.⁸

On the other hand, the museum is the place where both the artwork and the viewer also depart. It is the place where, for the viewer, the imagination is let loose, where the world is placed between parentheses in order to pursue a voyage into another world – past, present or future. It is also the place where the artwork acquires the legitimacy that will open it to a myriad of interpretations to come. The museum is the place of critical and curatorial journeys and trajectories.⁹ This is Marcel Proust’s well-known argument – that the museum *continues* the work of the artwork and that through the encounter between architecture and art, we find ourselves, as viewers, curators, or art historians always on an open road where one never knows where one is going.¹⁰

Right there, on this unstable and unidentifiable spacing of temporality, the museum reveals itself as a dialectical institution. Such a claim should not be seen as referring to the traditional sense of the word “dialectical,”¹¹ in the way used, for example, by Walter Benjamin in his *Theses On the Philosophy of History*.¹² As is well known, the museum is an institution of the 19th century. Unlike the Cabinet of Curiosities, in which objects were assembled randomly, the museum follows a dialectical model that sees its collections as either organized chronologically

or duration. As such, the future was conceived as a temporal category within a predetermined structure. It was always a future-present, one that depended on a strict temporal and historical (linear) logic that clearly established what was in the past and what lay (ahead) in the future. The future was one element within the dominant linguistic mode of time – the narrative. To put it extremely briefly, it conceived the future as another social or historical time (distant or not) that situated itself in the present.

As one of the key institutions of the 19th century, the museum was at the center of this structured definition of time. The traditional temporal ideology of the museum was to situate itself in relation to both a past, which it preserved, and a future into which it projected the past it contained. In this way, it turned time into a grand narrative of progress, an inexorable movement that lead the visitor through a continuous series of galleries. Inside these arcades, art was segregated into specific and clearly defined movements, orchestrated by a few protagonists. And within this self-creating chain with clear points of rupture and continuance, the future was the unquestioned extension of the grand narrative, one that could only be understood as the continuation of these periodicities and discontinuities. The old teleological process⁴ could only lead to projections, predictions, and prophecies.

Today, the museum is forced to think of the future outside of these dusty categories. Beyond the empirical necessities of financial constraints and issues of maintenance, the museum must think of a finer kind of future. The only future it can contemplate today is that of the setting into motion of difference, that which opens itself, that which comes. If the museum is serious about the presentation of its collection, the preservation of “the past,” its history, then it must think of the future quite simply, but most definitely as the opening of space itself, what the philosopher Jacques Derrida understands by *l’à-venir*, the “to-come.”⁵ This is not “the future” of museums, this is the museum as it deals with the unravelling of temporality. It is what, inside, but also outside of the museum, in an unidentifiable location, space takes from itself; the way space distances itself within itself and take place. In other words, it is that which, in the museum, opens space – the space of the work of art, the space of and for the viewer. This has nothing to do with the endless expansions of collections or the museum’s ability to open up new galleries, but rather with the space the museum fosters to maintain its activity, to generate its own distinctive experience. This has also nothing to do with succession, duration, or extension, and certainly not with beginnings, middles, and identifiable ends. This has to do with the unfolding or the exposure that takes place *at every instant*, at every showing. It is the disjuncting of temporality here *or* there in the gallery and this, no matter what or to whom it is exposed.

When thinking of the museum in relation to this unfolding of temporality, one is in fact not thinking of the future (utopian or dystopian) of the museum per se, but of its event, what

MUSEUMS AND RESTLESSNESS¹

Jean-Paul Martinon

If one were to ask the question “What philosophy/mission should museums pursue in the first half of the 21st century?” then one would call for a prediction, the revelation of a secret unknown to museums. It is the kind of question that calls for a prescriptive utterance that will determine or shape their future. *This is* the underlying philosophy that museums should pursue in the future. And the future is short. We are only talking here of the first half of the 21st century, a modest question. The idea of this question raises a number of issues: From which horizon of expectation does this question arise? Is half a century the maximum length of time a museum’s mission statement holds currency? How and from where does one make a statement about the future of museums? Who is entitled to prophesize, predict, or project what will happen to museums in the future? What conception of the future is needed to make such a prediction? What does it mean to predict the future of an institution that retains as its main task that of preserving a heritage *for the future*?

Considering these issues, the only response that can perhaps be put forward in response to this question is this — if there is one single “thing” museums should pursue in the first half of the 21st century, it is to stop acknowledging that they have a future. Museums have no future and will still have no future in 2060. To address this issue in a satisfactory manner would require a lengthy analysis that cannot be included in such a short essay.² The only argument that this essay can put forward is, therefore, this – museums have no future because they can no longer sustain a historical conception of the future; they can only sustain an (a)historical conception of restlessness. How to begin thinking in those terms?

My remark that museums have no future is deliberately provocative. I am not implying here that museums should be closed or that museums are no longer relevant. I do not imply either that it is impossible to make predictions or that there are no longer any prophets, accountants, or cultural commentators capable of making predictions or projections. Practical decisions have to be made and these are always based on a certain prosopopoean³ vision of the future. On the contrary, when I write that museums have no future, this simply means that museums are no longer in a situation to assert what they understand by time and that one can no longer think of the future the way art historians and museum curators formerly thought of the future in the 19th century.

The 19th century understood time as already interpreted, as a social and historical phenomenon. It defined the future within the context of notions such as succession, periodicity,

39. Bergson, *Creative Evolution*, 45.
40. Leonard B. Meyer, *Emotions and Meaning in Music*, Chicago: The University of Chicago Press, 1956, 50.
41. Daniel J. Dwyer, 116. The environment, together with the object, is subject to our conscious awareness – giving rise to the temporal structure of apperception, or of a "double aura" – that is, an orientation towards both past and future. What we expect to find is conditioned by what we have found in the past. The concept of apperception is also related to Wittgenstein's concept of "seeing as," which may be summed up as the seeing of different aspects of the same object or image, or as seeing the object or image as something else. Like apperception, "seeing as" is a concept born of an analysis of the changes that occur in the perceptual process. For a discussion of this term, see Judith Genova, *Wittgenstein: A Way of Seeing*, New York: Routledge, 1995, 74-84.
42. Alexander Riegler, "Superstition in the Machine," in Butz et al., 57.
43. Ibid., 57-72.
44. Bataille, "Knowledge of Sovereignty," 308.
45. According to Levinas, death and the other are both impossible to conceive of, and are thus never present. Rather, their arrival is eternally projected into the future. The future in this context, however, is not Bergson's future-present. What is at stake for Levinas is not the idea of subjective duration, but rather an entirely surprising, entirely other future. See Emmanuel Levinas, *God, Death and Time*, tr. Bettina Bergo, Stanford, CA: Stanford University Press 2000, 230.
46. Henri Bergson, *The Creative Mind*, tr. Mabelle L. Andison, New York: The Citadel Press, 1992 (1946), 8-9, 17-18.
47. Richard Cohen, "Translator's Introduction," in Levinas, *Time and the Other*, 9.
48. Ibid., 8-9, 17-18.

Berlin: Springer, 2007, 35-56. According to these writers, anticipation first appeared when prehistoric man moved from the forest to a savannah environment, where he was faced with a dearth of food sources. Since he was constrained to go further in search of food, and to prepare caches of tools at different points along his route, he had to develop a conception of the future, and of hunting as a goal. Moreover, the same situation led to the development of collaborative preparations for future goals among members of a growing group, thus leading to a need for the creation of symbols.

12. Martin V. Butz, Olivier Sigaud, Giovanni Pezzulo & Gianluca Baldassare, "Anticipations, Brains, Individual and Social Behavior: An Introduction to Anticipatory Systems," in Butz et al., 8.
13. Ann Game, "Time Unhinged," *Time & Society* 6, 1997, 115-129.
14. Emmanuel Levinas, *Time and the Other*, tr. Richard A. Cohen, Pennsylvania: Duquesne University Press, 1987, 76-77.
15. Bergson, *Creative Evolution*, 17.
16. Huron, 1-8, 355, 358.
17. Huron, 358.
18. An additional similarity between "duration" and "anticipation" is the manner in which they are both created and developed in relation to movement and change. See Bergson, *Creative Evolution*, 314.
19. Huron, 9-15.
20. Ibid.
21. Mark Currie, "The Expansion of Tense," *Narrative*, 17.3, 2009, 356.
22. Aaron Smuts, "The Desire-Frustration Theory of Suspense," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66.3, 2008, 281-291.
23. Erving Goffman, *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*, New York: Basic Books, 1971, 308.
24. Huron, 6.
25. Goffman, 284-7.
26. Robert Morris, "The Present Tense of Space," in Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily*, Cambridge, MA: MIT Press, 1994, 194.
27. Goffman, 284-309.
28. "I" and "me" are the two parts of the self identified by George Herbert Mead, and employed by Robert Morris to describe the experience of Minimalist sculpture. See Morris, 177-182, 204-206.
29. Barbara London, "Time as Medium: Five Artists' Video Installations," *Leonardo* 28.5, 1995, 425.
30. Daniel J. Dwyer, "Husserl's Appropriation of the Psychological Concepts of Apperception and Attention," *Husserl Studies* 23.2, 2007, 97.
31. Stephen Linstead & John Mullarkey, "Time, Creativity and Culture: Introducing Bergson," *Culture and Organization* 9.1, 2003, 3-13.
32. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, tr. C. Smith, New York: The Humanities Press, 1962, 41-42.
33. Bergson, *Creative Evolution*, 145.
34. Rachel, *Mineged*, winter 1930. This quote also serves as the basis for, and as a title for, an additional work-in-process by Ross.
35. London, 423-426. Bergson himself noted the similarity between consciousness and the cinematograph. See Bergson, *Creative Evolution*, 305.
36. Bruce Hainley, Dennis Cooper & Adrian Searle, *Tom Friedman*, London and New York: Phaidon, 2001, 130.
37. Bergson, *Creative Evolution*, 10.
38. Merleau-Ponty, 41-42.

anxiety. The face-to-face encounter with a person in pain may be initially threatening or off-putting, yet it eventually provokes our empathy – triggering the urge to intervene and help the other, an urge born of our concern with our own fate. It constitutes an entrance into the heart of things, as Bergson describes the experience of duration – an entrance into ourselves and into others.⁴⁶ In this work, the acute awareness of time is inextricably tied to the difficulty to breathe, to the threat posed to life itself. This is the surest future outcome, the one that is always coming at me, yet which I cannot grasp.⁴⁷ This is the event and negative miracle towards which anticipation is endlessly preparing, yet it also allows for the encounter with the other. As Levinas argues, the other's mortality awakens my emotions, orientation, and responsibility. Veritable time, he writes, is the time of proximity – in which the other's time enters and unsettles mine.⁴⁸

Notes:

1. George Bataille, "Knowledge of Sovereignty," in Fred Botting & Scott Wilson (eds.), *The Bataille Reader*, Oxford and Malden, MA: Blackwell Publishers, 1997, 303.
2. The French philosopher Henri Bergson's concept of duration (*durée*) defines an experience of flux and change, composed of interpenetrating moments (rather than ones arranged one alongside another). Duration is real, internal, mental, subjective, heterogeneous and autonomous time. Every event in time produces something entirely new, so that duration amounts to an internal anticipation of the future. See Henri Bergson, *Creative Evolution*, tr. Arthur Mitchell, Mineola, New York: Dover Publications, 1998. Bergson's concept of duration resonates in Gilles Deleuze's concept of the "event" as what has recently happened and is about to happen, a synthesis of past and future, life as a form of becoming. According to this concept, there is no present – or, if the event is thought of as the essence of time, then everything is the present. See Alain Badiou, "The Event in Deleuze," *Parrhesia* 2, 2007, 38.
3. Gilbert Plumer, "The Myth of the Specious Present," *Mind* 94, 1985, 21.
4. William James quoted in: Sean D. Kelly, "Temporal Awareness," in David Woodruff Smith & Amie L. Thomasson (eds.), *Phenomenology and Philosophy of Mind*, Oxford: Clarendon Press, 2005, 225.
5. In addition to Plumer and Kelly's essays, see also: Gerald E. Myers, "William James on Time Perception," *Philosophy of Science* 38, 1971, 353-360.
6. Plumer, 19.
7. On the orientation towards the future as reflected in the temporality of the museum, see Jean-Paul Martnon's essay in this catalogue.
8. Mark C. Taylor, "Back to the Future," in Hugh J. Silverman (ed.), *Postmodernism – Philosophy and the Arts*, New York: Routledge, 1990, 16-17.
9. George Bataille, "The Equivalence of the Negative Miracle (Death) and the Positive Miracle (Final Considerations on Method)," in Botting & Wilson, 308-310.
10. David Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MA.: MIT Press, 2006.
11. Samarth Swarup and Les Gasser, "The Role of Anticipation in the Emergence of Language," in Martin V. Butz, Olivier Sigaud, Giovanni Pezzulo and Gianluca Baldassare (eds.), *Anticipatory Behavior in Adaptive Learning Systems*,

Goya's etching *The Dream of Reason Produces Monsters* (1797-8) is written in pencil at the bottom of the sheet of paper, in lieu of a signature. Berest's works, however, reveal the double meaning of this sentence – that is, that rational rules, or reason itself, is the force that produces monstrous creatures, which in this case are inflated and expand to fill the entire page. The obsessive quest for knowledge as a means of controlling the world is present in these works as a story, myth or game. Both of these possibilities, then, are offered simultaneously – just like the two conflicted, yet inevitably coexistent aspects of our being in the world.

"...we anticipate, perhaps in anguish, what it is reasonable to anticipate, the duration of a tiresome state of things, but we don't anticipate, we dare not, cannot anticipate the outcome that desire suggests. Or, if we anticipate it, this is without believing in it, and more truly, we don't anticipate it if we anticipate it against all reason. Thus, desire gives rise to unjustified hope, to hope that reason condemns..." (Georges Bataille)⁴⁴

"The relation with the future, the presence of the future in the present, seems as yet to be accomplished in the face-to-face with another. The situation of the face-to-face would be the very accomplishment of time; the encroachment of the present on the future is not the feat of a subject alone, but the intersubjective relationship" (Emmanuel Levinas)⁴⁵

In the work *Put Your Foot Down* (2006) [p. 34], William Hunt enters a car filled with water. For nine whole minutes, which seem to last an eternity, he sits and sings in the car, breathing once in a while from an oxygen tank. This work is a performance that also exists as a video work, offering simple and closeup documentation of the event. Like other works by Hunt, this work too is based on actions that examine the limits of the performative sphere and of its various bodily, vocal and material aspects. The artist puts himself in a situation that challenges the body, breath and voice, and acts within this situation. Yet its extreme character, and the conditions defining Hunt's arena of action, are also anchored in everyday practices. This tension is among the elements that trigger an immediate sense of identification and involvement on the part of the viewer, and enable Hunt to repeatedly reexamine the relations between the performing artist and the audience, as well as the performance's impact on the viewer's senses and conscious awareness.

I am listening to a catchy melody based on a fixed rhythm and recurrent tune – a consistent, familiar transmission that enables me to easily take it in. Yet the process of viewing Hunt's works is never relaxing. To begin with, the challenging conditions, the performer's growing pain and the recognition that it is a self-inflicted choice trigger a growing fear, a real sense of

screen), are born of a series of rules based on a playful logic: the number of filled squares of which each form is composed reflects a certain arithmetic series. One work is based on the arithmetic series of consecutive numbers that form the basis of the decimal system. The second work is based on a series in which every number is a consecutive squared number. The third work is based on the Fibonacci series, in which every number is the sum of the two preceding numbers (this series also appears in nature, in the growth patterns of plants and fruit and in the patterns on the skin of reptiles, and its geometric representation is very similar to that of the golden mean). In addition, each form is situated as close as can be to the other forms without touching them. At the same time, the essential trait of all these forms is that they multiply and expand.

In each consecutive work, the number of forms grows smaller, yet this is only because their volume increases. In the third work, which is based on the Fibonacci series, it seems as if the process has gone out of control. Mathematical series are based on principles whose evolution is more easily predicted and anticipated.⁴⁰ As a mathematical series evolves, we become increasingly sure of our ability to predict the next step. The enduring observation of Berest's works enables us to access both the process and the underlying mechanism. It involves two kinds of seeing, which exist independently alongside one another. The form and the method, or the processes of observation and counting, appear as opposing forces, even though they exist in the same temporal and spatial sphere. This dynamic of dizzying vacillation between appearance and disappearance – the revelation of something that was always already there, fixed in its temporary state – is reminiscent of the apperception of figure and ground, which always exist as external, surplus elements in relation to one another, yet which are inextricably related. This apperception is anchored in the experience of the self in the world. Its present is always oriented forwards, towards a future stage of attention, towards what "would appear."⁴¹ The present of evolution, or the future of its direction, marks the intersection between the two experiences offered by Berest's works – that is, the infinite potential of expansion.

As Bergson argues, the deterministic assumption that if we could access every detail of both past and present we would be able to precisely predict future occurrences is mistaken, since it ignores our very existence in time, in duration. One may add that such an approach ignores the fact that our response to an event is part of the event itself. Moreover, it disregards the manner in which we do not process information, but rather structure and organize it in a way shaped by our expectations.⁴² We do so by an incessant search for patterns and regularity, upon which anticipation is based. As it turns out, when we burden artificial, computerized systems with a surplus of information, what we will produce is not a precise ability to foresee future developments, but rather nonexistent correlations – that is, superstitions.⁴³ The sentence in Spanish alluding to

items are pulled out of their different hiding places – closets, a drying rack – and spread out one by one before the camera as their status is announced. The work has the aesthetic quality of a home video – two long shots that are not always steady, accompanied by street sounds.

The observation of every item involves a moment of contemplation, followed by an announcement that is sometimes hesitant, yet is usually pronounced with equanimity. He is really thinking about this... It is often infused with a sense of pride, or appears as proof of belonging or ownership. Does this movement between negation and affirmation, which is also a movement between new and old, between home and world, change anything about these objects? Does it mark them with any form of real difference? Or perhaps this difference is established by the act of classifying, showing and pronouncing? If we examine these objects up close, will we recognize which ones have been marked by their owner's journey?

The act of classifying distinguishes between what was packed and has traveled and what was bought in a new place – which is perhaps suffused with a renewed hope of finding a home, a place of rest. The monotonous repetition of action and speech are disturbed only by the questions that continue to arise – who is he telling all of this too? Who is he reporting to? And to what end? In the absence of the ability to endow each action with an obvious purpose, our gaze wanders away to the walls of the domestic interior, which are covered with pictures, masks and other decorative objects – in search of a way out, in anticipation of some form of change or clarification. At times, this anticipation is accompanied by a sense of embarrassment born of the intimacy embodied in this gesture – which will perhaps actually reveal something to us. "All of these I brought from home." This sentence suddenly reveals that home is actually not the place where the artist now is. The various items of clothing taken on the plane are ones that have accompanied him on his journeys as a nomadic contemporary artist. Yet it is precisely these objects – ones that have been detached from their context – that have a history, and that are imbued with memories of home.

In so far as we are geometricians, then, we reject the unforeseeable. We might accept it, assuredly, in so far as we are artists" (Henri Bergson)³⁹

The three works by **Deganit Berest** presented in this exhibition are part of a series titled *Hello, First Grade! (El sueño de la razón produce monstruos)* (2007-2010) [pp. 33, 52]. In each work, a carefully delineated grid contains various forms, which are created by filling certain squares with black pencils. These forms, which resemble skulls, monsters or animals (and whose modular appearance is reminiscent of the aesthetic of Lego blocks or of images on an old computer

looks from afar upon a visual image of his homeland, is given expression in Jewish mythology in the story of Moses on Mt. Nevo. This story embodies the idea of anticipating an impending event that never comes to transpire. As the Israeli poet Rachel wrote, "Every moment of anticipation contains some of the grief of Nevo."³⁴ This idea is transposed from mythical time and space to a contemporary, domestic and quotidian space – as the discussion of anticipation is related to the local sphere and to existence in it and in relation to it.

The position constructed in this work is that of the witness, yet it takes form in relation to an eventless event. The accumulation of video cassettes similarly serves as a testimony, yet is also present as an object and as an installation, and thus marks the unbridgeable gap between the viewer and between an actual experience of viewing. The video recording is related in our perception to real time – and for that reason the power of this medium lies precisely in its ability to examine and manipulate time.³⁵ In this work, the 2000 hours of staring at the image are presented to us as a continuum – both in terms of the image, which is thematically related to the idea of persistence, and in terms of the medium itself. Yet just like the map, its witnessing is a representative sign – divided, measured and structured in space.

Another space to which the motif of anticipation is transported is that of art. Ross' work alludes to the blank piece of paper that the artist Tom Friedman exhibited as *1000 Hours of Staring* (1992–1997), and which he related, among other things, to the desire to endow a given object with a history.³⁶ The presence of history is even more pronounced in Ross' work, which relates to ancient ideas whose archetypal power prolongs their existence in the present. The exaggerated, unfounded and unbelievable length of this temporal continuum demonstrates the way in which duration equals endurance – a word that also implies long-lasting suffering. Waiting time, that "certain portion of my own duration,"³⁷ underscores the presence of anticipation, which remains an unrealized, "potential activity," and amplifies its power. The persistent state of staring triggers an anticipation of a change in the object, yet the potential for change is revealed to be embedded not in the object itself, but in the process of observation.

"[Time] is not a real process, not an actual succession. It [only] arises from my relation to things... Within things themselves, the future and the past are in a kind of eternal state... What is past or future for me is present for the world" (Maurice Merleau-Ponty)³⁸

Another work that is set in a domestic environment is *Two Names* (2008) by **Jakup Ferri** [p. 32]. In this work, the artist is seen displaying all of his clothing, item by item, to the camera. In the case of each item, he notes whether or not it has traveled with him by airplane. The various

reduce the gap between art and everyday life, while simultaneously revealing the minimal conditions required for the definition of an art object. Malul's *Sundial* touches upon this point – it underscores the contrived status of the museum space in relation to time, while highlighting its temporal conditions. Malul's work demonstrates the way in which the actions and diversions performed by the artist in relation to everyday materials endow objects with the status of artworks, as well as their dependence as such on the viewer's response and behavior. This state of dependency is underlined by the new operating mechanism that shapes Malul's work, and by the human qualities with which the mechanisms are endowed, due to their independence and ability to respond. Like González-Torres' clocks, this work involves mechanisms whose operation is put at risk by parameters whose outcome cannot be foreseen.

The movement of Malul's *Sundial* creates a double form of "anticipation time" – the viewer experiences it and responds to the sundial, while at the same time the sundial responds to the viewer's presence. The sundial transports us back to an ancient method for measuring time, to the distant past of clock time, or cultural time. As it is inserted into a contemporary context, the obsolescence of this object acquires a mythical dimension. The ancient sundial's movement is too slow for us to notice, and thus highlights the gap between internal and external time, as well as the failure of human perception to grasp time. Yet the new conditions that shape the object's operation in Malul's work reinstate the presence of the subject as the motivating force behind the movement of time.

"If we examine this point more closely, we shall find that consciousness is the light that plays around the zone of possible actions or potential activity which surrounds the action really performed by the living being... Where many equally possible actions are indicated without their being any real action (as in a deliberation that has not come to an end), consciousness is intense. .. *the consciousness of a living being may be defined as an arithmetical difference between potential and real activity. It measures the interval between representation and action*" (Henri Bergson).³³

Batsheva Ross' work *2000 Years of Diaspora* (2005-2010) [p. 31] features a video in which the artist is seen observing a map of the land of Israel on a domestic wall. As she gazes at the map, she engages in an action often performed as one stares at something – that is, eating (in this case, breakfast cereal from a bowl). The video is surrounded by an installation composed of 667 video cassettes – each labeled with the time span they document, which adds up to the unbelievable total of 2000 hours. The distanced gaze of the person living in the Diaspora, who

connection, a simultaneous process of isolation and coming together. Familiar patterns are repeated and reappear as a continuum, yet are punctured by gaps and absences. Who am I listening to? And what am I listening to – to the words, rhythm or tone?

The title of this work alludes to Félix González-Torres' work *Untitled (Perfect Lovers)* from 1991, which is composed of two clock dials hanging on a wall one alongside another. The clocks are initially synchronized, yet since their operation is based on a mechanical apparatus, the time difference between them gradually grows. "Clock time" or "diary time," according to Bergson, is spatial, external and simultaneous.³¹ It is artificial and practical, trapped in equations and composed of temporal units that do not preserve the presence of the units that preceded them. By contrast, duration is an internal, subjective, intuitive and private time characterized by continuity – a model of temporal experience whose vital quality gives rise to creativity. Wolfson's work presents several temporal and spatial models. One senses in it the vacillation between external and internal time, which arises from the presence of both diachronicity and simultaneity – of which one becomes aware precisely due to their points of rupture. The first temporal gap, between two and seven o'clock, occurs early on. As the counting slows down, the monotonous human voice seems to grow tired. In one instance, it is interrupted by a cough. These gaps reveal the "stitches" in the image that call attention to the animation process and to the movement in and out of focus. These elements all serve to extricate me momentarily from the repetitive process of counting to the moment of surprise that always exists outside of this process – the moment of simultaneous confusion and realization – that moment of what is human.

Time abides, and does not flow or change.... If I consider the world itself, there is simply one indivisible and changeless being.... The past, therefore, is not past, nor the future future. [These exist] only when a [viewer] is there... to adumbrate a perspective" (Maurice Merleau-Ponty)³²

The kinetic works by **Oz Malul** featured in this exhibition are ones whose operation is based on simple mechanical reactions. They include *Sundial* (2010) [p. 30], which is composed of a motor-operated reel whose movement changes in relation to the amount of light that hits it. In the absence of sunlight, the change in the amount of light depends mainly on the physical presence of viewers. The concepts of internal and external time are somewhat disrupted in this work, as they are embodied in the single, absurd gesture of placing a sundial inside a museum. This act initially appears as an adamant negation of the object's functional role – how can a sundial operate in the absence of sun? Yet this act of negation endows the work with the possibilities embodied in the readymade – that essential step undertaken by art in order to

"furnished environment" – an entrance and an exit, blocked and closed areas, a wall and shutters. It produces access points and lurk lines as well as hiding areas. As such, it contains the characteristics of all spaces that are created out of a desire to protect, as well as the contradiction essential to them – the manner in which they always also contain sources of anxiety and warning signs.²⁷

Sever's work constitutes an obstinate structural presence within a structure. This presence is alien enough to produce a sense of insecurity, triggering the viewer's curiosity and seducing him, while being familiar enough to assuage the fears it provokes. As one moves, one vacillates repeatedly between the possibilities of "I" and "me" – between myself in the present, experiencing and responding, and the self shaped by the presence of image and matter in memory.²⁸ The work's structure makes it appear as a space, while giving rise to a temporal experience. Its presence is immediate, yet one's familiarity with it evolves and crystallizes only gradually. The structure itself does not change, yet it constantly triggers mechanisms of anticipation and response, which give rise to imagined transformations. The only thing that is concealed and exposed in this work is the structure itself, which constantly evolves in time – revealing different aspects of itself; none of these aspects efface those that preceded it, or their immediate, unchanging concreteness. More than anything, this work addresses the physical experience of movement through space, and thus the instinct embedded in duration.

"In the normal course of events, people are rarely aware that now is the present instant" (Barbara London)²⁹

"The waking consciousness, the waking life, is a living-towards, a living that goes from the now towards the new now (Edmund Husserl)³⁰

A raven skips from frame to frame, repeatedly reappearing on a branch, on a rock, by a river. Speaking in a human voice, it counts hours that add up to days. What time is it telling? Is it counting time or telling it? March 12 – is that a present, past or future moment for me? The hours one, seven, 12 – are they present, past or future? I recognize the rhythm of the counting. I can easily settle down into it. It is transmitted to me in an honest, consistent way. Jordan Wolfson's *Perfect Lover* (2007) [p. 29] is a digital animation work transposed to 16 mm film. The film itself thus comes to constitute an additional temporal layer that is circumscribed in advance as it is gradually consumed, approaching its end. It seems that this is the layer of time closest to "real time." Like other works by Wolfson, this work builds on the relations between visual image, language and voice. These are constituted through actions involving separation and

itself – which is pushed up against the wall using a table. The opening in the floor would not have existed in the first place if it weren't for the violent use of a pole that breaks through the wood, followed by the use of a fluffy duvet to stuff the hole, which is then hammered closed once again with the nail that was originally there.

This work brings to the fore the familiar trap produced by anticipation. On the one hand, I note the artist's determination and appreciate her "creative" solutions – that is, I succeed at identifying anticipation as an effective defense mechanism. We can indeed, so it seems, care for ourselves. Yet the completion of each of these tasks, and especially of the work process as a whole – the blocking of the window with a pile of furniture pieces, which results in total darkness – reveals anticipation to be a dead end: one cannot exit a place that has not been entered. In the absence of an imagined scenario, these preparations appear as independent actions that have no circumstantial context, focusing on precisely those vulnerable points of entrance and exit that puncture our "furnished frameworks"²⁵ – those structures and objects with which we surround ourselves in order to defend ourselves against the dangers lurking in the public sphere. In this work, anticipation is clearly presented as a closed circuit – as a subjective, internal process that involves an endless re-channeling of reality into ourselves, and of the future into the past and into what is already familiar.

"Anything that is known behaviorally rather than imagistically is more time-bound, more a function of duration than what can be grasped as a static whole. Our model of presentness... has its location in behavior facilitated by certain spaces that bind time more than images" (Robert Morris)²⁶

Only Sever's *Backbone* (2010) [pp. 28, 53] is a large-scale structure that extends over several floors and spaces, and acquires different appearances and roles, depending on one's point of view. The structure is composed of wide wooden planks connected with metal parts, so that the work is at once flexible and monumental. It is simultaneously suspended in space and situated within it, while moving and accumulating on the ground. Sever's work confronts the viewer with an essential form of ambivalence. Although it may be described in many ways, it eludes definition. It is contained within a structure, yet is also a containing structure. It offers an experience of observation or transparency, as well as of concealment and blindness. Its pronounced materiality and large scale exist alongside its malleable character and suspension in space.

This work exists both as a sculpture and as a site – that is, as a "furnished environment" or as one of its components. It even offers the various possibilities present in a

what those normal appearances are... [O]thers – now in the role of predator or prey trying to avoid causing him alarm – will also have to be concerned about normal appearances... [which] are not normal appearances *for them* but normal appearances of them for the enemy... They are forced to become phenomenologists, close students of everyday life, not, of course their own but what the subject takes to be everyday life. Whereas experience leads him to become decreasingly aware of what he is taking for granted, experience leads them to become increasingly aware of what he is taking for granted, and so it can be wise to study him by studying them" (Erving Goffman)²³

The most concrete appearances of "anticipation time" occur during both the most quotidian of moments (waiting, boredom) and the most unusual ones (danger, threat). It is easily identified in cases of repetition and consistency, yet change and uncertainty are its triggers. The point of departure for the works presented in this exhibition is a series of experiences that are familiar to the senses and which are often taken for granted, ones born in the course of everyday contact with the world. These works, however, offer an experience of lingering: the stability of the moment is disrupted, and the present continues to endure beyond the limits of reason and understanding. These exceptional moments are always, at the same time, also incidental. The premonition of various threats and dangers is countered with humorous, playful strategies: extremes are revealed as an aspect of the everyday, while the everyday is revealed in all of its extremity.

"...our instincts are depressingly pessimistic. Like a grumbling naysayer, nature tends to assume the worst" (David Huron)²⁴

"After all, our worst misfortunes never happen, and most miseries lie in anticipation"
(Honoré de Balzac)

In **Sofia Hultén's** work *Preparations for Uncertain Doom* (2003) [p. 27], the artist is seen blocking every opening leading into the house, from the smallest to the largest one, in preparation for an imagined, impending danger. Objects and an actions, as well as minimal gestures performed in intimate contexts, are at the basis of all of Hultén's works. Here too, she examines various possibilities for action and for the effect of different objects in public and private spaces, revealing both the essential and absurd dimensions of artistic actions that take the form of various tasks.

The numerous openings in the house are blocked using soft domestic objects – bits of chewing gum are inserted into the holes in an electric socket, together with stuffing pulled out of a pillow and pushed into the holes using a pencil, folded paper notes, and finally the pillow

about upcoming events. Compared with other senses, the sense of future is the closest biology comes to magic. It tells us not about how the world is, but how the world will be."¹⁷ Huron views expectation as a sense that tends towards exaggeration – it amplifies perceptions of danger, and leads us to imagine various future scenarios and thus also to experience a range of sensations that help us choose between different forms of action. Like Bergson's "duration," Huron's "expectation" is described as a continuous state of physical and mental attentiveness.¹⁸

Huron's model identifies five psychological and emotional states related to expectation.¹⁹ The first is imagination – that is, concretely visualizing a certain result before it has transpired. We have premonitions of future possibilities, often long before the event takes place. The second state is tension – preparation for an anticipated event; this activity intensifies as the event approaches, even while we remain unsure of whether this event may be negative or positive. The subsequent state, which arises as the initial response following the event, is that of prediction. In this context, we reward or punish ourselves in accordance with the exactitude of our expectations. This state is followed by an immediate physical reaction, which plays a defensive role and usually assumes the worst consequences possible. The process ends with a state of appraisal, which offers a later, rational and calculated response.

Huron, as mentioned above, sees expectation as a central component of musical experience.²⁰ He identifies the way in which music employs anticipatory mechanisms to provoke certain psychological states – for instance, by creating or rupturing anticipation through rhythmic structures or tonality. Additional scholars have pointed to the use of anticipation in various cultural products. Mark Currie, for instance, describes the reading of literary narratives as an experience based on the anticipation of a future event whose existence we are convinced of – that is, the story's ending. As Currie writes, "...we experience the present as the object of a future memory, or live the present in a mode of anticipation of the story we will tell about it."²¹ Similarly, Aaron Smuts relates suspense in a cinematic context to the manner in which we relate to future events, or to a longing for a given future outcome.²² Smuts describes what may initially seem to be a paradox – that cinematic suspense (in Hitchcock's films, for instance) is created even when we know the outcome and even upon re-viewing the film. This type of suspense, Smuts argues, is not born of uncertainty or a lack of information, but rather of a surplus of information, combined with an inability to act upon it and influence the result.

"...normal appearances are what the individual has come with time and practice to learn that he can cope with easefully. As his competencies mature, what he expects of his surround will become decreasingly available to his conscious mind; less and less will he be able to tell us

Disaster is related to the sudden rupturing of the temporal continuum, to a deviation from it.¹³ During such moments, what vanishes is the particular kind of future embodied in anticipation. According to the philosopher Emmanuel Levinas, however, what is revealed in such instants is a new and surprising future, devoid of past or present impressions.¹⁴

"Let us take the most stable of internal states, the visual perception of a motionless external object ... The object may remain the same...; nevertheless the vision I now have of it differs from that which I have just had... My memory is there which conveys something of the past into the present. My mental state, as it advances on the road of time, is continually swelling with the duration it accumulates; it goes on increasing [like a snow-ball]... The truth is that we change without ceasing..." (Henri Bergson)¹⁵

The works featured in this exhibition examine the various possibilities embodied in duration – such as continuity, succession, circuitousness and simultaneity. They stretch and shrink duration, expanding and condensing it. They are often born of continuums and repetitions, while opening up onto the abyss of absence. They perform actions related to counting and examine their failure. They explore various processes and missions, and reveal them to be unfounded. They contain carefully constructed, awkward or absurd mechanisms that generate relationships and shape the influences and responses that arise in the gap between work and viewer. The featured works operate within this gap, constantly filling and emptying it out. "Anticipation time" is thus present in this exhibition as an element that underlies the duration of the viewer's experience, while also expanding its limits.

In his book on the role of expectation in musical experience, David Huron attempts to offer a more precise definition of this concept and to break it down into its individual components.¹⁶ Huron sees expectation (with anticipation defined as a related psychological state) as the experience underlying the human perception of time and as a response to the manner in which the world is organized and to the principles that structure it. Expectation is a mechanism that has both biological and psychological dimensions; it combines emotion with behavioral motivations that have an evolutionary history, and which are shaped in a cultural environment of concrete learning experiences. Moreover, Huron defines expectation as "an additional sense: **a sense of the future.**" As he writes, "In the same way that the sense of vision provides the mind with information about the world of light energy, the sense of future provides the mind with information

to the private sphere, and establishes it as a personal and subjective term that transforms the experience, and the subsequent reaction to it, into a series of individual and unique choices.

Throughout the history of art and philosophy, this temporal category was given different names and endowed with different meanings in a range of philosophical, biological, mechanical, psychological, cultural and social contexts. The term "specious present," which was coined by the philosopher E.R. Clay and developed by the philosopher William James in the late 19th century, is one of the central terms relevant to an understanding of "anticipation time," since it attempts to define the complexity of human perception in the present moment.³ This term is based on an understanding that although in reality the present does not last for more than a single moment, our perception of it is composed of a short continuum of moments that are perceived as a synthetic whole – while in fact including past, present and future. "The practically cognized present," James wrote, "is no knife-edge, but a saddle-back, with a certain breadth of its own on which we sit perched, and from which we look in two directions into time."⁴ Many thinkers opposed the idea of a "specious present," to the point of defining it as a "myth" (how then can we explain a duration longer than that of the "specious present"? How does one transition from a continuum of ideas to the idea of a continuum? How to explain the strange assumption that our present contains a future that has yet to transpire?).⁵ Most of the term's opponents, however, chose to abandon it and give the same phenomenon new names – "perceptual present," "sensory present," "psychological present" or "conscious present"⁶ – all of which refer to subjective experiences of time that combine different temporal categories within a single synthetic unit.

The illusory nature of the present is also embodied in the idea of "eternal return," which has become one of the central concepts used to describe postmodern time. According to this concept, only the future and past exist – as identical yet unrelated temporal units. The absence of a present, and of a beginning or end, is described as an eternal return continuously oriented towards what has yet to come.⁷ Mark Taylor, who identifies this type of time with art and in art, quotes the following statement by Blanchot: "In the absence of a past that was never present, the dream of presence returns eternally to create the nightmare of a future that never arrives."⁸

Georges Bataille perceived this form of anticipation negatively, as one that prevents us from living in the present, and awaited the chaotic, violent, ecstatic moment in which we would be able to free ourselves from our enslavement to anticipation.⁹ By contrast, many thinkers have elaborated on the possibilities offered by the gap that gives rise to anticipation – for instance, the ability to prepare and protect oneself from dangers,¹⁰ to create language¹¹ or to foster empathy and trust.¹² It is also worth thinking of the moments that do not involve anticipation – moments of crisis and catastrophe in the course of which the structure of time is destabilized.

Anticipation Time

Leah Abir

What is the meaning of art, architecture, music, painting or poetry if not the anticipation of a suspended, wonder-struck moment, a miraculous moment?" (Georges Bataille)¹

"Anticipation Time" defines the time between the end of an object's movement and its human perception. This temporal gap, which precedes the "response time," is filled with sensory experience and awareness that anticipate movement, behavior and interpretation. This exhibition examines the concrete biological, physical, psychological and social aspects of "anticipation time" as well as the conceptual and poetic potential of the terms – "time" and "anticipation."

The works included in the exhibition are displayed in a museum space, whose rules and conventions the viewer is required to respect. Yet these very same rules and conventions are ones that the artist is expected to repeatedly break or ignore – transgressing limits and disrupting the existing order. The museum space is one of detachment, withdrawal, contrivance and suspension. As such, it enables one to pay attention to duration as a subjective, fluid and changing concept, which is at times defined precisely by what extends beyond it.²

"Anticipation time" is a synthesis of past and future, which are condensed together into an enduring present. Based on past assumptions and a desire to foresee what is about to take place, it marks the crystallization of expectations. "Anticipation time" is always constituted in relation to an event or change. This is a phenomenological moment, a fundamental component of human perception, which is revealed and realized both in various details and in their coming together. It may be thought of as a constantly present element, while one may also attempt to identify its uniqueness – to isolate it from the temporal continuum and to analyze its functioning. It may be defined as the embodiment of the future in the present, or as a reduction of the future to terms pertaining to the present, or as a moment that is largely based on past experiences. Even if the temporal structure of the term remains unresolved (or exists in a state of multiplicity that does not enable it to be defined), one may argue that "anticipation time" is generally based on what is familiar and known, while being oriented towards the strange and unknown. The recourse to the familiar – that is, to experience – transports "anticipation time" from the collective

Foreword

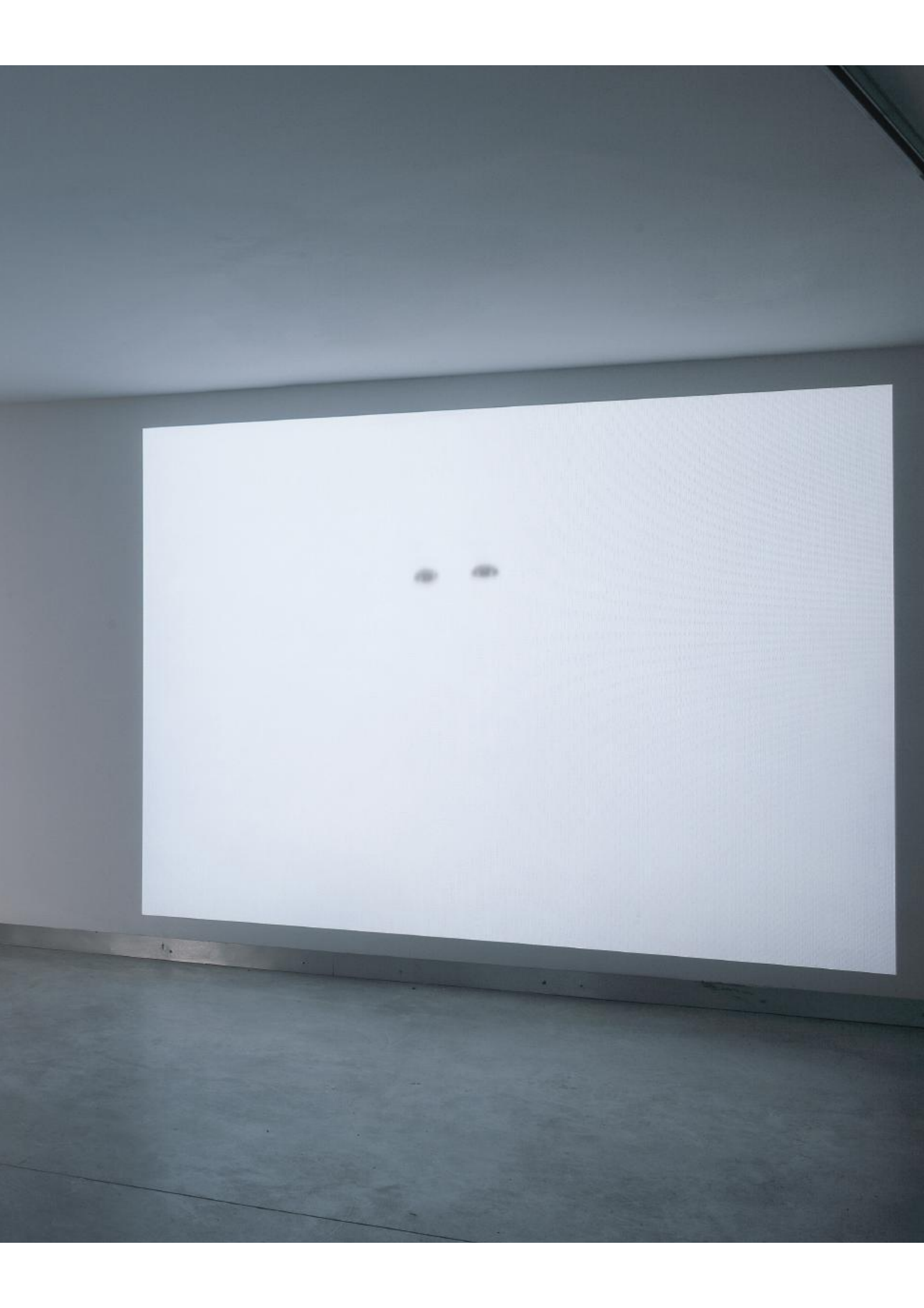
Generally speaking, I have no patience. When I'm waiting for something to happen I expect it to happen right away, just as I anticipated it would. Yet with the help of artworks, and in the course of observing them, I attempt to alter my conventional way of doing things, and to allow the work the time necessary to surprise, move or transport me. This is the reason I work in the museum world – because it enables me to access other realms, and additional layers of meaning, in spite of my self – of that self that demands immediate satisfaction.

The decision to examine, study and display precisely what is most trivial, and the attempt to distill that moment in time in which "anticipation time" takes place, is a brave and challenging curatorial decision. This is not a "hot" or fashionable subject, nor is this a thematic exhibition for which artists were commissioned to prepare specific works. Yet this subject has been part of the artistic, cultural and philosophical discourse since the dawn of civilization, and is a fundamental part of our lives. Its examination is thus at once called for and highly intriguing.

Each of the works featured in this exhibition attempts, in its unique way, to present the absurdity inherent to "anticipation time." The contemporary viewer, who has already seen it all, faces art with a stopwatch and a limited amount of patience, expecting to be surprised even though he thinks he knows exactly what is about to take place. The works in this exhibition bespeak an awareness of the complex nature of spectatorship, and approach it with strategies that include humor, the use of sound, repetitiveness and an intentional fostering of discomfort. They attempt to provide the viewer both with a longed-for catharsis, and with an experience that exceeds it.

I would like to thank both the participating artists and the curator, Leah Abir, who assembled the works into a conceptually compelling exhibition. Special thanks to Orit Bulgaru, the assistant to the curator, for researching and collecting the related materials; to Galia Fischer, the director of development and international relations, for successfully engaging numerous sponsors for this project; and to Na'ama Henkin, the exhibition's producer, who made it all happen. Many thanks to all the other members of the Museum staff, who managed to meet the time constraints and other challenges we faced and to exceed all expectations.

Milana Gitzin-Adiram

















Anticipation Time

Contents

Foreword Milana Gitzin-Adiram	[82]
Anticipation Time Leah Abir	[81]
Museums and Restlessness Jean-Paul Martinon	[65]
Deganit Berest Born in 1949 in Israel, lives and works in Tel Aviv	[52-51, 33]
Jakup Ferri Born in 1981 in Kosovo, lives in Amsterdam and Prishtina	[48, 32]
Sofia Hultén Born in 1972 in Sweden, lives and works in Berlin	[50, 45-44, 27]
William Hunt Born in 1977 in the UK, lives and works in London	[47, 34]
Oz Malul Born in 1977 in Israel, lives and works in Tel Aviv	[46, 30]
Batsheva Ross Born in 1977 in Israel, lives and works in Tel Aviv and Rotterdam	[49, 31]
Orly Sever Born in 1976 in Israel, lives and works in Tel Aviv	[53, 28]
Jordan Wolfson Born in 1980 in the USA, lives and works in Berlin and New York	[54, 43, 29]



Director and Chief Curator Milana Gitzin-Adiram

Anticipation Time

Deganit Berest, Jakup Ferri, Sofia Hultén, William Hunt,
Oz Malul, Batsheva Ross, Orly Sever, Jordan Wolfson

Curator Leah Abir

Bat Yam Museum of Contemporary Art

March – June, 2010

Exhibition

Curatorial Assistance and Research Orit Bulgaru

Producer Na'ama Henkin

Director of Development & International Relations Galia Fischer

Interns Tamara Gleser-Shafran, Yaron Haramati, Kate Rosenberg

Hanging Sason Mazor

Assistants to the Artists Nir Adoni, Adva Brincker, Maya Landman, Nima Katlav

Technical Equipment Doron Screens

Construction Victor Ben Altabe

Hebrew Subtitles N.L.S Studios Ltd.

Catalogue

Design and Production Guy Goldstein

Hebrew Translation Talya Halkin

Hebrew Text Editing Ariel Adiram

Plates and Printing A.R Printing Ltd.

Measurements are given in centimeters, height / width / depth

Photography Elad Sarig (pp. 2-9, 28, 30-31, 46, 53, 84-91)

Public Relations Eila Eitan

Museum Staff Rami Mesika, Rafi Gueta, Roland Babel, Ela Kashi

© Bat Yam Museum of Contemporary Art, 2010

Bat Yam Municipality

Department of Culture and Strategic Planning

Special Thanks

Erez Podamski- Shaked, Galit Shashu-Wahabe,
Jean-Paul Martinon, Asaf Saban, Asaf Bar, Nadav Bendersky,
Alma Mikulinsky, Romi Mikulinsky, Naomi Aviv,
Titra, Dagan Wald, Ofir Finkelshtein, Gilly Karjevsky, Dotan Shilon



William Hunt's visit was supported by
BIARTS, an initiative of the British Council
and the Government of Israel's Ministries
of Foreign Affairs and Culture and Sport

AnticipationTime

זמן ציפייה