

ALBINO



HEART

EITAN BEN MOSHE

EITAN BEN MOSHE
ALBINO HEART
2022

GRAPHIC DESIGN
Avi Bohbot

COPY EDITING
Ram Ben Moshe

ENGLISH TRANSLATION AND EDITING
Dr. Brian Currid
Sivan Lavie
Einat Adi (Acts of Writing)

PHOTOGRAPHY
Elad Sarig, P. 65–72, 122–131
Lena Gomon, P. 30–36
Yaron Attar, P. 167–178

ACKNOWLEDGMENTS
Albert Suisa
Alon Segev Gallery
Dr. Aya Lurie
Fireflies Project
Ian Sternthal
Menahem Goldenberg
Litvak Contemporary
Ram Ben Moshe
Tal Sterngast
Vered Gadish

PRE PRESS
Reuven Aviv, ArtScan

PRINTING
A.R. Printing, Tel Aviv

PUBLISHER
Sternthal Books Inc., Montreal, Quebec

This book is protected by copyright. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the publisher. Copying our publications in whole, or in part, for whatever reason, is a violation of copyright laws and can lead to penalties and fines.

ISBN 978-1-988689-07-4



הספרייה הלאומית



STERN
-THAL

ALBINO

7

ESSAYS

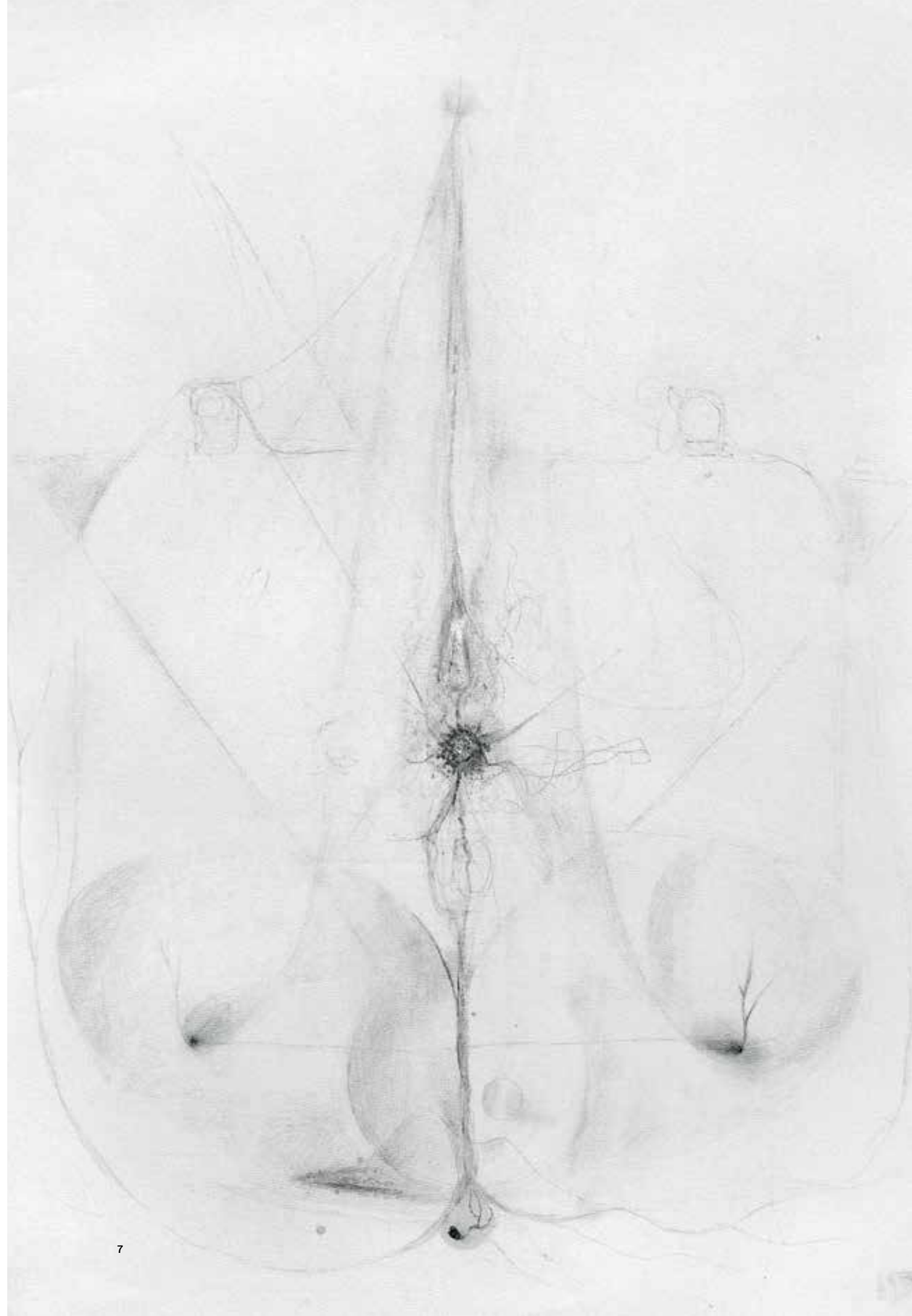
73

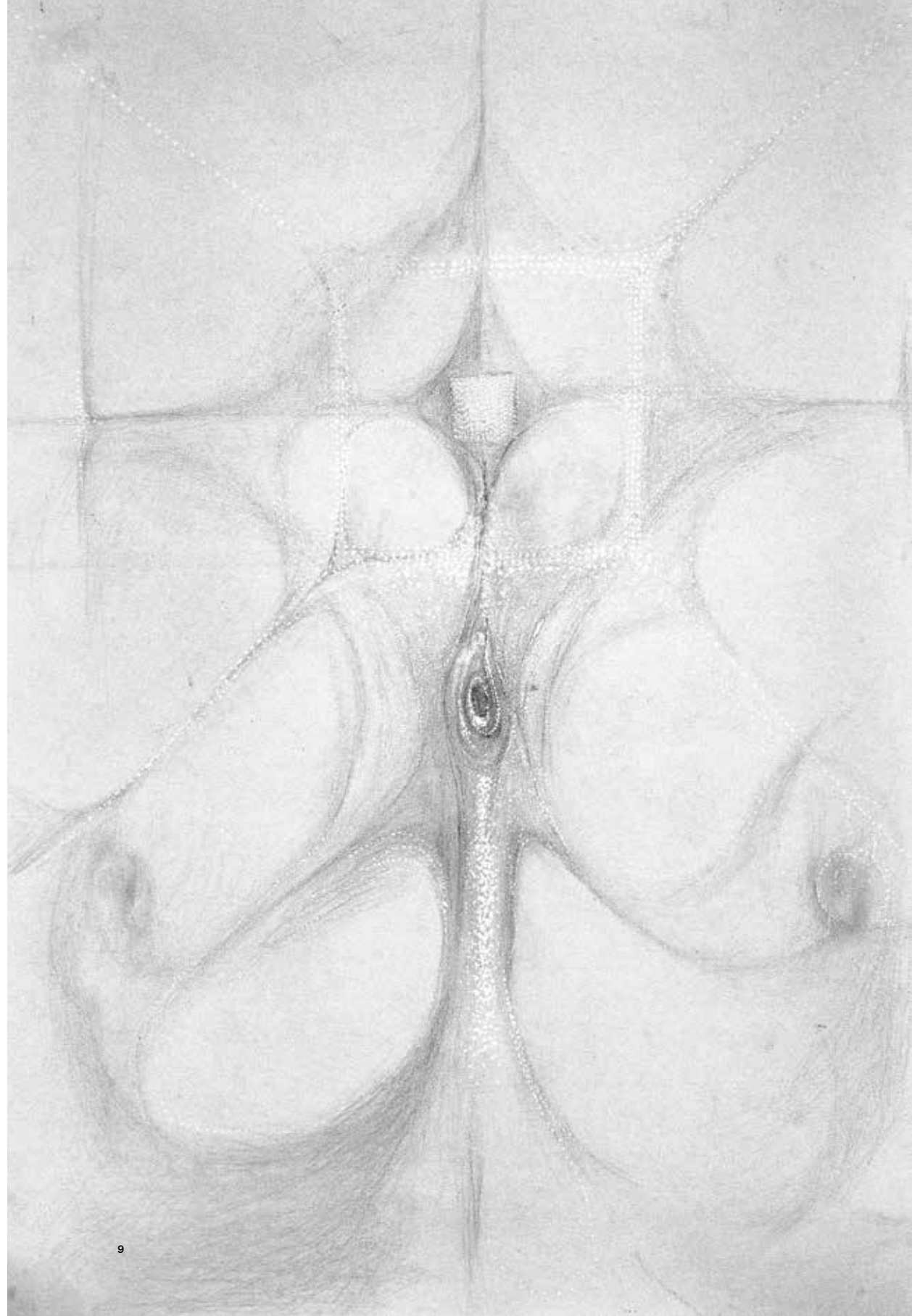
HEART

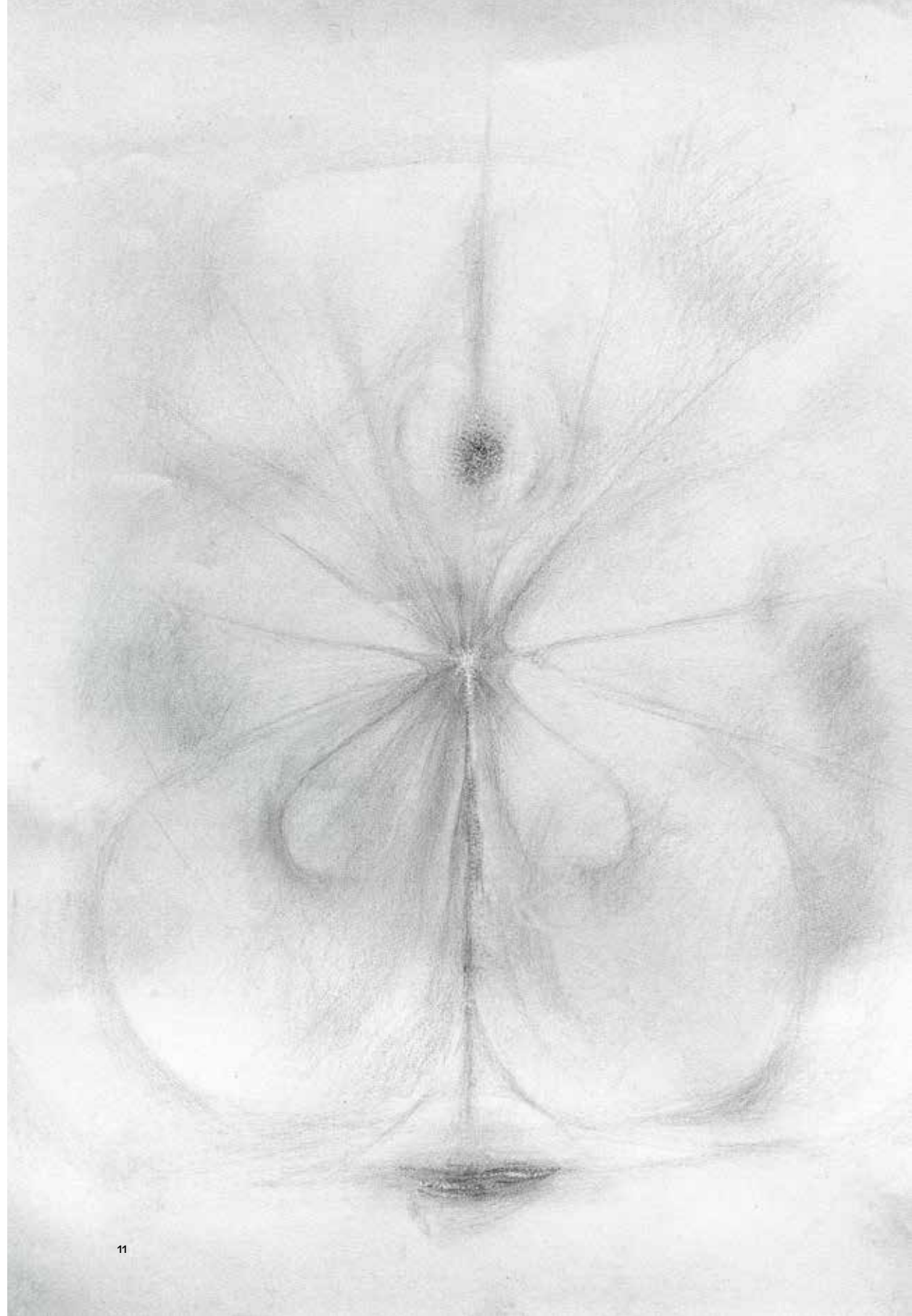
121

INDEX

186









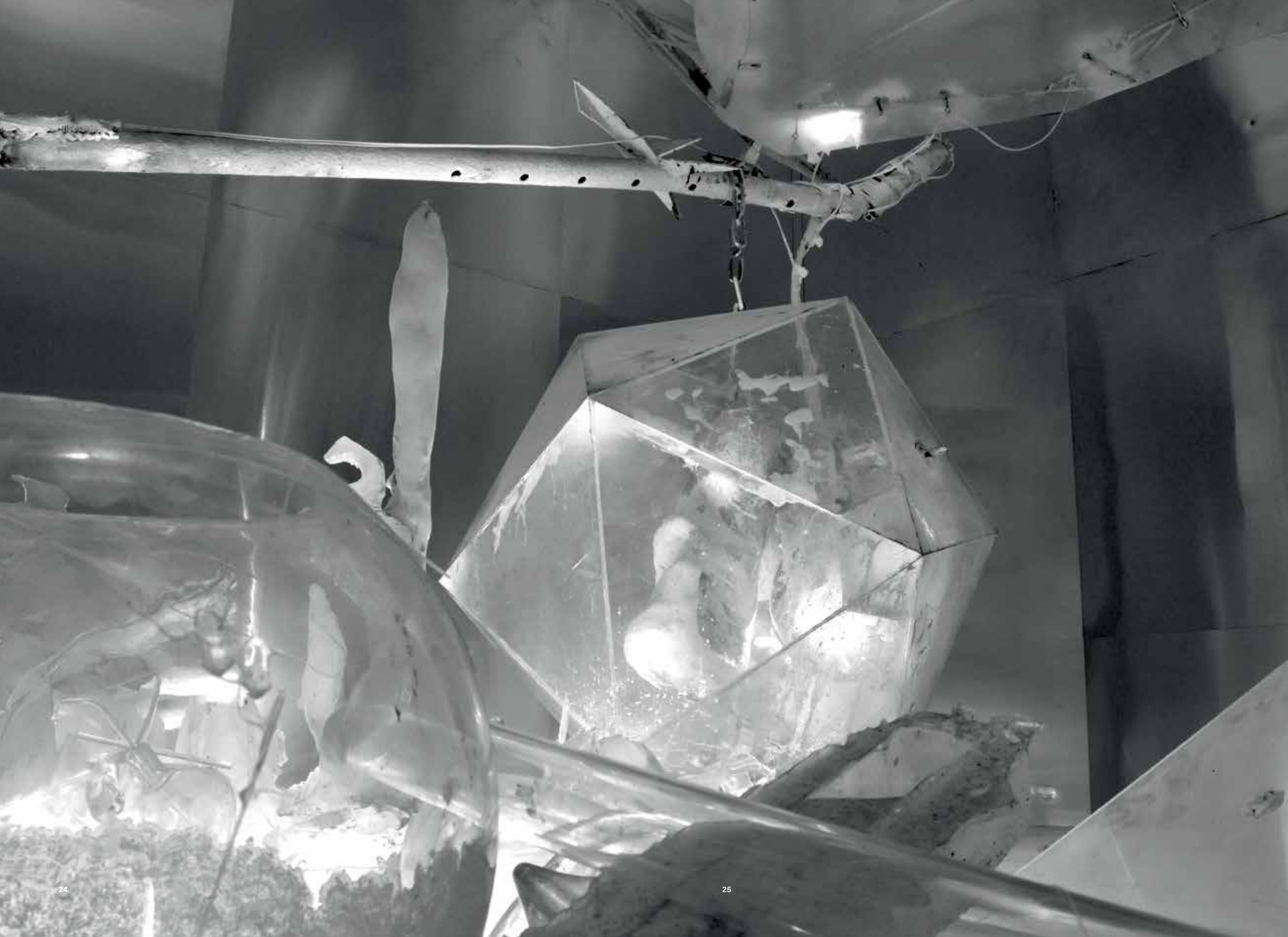




















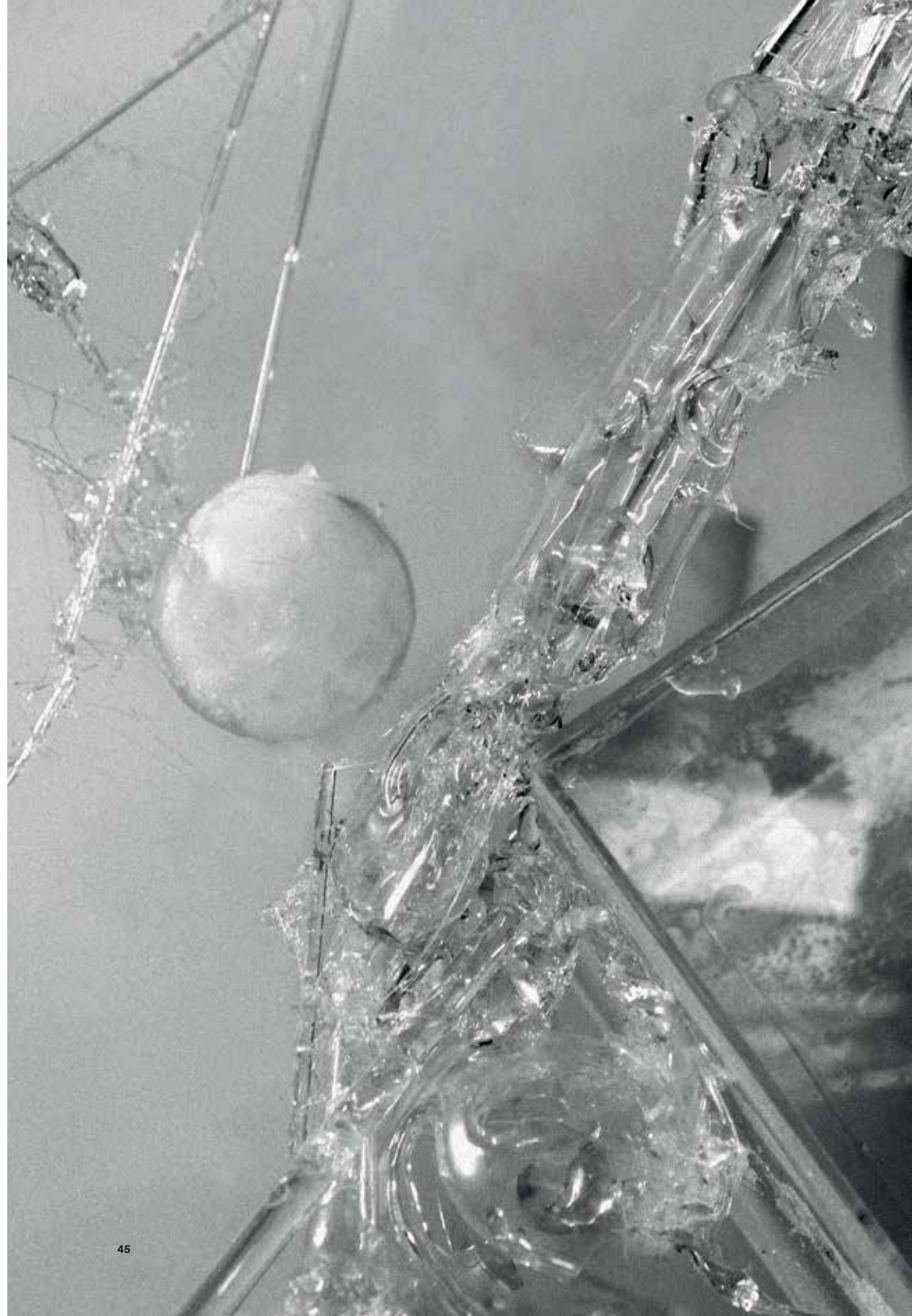




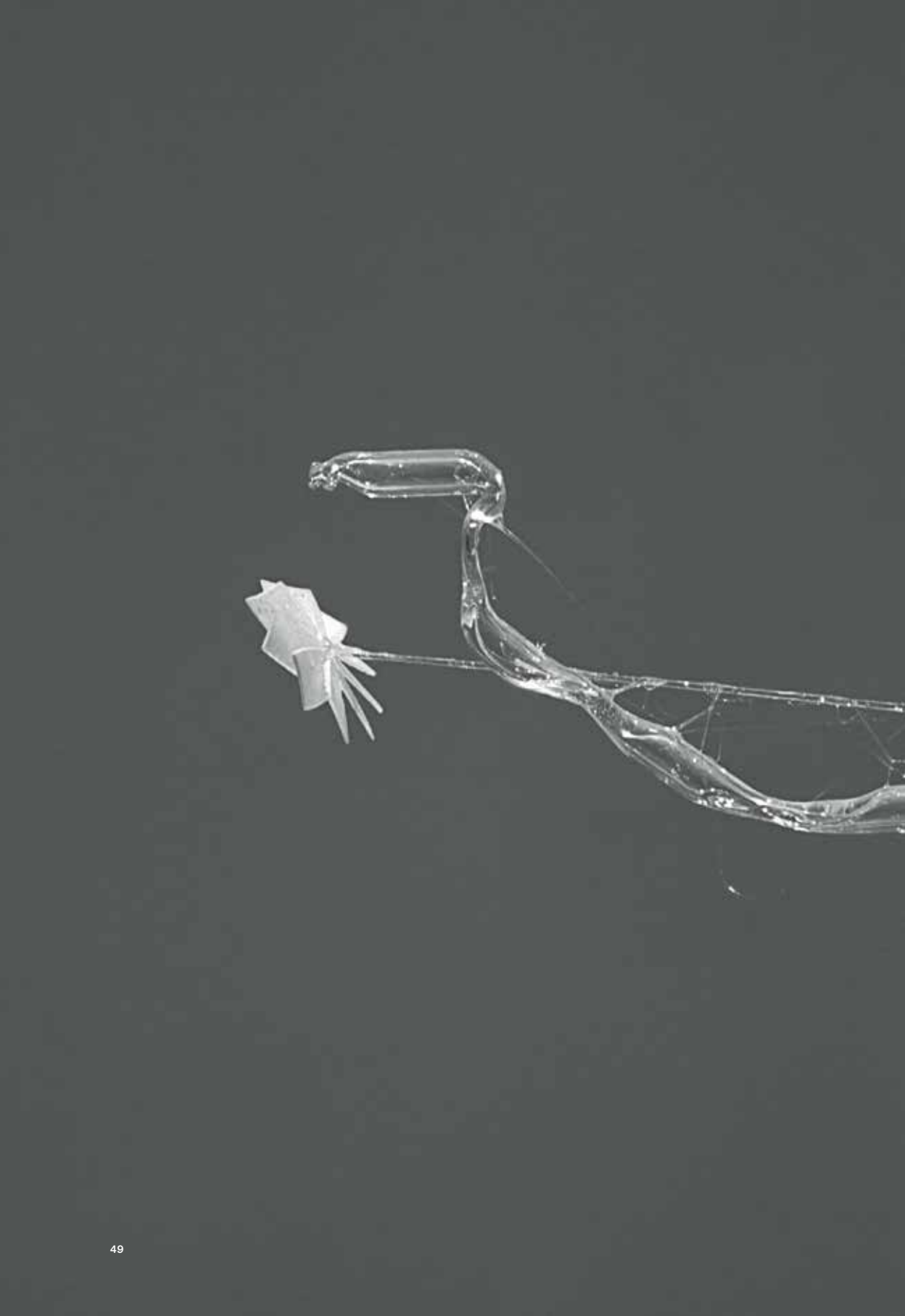
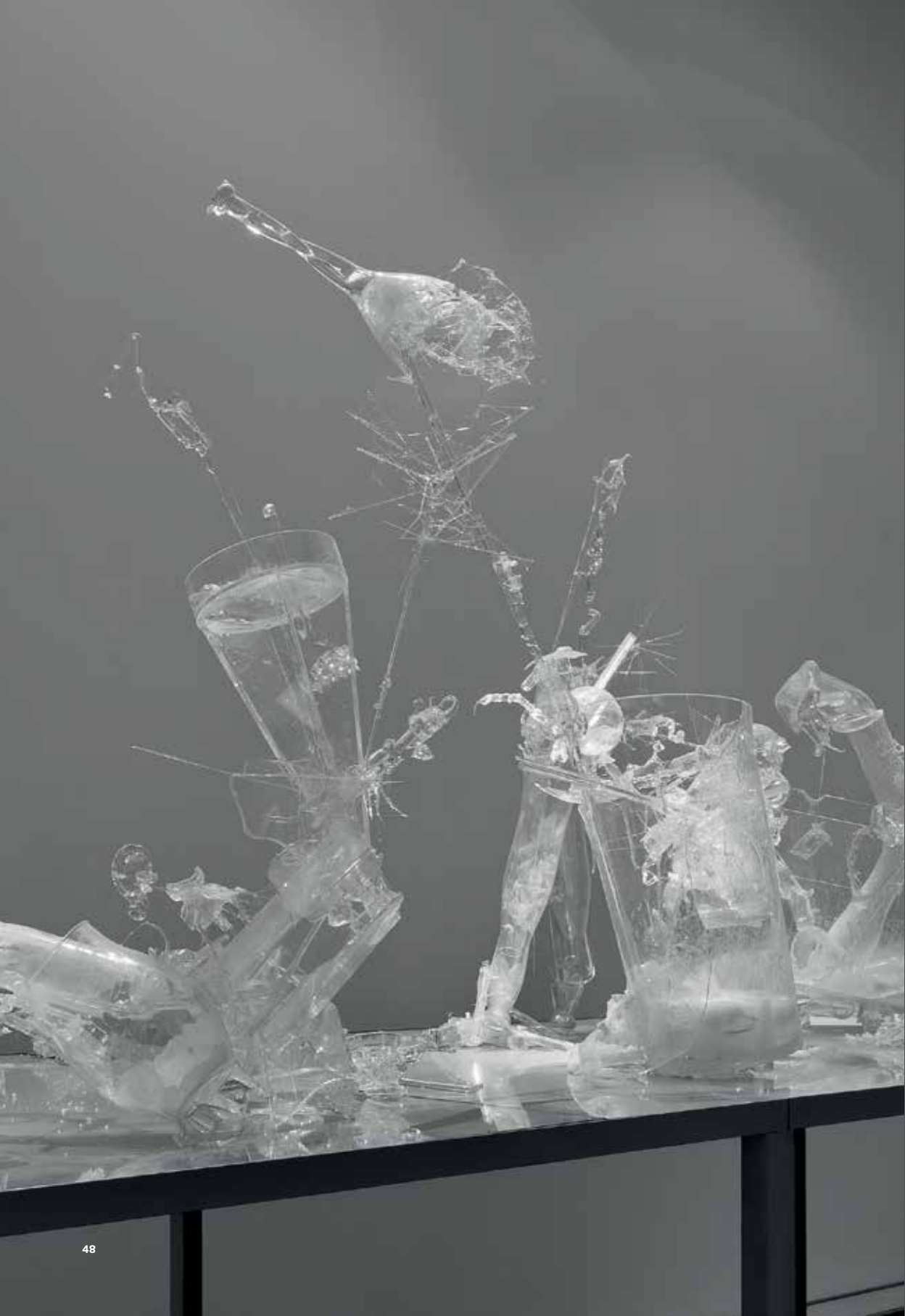




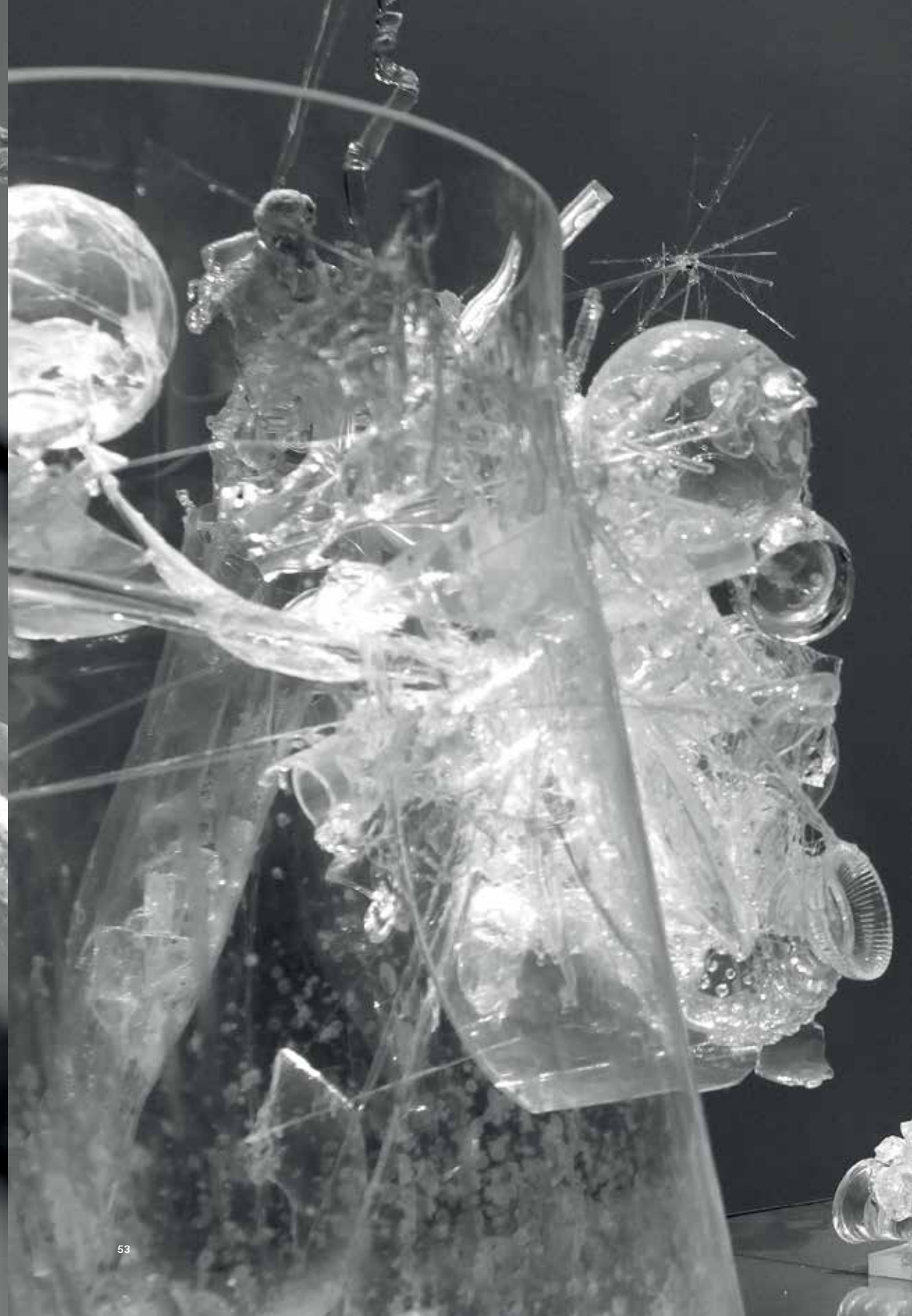
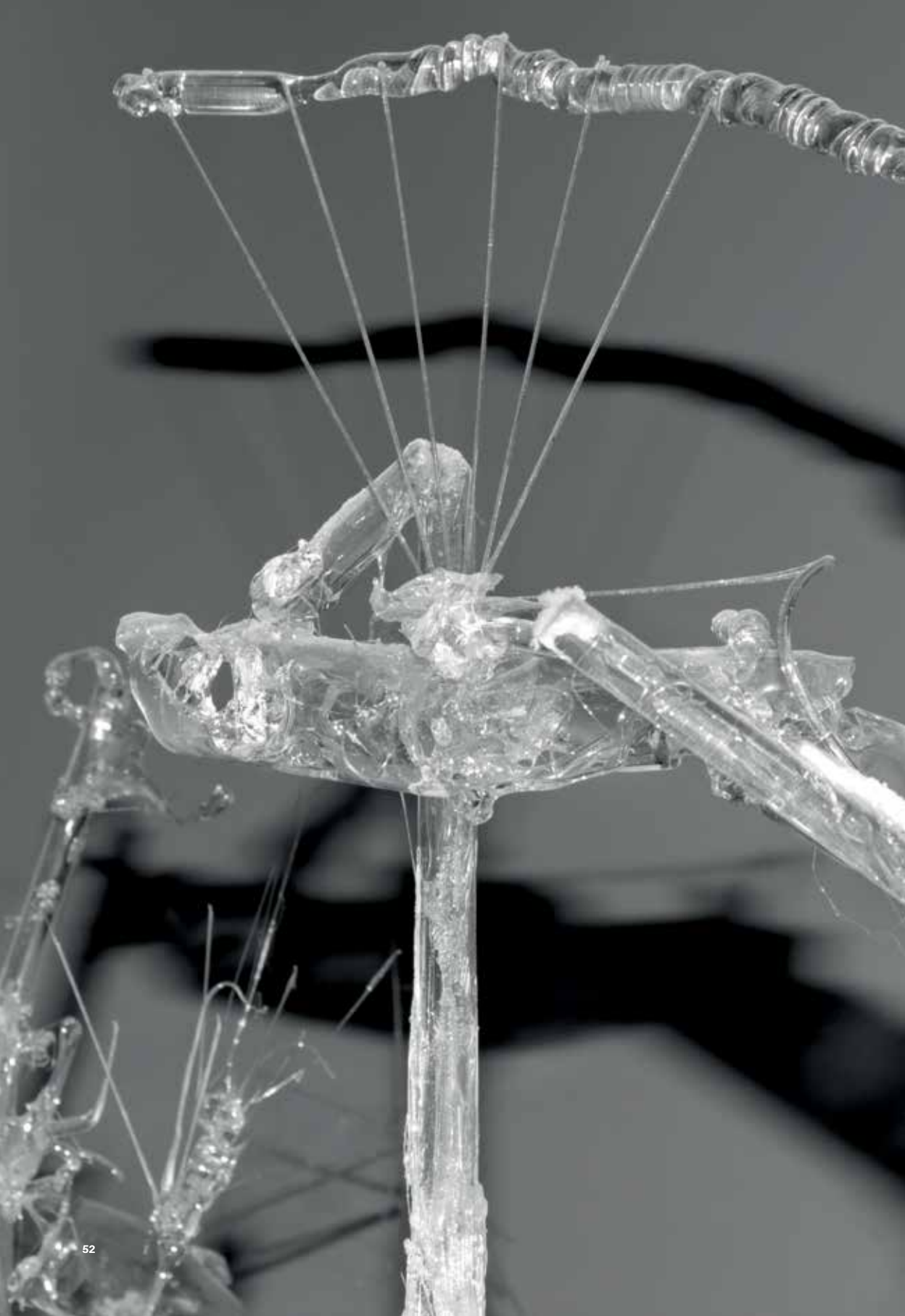
































TAL STERNGAST
FROZEN — ON SEVERAL
DICHOTOMIES IN THE WORK
OF EITAN BEN MOSHE

75

ALBERT SWISSA
THE STONE, THE LEAF
AND THE SNAIL SHELL

81

MENAHEM GOLDENBERG
OPEN MEDITATION

85

AYA LURIE
THE WHITE LIGHT

89

EITAN BEN MOSHE
STREAM

93

TAL STERNGAST FROZEN — ON SEVERAL DICHOTOMIES IN THE WORK OF EITAN BEN MOSHE

In his renowned article “Entropy and the New Monuments”, recounting the work and attitudes of his own generation of artists, Robert Smithson described how contemporary artists preferred watching B-movies to studying nature in the country. “The movie gives a ritual pattern to the lives of many artists,” he wrote, inducing a “low-budget mysticism” that keeps them in a “perpetual trance.” He distinguished between two genres – horror films and sci-fi – claiming that the “blood and guts” of horror movies provided for the artists’ organic needs, while the “cold-steel” of sci-fi movies provided for their inorganic needs.¹

Extrapolating this distinction, in Eitan Ben Moshe’s body of work – seemingly antithetical to the work registered in art history as “minimal art” – two different conditions, or modes of expression, can be found that correspond with Smithson’s somewhat unlikely division, leading to a certain condition of trance.² The first can be dubbed a “hot-and-wet” state, the second, a “cold-and-dry” one. The two states, intertwining “emotive” and “perceptive” standpoints in Ben Moshe’s work, complement an effervescent cosmos, which seems at the same time to be always already scenery, set-design, an arrangement of props, a representation of something else. The “hot-and-wet” mode is ripe, humid, likely to rot, incorporates visceral elements, monstrous, formless, or at least contour-less organs, cave-like edifices (bringing to mind female genitalia) and constant organic growth. The “cold-and-dry,” in turn, is architectonic, constructive, and includes geometrical structures, such as crystals, spirals, tubes, as well as cement

¹ Robert Smithson, *The Collected Writings*, ed. Jack Flamm (Berkeley: University of California Press, 1996), 10–24.

² Unlikely also in the sense that it challenges such dichotomies as formalist, autonomous sculpture as opposed to primeval, functional matter; or creation versus production.

constructions, boxes, pedestals, lattices, tables, sets that are meant to display, to describe, and perhaps to represent.

P. 182–184

Against the backdrop of Alon Segev Gallery's white cube space in Tel Aviv, in the installation *Jericho Moons* (2012), Ben Moshe arranged a fractured scenario, perhaps inspired by a doomsday biblical story, or an apocalyptic Hollywood production, populated by sculpted element-figures, communicating with each other, while each was defined for itself (as an artwork or object) with a pedestal or a stand, fixed, and yet portable. This provided a stage-set of a "landscape" with vertical (trees) and horizontal (pond, rocks) elements that apparently had undergone a chemical transformation, frozen in time or deconstructed. Dim light of dawn or twilight – equally synthetic – illuminated the landscape, while some artworks, like *Day*, were actually illuminating from within. A moon was hanging over all of this, artificial through and through, in the form of a round light box showing a geometric pattern in warm colors (*Crystal Cubes*, 2011), alluding to an idolatry or a mystical origin, that was also conveyed by the exhibition's name.³

The organic-botanic-biological look of the vertical elements, such as *Wanderer*, *Epiphyte*, *The Good Samaritan*, *Bird of Paradise* or *Midnight Bird* (all from 2011), rising to a height of up to three meters, made of a steel structure coated with epoxy and rubber tubes, melted glass, pigments and pieces of litter – seemed to work as a microcosm and macrocosm at the same time. As much as these limbs resembled broken tree branches, they could have also represented microscopic organisms, bacteria or viruses (Ben Moshe likened his sculptures to living organisms frozen in the midst of transformation).⁴

P. 156–157, 40–41

This is a recurring effect in Ben Moshe's work, as seen in outdoor sculptures like *Slug #2* (2007) or *The Pearl* (2009). These seem to have independently walked out of the exhibition spaces, into the fringes of ordinary life, blown-up

³ The objects' titles insinuate an opaque narration and a figurative approach. The exhibition's title in Hebrew, *Yareabei Yeriho*, connects the name of the biblical city Jericho (*Yeriho*) to the Canaanite word for moon *Yareah* (and to the name of the lunar deity *Yarikh* for whom the city was an early center of worship), whereas *Yareah*, the Hebrew word for moon, also means "month."

⁴ "Eitan Ben Moshe in Conversation with Yael Hersonski," *Eitan Ben Moshe: Jericho Moons* (Tel Aviv: Sternthal Books, 2011).

in size, sticking to corners and edges of an urban landscape, adjusting and habituating themselves like parasites to their hosts. This representation by means of scaling, minimizing or maximizing, strengthens the figurative (and perhaps metaphoric) aspect of the work.⁵ All the while, the horizontal objects – above which the verticals were hovering in the gallery space – were amplified and transformed by the light spots to reveal a thicket of theatrical shadows: *Golden Egg* (2011), a bronze oval ruptured by a dark open wound, a dusty cement pond, and *The Cave of Light* (2012), a rock made of cement, expanded polyethylene, and epoxy, seemed to be more invested in their own matter, volume and weight.

P. 45–60

Two years later, the colors had drained, and the heat had become a chill. *The White Light* (2014) centered on a monochromatic row of delicate, undefined and semi-transparent objects that were placed on a mirror slab on top of a long table in the middle of the gallery – vessels, tubes, rings, broken panes, and even flowers, all made of crystal, clear glass, plexiglass and 3D prints – melted into each other. As with the shadow-theater in *Jericho Moons* and in other installations by Ben Moshe, simple low-tech devices create dramatic effects: here, the spotlights reflecting in the mirror and through the semi-transparent, crystalline matter, resulted in silhouettes with an icy coating. An archaic dance frozen in motion, generating a vast duality. It was as though motes of dust from Man Ray's 1920 work *Dust Breeding* (*Marcel Duchamp's Large Glass with Dust Motes*) had increased and solidified into a display of broken Kabbalistic vessels.

⁵ In his 1976 performance *Lecture #1*, American artist Dennis Oppenheim (1938–2011), speaking from an imaginary future (1995), outlined a conspiracy involving a series of murders aimed to annihilate American avant-garde, beginning with the death of Robert Smithson, three years prior to Oppenheim's performance. Smithson was 35 when he was tragically killed in a light aircraft crash on the site of his *Amarillo Ramp* in Texas. Oppenheim's *art-world-war* included the (fictitious) deaths of artists like Walter De Maria, Carl Andre, Robert Morris, Bruce Nauman and Vito Acconci. With this he presented a counter-conspiracy to the one held against these artists, who were all working to destabilize the status of the artistic-object and its economy. Oppenheim dramatized a transformation that Smithson's death seemed to have marked (and that indeed took place, even if with less drama, and of which he himself was a part) a shift from an art of presence, which Smithson and his colleagues were attempting to formulate and manifest, back to an art of representation. See Moshe Ninio, "After Nature" *Studio* (July–August 2004).

Indeed, this is the scope within which Ben Moshe's works operate. Glass, pivotal to modern art both in concrete and allegorical ways, also becomes an esoteric symbol in his hands. While in Man Ray's photograph what looks like a futuristic landscape, is in fact a year's worth of dust collecting on the surface of Duchamp's *Large Glass* (when first published in the Surrealist journal *Littérature* in 1922, it was captioned by the artist "view from an airplane"), complicating the object's status as a document and artwork. Ben Moshe shapes the passage of time by effects in matter. Glass, emblematic of the relations between artwork and viewer, at least since Duchamp's work, has conveyed an illusion of clarity and transparency, a continuity between world and subject (as a lens or a framing device), while keeping the viewer at a constant distance. Furthermore, the paradoxical psycho-socio-political evolution of the glass curtain wall in modernist architecture, has been inherent to modern sculpture as a component, a catalyst, and an object of observation or analysis. Beginning with aspirations for an ideal open and visible society destined for rational citizens (Mies van der Rohe, Martin Gropius), or the expressionist, mystical (alchemical) ideal of a light crystal minaret that organizes the new city around it (Bruno Taut), since the 1950's this ideal has evolved (or collapsed) into the massive glass deployments in corporate towers that pretend to offer universal transparency, but in fact enforce total secrecy and oppressive control.⁶

With this in mind, the suggestion in *The White Light* of Kabbalistic broken vessels (*shvirat ha-kelim*) – an interpretation of the given world as merely a leftover made of shards, fragments and pieces of the vessels unable to contain the cosmic eternal light, with the fracture being an inevitable and essential part of creation – bonds Ben Moshe's objects potentially anew with the viewer as objects of ritual, consistent with a collective use of the art object which predates modernist categories.

Ben Moshe's inventions think in millennia and thrive where archeological findings and apocalyptic reality collide. The artist's point of view is not external to esotericism in its

⁶ See Jeff Wall, *Dan Graham's Kammerspiel* (Toronto: Art Metropole, 1991) and Benjamin H. D. Buchloh's description of glass's disciplinary powers in Anne Imhof's "cult of glass" reviewing her installation in the German Pavilion in Venice in 2017: Benjamin H. D. Buchloh, "Rock Paper Scissors," *Artforum* (September 2017).

P. 7-35

counterculture configurations and New Age commercial variants, from crystal healing or psychedelic trip treatments to mindfulness and Zen Buddhism. Attuned to the extent to which our Information Age – networked, decentralized, and with no distinct gravitational center – is defined by such esotericism (rather than rationalism), he aspires to navigate art back to its premodern, archaic pursuit to give shape to a collective consciousness.

In the exhibition *Thus Far* at Herzliya Museum (2019), every single element seemed to be outside its natural habitat, but what that habitat is, remained unclear. Entering the exhibition, visitors encountered a room within a room – a box of mirrors, partially darkened, divided in two (*Ad Olam*, 2019). Reflective walls surround an elevated crystalline surface, partly covered with a white coating, that like in *The White Light* resembles ice or hardened dust: a deserted alchemy lab or small-scale tundra? Turning and shaking slowly via a rotary engine, glass fragments emitted a melodic sound that metamorphized them into musical instruments. These glass forms, from which tubes and pipes, fingers, and butterfly wings jut out, exist somewhere between organic and synthetic, and although their state is one of expansion, their growth is synonymous with decay. At Ben Moshe's studio, things tend to grow rather than being created or produced. This growth is simultaneously a movement of reproduction and decomposition, a process – chemical, epidemiological, or spiritual – that is uncontrollable and not entirely conceptualized.

One aspect of the radicality of the art Robert Smithson was discussing in his aforementioned article (including works by Carl Andre, Dan Flavin, Soul LeWitt and Robert Morris, that Smithson, like Donald Judd, avoided calling minimal art), was its denial of any kind of interiority, the denial of an organic, energetic or philosophical core and source of significance. Instead, this art presented – or was the presentation of an object (or painting for that matter) as something only external. It located the source of "meaning" in its surfaces, revealed through its public appearance. As such, it was in opposition to the idea of art as an expression of the (psychological) self, and to the very cohesion of such a private self at the center of art making and perceiving.⁷

⁷ See Rosalind E. Krauss, "The Double Negative," *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1977).

The eccentricity of our self-perception – a destabilization of one’s knowledge of oneself as placed at the center of one’s body, transparent to consciousness and opaque to others – appeared to be one subject of Smithson’s own final earthwork *Spiral Jetty*, erected in 1970 in Utah’s Great Salt Lake.⁸ Ideally, visitors entering the spiral of basalt rocks (meant to become integrated with the environment through natural erosion over time) and walking along its narrow arcs would experience themselves as an expanded consciousness, the spiral resonating early inhabitants’ myths about whirlpools in the middle of the lake as well as the actuality of passing through, engulfed by a gyrating space. Flying above the site, Smithson said, “Was I but a shadow in a plastic bubble hovering in a place outside mind and body? [...] I was slipping out of myself again, dissolving into a unicellular beginning, trying to locate the nucleus at the end of the spiral.”⁹

Throughout the centuries, innumerable accounts have linked an intense white light to an externalized consciousness in near-death experiences, accompanied by a sense of tranquility and the sense of floating above the body – an experience Ben Moshe may have been referring to in his 2014 exhibition. Similarly, psychedelia, informing a large section of Ben Moshe’s work, generates audio-visual effects as a force that seems to dissolve our sense of self, a force that renders the self-obsolete. The effects of mediums (any extension of ourselves, any new technology), rather than their content, were also at the center of Marshall McLuhan’s attention, when he claimed that the content of any medium is always another medium.¹⁰ When Ben Moshe describes his work as “a visual séance” that uncovers hidden realities, perhaps he is referring to the way it sets effects free and lets the world reveal itself through them.

⁸ See note 5.

⁹ Robert Smithson, *The Collected Writings*, 149.

¹⁰ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (Cambridge, MA: MIT Press, 1994), 8.

ALBERT SWISSA THE STONE, THE LEAF AND THE SNAIL SHELL

P. 165–178

This essay accompanied the exhibition The story of Y at Alon Segev Gallery, Tel Aviv. 2021.

For many days, like Krishna in his chariot, the avatar Meher Baba, merciful father, God in human form, drives the canopy of his humble blue bus through the vastness of India’s pastures while his entourage, filled to the brim with love, surrounds him, sleepy and dormant. He quickly conquers district after district, village after village, gathering the various lepers, impure and destitute to be found. He pours fresh water on their feet, caresses them and spreads his wing over them. “The lepers,” he says, “are beautiful souls of an ugly bracket.” Now and again he abruptly stops his entourage, keenly scanning the surrounding fields, turning briskly toward a tree or hill where one of his ‘masts’ is found: solitary creatures whose love for God has driven them to insanity, until they become stripped of everything, bare as on their day of birth.

Meher Baba, on a vow of silence for forty years, then begins a fervent, excitable gesticulating conversation with the anonymous mast. This performance ends when the mast effortlessly stands erect from his place of rest, stepping carefully, examining the ground with an investigative eye for a long moment under the open and curious supervision of Meher Baba. The mast comes to a sudden halt, leans long over a piece of ground and bends over, picking up a pebble, which he hands to Meher Baba as an odd gesture of otherworldly meaning. Meher Baba inspects the stone carefully from all sides, then beams a hawk-like eye at the surrounding ground, and in turn begins to fumble in the earth. He stops now and again to lean over something, intermittently inspecting the mast’s alert face, withdraws, then resumes his search. Finally, he finds a leaf and places it hastily in the mast’s palm. They sit a short while in silence, the mast pensively crushing the leaf in his hand. Then again the mast stands and paces, hunched over the earth, eyes closed. Upon opening them, he points immediately at an empty snail shell. Meher Baba begins

to roar with laughter as the mast raises his finger before him like Socrates before the School of Athens.

Wood board, 3D printer, bio-plastic fiber, car kit, epoxy, plaster and paints.

These are the tools and materials with which Eitan Ben Moshe has built his cryptic claim, as a precise series of ten wall reliefs that feature various fusions of natural architectural forms and genitalia of animals and plants. A strong morbidity and an agitating eroticism radiates from the works, alongside an uneasy impression, like a frozen dissociation that results from a dubious laboratory experiment that has spiraled out of control and was abandoned; we are not too eager to find out its results. Additionally, from another angle, Ben Moshe's 3D printer that stands in the corner of his studio looks innocent and calming, reminiscent of a primitive home machine, a spindle or loom, and the final products of this pseudo-laboratory for genetic engineering that he created conjure up obscure remnants of a prehistoric culture, shrouded in fog. The mind, therefore, is quite irritated and conflicted faced with these reliefs.

Alongside all these, slipping and crawling by, an animation film is exhibited, at once both figurative and abstract, simulating a heartwarming and joyful dance of flower petals that appear like interlocking hands, as in a cult, an unknown ideal of ideals. Within these, the mysterious Y flower appears intermittently. A calm and transfixing Buddhist mantra/prayer accompanies the video, all bells and whistles, drawing you into a world that is pure goodness. We hope the video is a mantra, or a key to deciphering these uncanny reliefs – but one cannot help but wonder with concern whether the video is not in fact in total opposition to them? As a radical contrast between a fullness which is infinitely empty, and an emptiness which is infinitely full. And why does the uncanny tend to be so beautiful and attractive? Only god knows.

The Story of Y

Like the multiplicity of reproductive organs from the animal and plant kingdoms that are melded together in Ben Moshe's reliefs, Y alternates and is unstable, a strange toy/symbol of the mind, a Tower of Babel flipping according to different Chabad movements that alternate between days and nights of consciousness.

In classical theology, Y is a symbol of divinity and creation: oneness that opens into multiplicity (Aristotle/Rambam) or

multiplicity that unites into oneness (Spinoza). In the occult, Y is a symbol of the secret/fragment of divinity: if “the whole physical earth is full of his glory” (Book of Zohar), is infinite fullness, then divine reduction (infinity) cannot but create infinite emptiness. It in itself is empty space, devoid even of divinity. It is conceivable that the empty space referred to in late mysticism is but a faith reversal of the rupture that emerges in the full space and the primal real, in the dawn of the history of pagan consciousness. This in itself is the existential empty space of our time.

In western philosophy, Y is a Cartesian offering for the eastern yin and yang, because in Y there is a conscious separation whereas in yin and yang there is a dynamic division. Some are convinced that Y is an ‘either-or’ division of fullness and emptiness of mind: the fullness full to infinity and the emptiness empty to infinity, or a radical negation to the theology of fullness/emptiness with the conversion of ‘space’ into one infinite ‘plateau’. According to this, Y is a mere quantum of free will.

In gender, Y is a phallus that opens into a vagina, or vice versa, or, it is a symbol of the repressed hermaphroditic desire of the mind: oneness that is its own cause and continuation, an incoherent and disorganized multiplicity of sameness in the heart of an open and infinite plateau (Deleuze).

Either way, it seems that the stars, the stone, the leaf and the snail can be found in fullness, whereas the human mind stands alone in emptiness. The mind has its own gatekeeper, in front of which it stands in infinite alienation and loneliness within a universe that exists for itself.

Paganism, religion, philosophy and art are but an enormous factory restoring fullness to itself. Art is the new paganism, ruthless labor/passion in empty space in and of itself (in infinity).

Art, the eroticism of the body without organs

Paradoxically, this is the reason why the sense of touch, caressing, is taboo among all the input options of art, because art in its essence achieves through deception, saying one thing but meaning another: it is a body without organs in empty space. After all, if there was no empty space, the mind would be like waters that cover the sea, or water within waters, and the question of art, faith and spirit would not be asked at all.

Art, like faith and spirit, is the eroticism of the eye: only to be looked at, whilst religion and material orgasm are but mere sensual intoxication, a cyclical relapse to the starting point in

empty space, until redemption is achieved by the redeemer or by the hands of death.

In all mythologies of full space, including the womb according to Freud, man is an auto-erotic (androgynous) creature, dedicated fatally to the act of self-pleasure. Once deported to empty space, man was cut up, divided, split, subjected to one sole life mission, to achieve wholeness at all costs. The primal one fractures here into power stations of eroticism, unfulfilling acts of indulgence, and death, on which societies and civilizations are built.

The multiplicity of genitalia – instead of filling the void with a matching and arbitrary organ or prosthetic – can be a strategy of evasion or denial in the hands of the desiring machine against the tyranny of the imaginary yearning of the full space ideology. The empty space that fills the whole universe would then become an infinite, boundless rhizome of desires, lacking pagan/ideological purpose. Art is one of the clear channels of this rhizome.

Truth and faith in art

One of the most daring statements in art history is that of Paul Cezanne to Émile Bernard, “I owe you the truth in painting and I shall tell it to you.” Many believed Cezanne, and many others tried to prove their belief in him. Derrida diagnoses the important triad in Cezanne’s audacious claim: ‘promise/commitment – truth – obligation/debt’. When I used to ask the artist Pesach Slabosky his opinion about a particular artist he would reply simply, ‘I believe him,’ without any attempt to adopt the jargonistic discourse on this ‘important’ artist. Artists are a strange community of faithful individuals, bound by some obligation to truth and faith in art.

However, in an age ruled by design, the seen and the symbolic coincide more and more with art, and both are assimilated into our showcase society of appearances, until we can no longer discern between art and design-art. Where are we headed? Will someone please tell us the truth in art? Maybe this is where Eitan Ben Moshe is aiming when he says “the artist is the medium,” because in opposition to “the medium is the message,” which changes – with the medium so the message – the artist can always stay faithful, even though his message may change, and even must change. Nevertheless, as stated above, if we connect the artist to his Y, we will discover that art is nothing but a matter of faith, a quantum of free will, and the currents of art are but a community of faithful trustees.

MENAHEM GOLDENBERG OPEN MEDITATION

P. 45–60

This essay accompanied the exhibition Thus Far at The Herzliya Museum of Contemporary Art. Curator: Dr. Aya Lurie. 2019.

Where are you going? Following the sound.
And when it stops? Following the light.
And when that goes out? Following the form.
And when that is gone? I keep going.
Where to? To the presence.
Don’t you feel it? The confusion?

Since it is impossible to know things in their entirety, to perceive them perfectly and completely as they are, we must fill in the gaps with meaning. And the less we know, the more meaning we bestow. We adopt a self-explanatory illogic. This is the way things are for the consciousness and the soul. If one wants to survive, one must find meaning for existence.

Since it is impossible to know things in their entirety, to perceive them perfectly and completely, we are obliged to imagine their sense. And the less sense things have, the more we shall fabricate. However, there are actions that seek to address fantasy as real. There are times when we do not necessarily live the fantasy, but position ourselves in service of the fantasy – allowing it to exist through us, and articulating the logic of the fictitious. This is how things are in the realm of things: if one wants to know something, it is best to find a reason for it.

Breathing

Let us step into the space that opens before us – between the “self-explanatory illogic” and the “logic of the fictitious.” Let us join the movements of thought: concentrate, analyze, contemplate. Without fear, without conflict, without concern.

Positioning: We enter the sphere of the imagination, moving between the imaginary and the fictional, between fantasy and science fiction. A space where things can (only) resemble things, be “like” things, and yet nonetheless are real.

Characterization of the space: A space composed of relationships and communication, of countless possibilities and occurrences. Some are specific (unlimited), some are concrete (restricted).

(Relative) advantage: The power of imagination is bound by perception. So even though things can get out of control, one can count on the original perceptions being certain. In cases of confusion, one can go back and rely on the simple perceptions of things. Those who wish to continue to take full advantage of the (relative) advantage can use the following strategy: Since imagination is bound to things, its original perceptions are certain, since they allude to something concrete. In other words, they refer to things that can be thought of. This strategy can help connect the power of thought to the power of imagination.

Equipment recommendation: To allow the imagination to meet the real, to allow for an experience of the spirit, it is recommended to use a Transcendental Accelerator (henceforth, TA). Use of the TA is permitted to anyone, provided that they have a friend.

Transcendental Accelerator (TA)

TA is a psychosophical device that allows us to experience spaces where the determining force is the power of possibilities: spaces of presence governed by the power of imagination – namely, reality.

In order to start, the TA must be loaded with a truth statement. A truth statement is one that is ineluctably certain. It is modeled after an ‘analytical statement’ – one in which the predicate is an essential part of the subject itself. Thus, we can say that a truth statement does not add knowledge, but merely extricates and highlights what is already inherent in things; a statement free of meaning. Thus, truth statements are both hidden and common at the same time, and may be produced about anything. Therefore, one must concentrate on the things themselves, to try and establish their character, to derive their quintessential and inescapable attributes, to mine information. (In truth, a single truth statement is enough to start up the TA and get going – however, the TA may be loaded with as many truth statements as one likes, and as often as one wants.)

Once loaded, the TA is ready for action. It is designed to operate intuitively. From the moment it starts, the TA is attuned to the movements of thought and to the patterns

of reality. Operation of the TA requires no prior skills, and is simple and easy, if a little inconvenient. So practice is in order: desire and internalization, the creation of habits. You can use the following short guide to get a picture of where you are.

Initially, the TA helps to distinguish between meaning and sense. To this end, the TA operates with the basic logical unit of the truth statement – the identity theorem, $A = A$. Since truth does not add knowledge, we now have concepts that do not require the creation of meaning. The TA helps us to propel ourselves beyond explanation, and allows us to construct and examine meaningless sense. At this stage, we are led to an abstract logical space in which we encounter concepts and activate them, providing them with a living-room (a world).

At the second stage, the production of sense that is liberated from meaning – the clarification of the reason of the truth statement – will allow the TA to accelerate beyond sense, to the presence of the identity theorem. Here, the TA allows us to experience the sensual (aesthetic) dimension of logic. The identity theorem is one of duplication and resonance. Duplicating the thing and the attribute, duplicating the imaginary in the real. At this stage the concepts resonate the attempts to present accidents as essential. Through these duplications, the TA reveals the hidden resonances of the innumerable possibilities of the things’ being, and in accordance with their own nature. Note that this action will allow you to roam freely, following concepts and ideas and forms and attributes, as though they were objects. To pursue sense, toward the nonsensical.

At the third stage, you will have objects. Strange objects perhaps. Symbiotic objects, speculative objects, duplicated objects – real objects that are also objects of thought. In the sensual space of logic, the TA works to distinguish between the existence of a thing or an attribute and their materiality. To produce the real through its effect, or the impression it leaves. Accelerating toward the nonsensical helps to harden the reality of the objects for thought. At this stage, the TA will allow you to encounter objects that require no foundation or explanation. Objects that bring with them their own time and space, their own world, their singular conditions of experience – their own impressions and notions of perception. In short, objects with style!

By the way, this is a good time to gather truth statements for future use.

The final step in the TA's operation involves the transformation of each relation into consciousness. This is a phase marked by experimentation – that is, by dissolution. The object of thought (like any object) reciprocates, or duplicates, the action directed at it: it gives feedback. The TA perceives the object's act of reciprocation as a reflective response – an echo of the object's recognition of its own nature. The reciprocal action is merely an expression of the nature of the object, the object's consciousness of its essence, and the adoption of a strategy that will enable us to grasp it. Without much fuss.

By this point, we have accelerated beyond the logical realm that we have traversed so far, toward the spiritual dimension of presence. Now you can forge a bond with the objects around you, act in relation to them, and with them. At this stage, the TA opens up before us the realm of relationship and (telepathic) communication as an objective, shared, symbiotic space. A space where you can approach the objects, connect with them, form relationships, and receive in return some of the truth of the things and of (their) relations and ties. A space of thought that is not necessarily subject to categories of type or sex or race or nationality or any other construct. Now you can grasp the ways in which the relationships and the ties that things maintain – even when these appear to be random and coincidental – are a certain point, here and now, their (essential) properties.

Cautionary note: Attention! At this stage, the TA will allow you to turn anything into an object. It is an experience of thought that draws inspiration from psychotic thoughts and flirts with them. If you have decided to try it, this is the stage where you are advised to use your friend.

AYA LURIE THE WHITE LIGHT

P. 45–60

This essay accompanied the exhibition Thus Far at The Herzliya Museum of Contemporary Art. Curator: Dr. Aya Lurie. 2019.

A large-size mirror-plated table is situated in the center of the gallery; Eitan Ben Moshe has set up a sculptural installation on it that invites the audience to take part in a surrealist carnival, steeped in mystery and a both brittle and abrasive sense of anxiety. The sculptures, placed in organized disorder on a table whose base is a mirror, like a structure poised between stability and downfall, project into the darkened gallery space a glittering mirage of light refractions, a repeated echo of shadows and reflections. Like a celebration that has ended badly, collapsed onto itself, drugged and intoxicated; like Venice, Atlantis, or Jerusalem's Versailles wedding hall, site of the worst civil disaster in Israel's history.¹ Yet at moments the fantasy seems to re-establish itself, grappling with illusion, provocatively mixing pleasure and pain. Like the complexity also present in Ben Moshe's video work, screened in the gallery near the installation.²

The sculptures – hybrid creations, made of parts melted together – fuse glass, plastic and crystal, like the remains of different functional worlds, representing various states of matter and cultural spaces and times. They are elements originating in a biological or chemical laboratory, a living room cabinet, a display hall catalogue or a three-dimensional printer. At times we may recognize a spindly glass flower, a crystal star or an overflowing champagne tumbler, but for the

¹ At 22:43 on May 24, 2001, a large portion of the third floor of the Versailles Wedding Hall collapsed in Talpiot, Jerusalem, Israel. Twenty-three people fell to their deaths through two stories, while another 380 were injured to varying degrees. *Wikipedia*

² The film on which the video work is based was shot about three years ago, documenting swans in a muddy area near a lake.

most part we sense the refusal to form a unified, concrete and organized narrative. The same goes for the mutable materials and states of matter: plastic looks like luxury crystal, melted glass seems like ice or a falling drop, what appears hand-made was actually produced by a digital printer. The glittering sand powder brings to mind the primary origins of glass as a material prior to heating and blowing, yet also recalls states of dream and nightmare, fairy dust or a mind-altering narcotic arranged on the mirror in lines ready for consumption.

Ben Moshe's array is reminiscent of the 1946 work of French photographer Mark Foucault (1902-1985), called *Untitled*. Foucault's photograph is associated with Surrealism, visiting the exhibition like a phantom whose echo is present in the objects comprising the installation. In Foucault's work we discover a prophetic nightmarish vision, in which vegetal and animal, human and beast, seem to be surgically joined, in an act both horrifying and amusing, creating a new hybrid entity. The boundaries between healing and injury, natural and artificial, reality and illusion are not only transgressed and subverted, reflecting the hybrid praxis applied in the sculptural array, but become, now more than ever, the characteristic and visible features of our time.

Here, you won't find Leonardo's religious-theological hymn of praise *The Last Supper* (1498-1494, the Convent of Santa Maria delle Grazie, Milan), nor Judy Chicago's defiantly feminist *Dinner Party* (The Brooklyn Museum, 1979). Or are both perhaps present in some sense? At times we seem to see an illusory vision of some ancient banquet, glorious and deserted, futuristic ruins or a misused science lab. We are reminded of fragmented celluloid scenes, flickering back and forth in disarray: The tragic figure of Miss Havisham (*Great Expectations*, Charles Dickens, 1861), the abandoned bride grown old and worn in her wedding gown, refusing to be consoled at the set table that has long been covered in layers of dust and spider webs; Krypton (*Superman*, Jerome Siegel, 1938), the ultimate superhero's home planet, devastated and deserted as a crystal ruin following the triumph of evil over good; and the gothic horror story telling the downfall of the House of Usher ("The Fall of the House of Usher," Edgar Allan Poe, 1840), which draws a connection between the horror of human loss and the physical collapse of the family home.

Like these contexts, the exhibition's title, *The White Light*, outlines a praxis of fusing together different associative spaces. These include the "white light" often mentioned in

testimonies of people who have undergone clinical death; the phrase also appears in the title of the Velvet Underground's second album (*White Light/White Heat*, 1967), referring to the blinding light experienced on the "morning after" a wild night of drinking, drugs and sex. It is also the title of a novel by mathematician and science fiction writer Rudy Rucker (1980), telling the story of a scientist who ventures beyond his own mind and body through the use of drugs, seeking to explore scientific theories dealing with the limits of matter and the real and spiritual spaces of infinity. The white light also evokes spiritual doctrines that find in this phenomenon an amazing holistic healing energy. The latter may explain the silver jacket embroidered with an enigmatic geometric sign, hung upon a hanger on a side wall, suggesting a mysterious shamanic ritual taking place beyond the space of rationality in which we take refuge.

Ben Moshe's work presents a fusion of hedonism and debauchery, possessiveness, chaos and destruction, the consolation of scientific-technological progress alongside a promise of spiritual salvation.

In *The Blue Octavo Notebooks*, based on the notebooks written by Franz Kafka in addition to his diaries, the author traces a painfully accurate simile for the hopeless human condition:

"Seen with the terrestrially sullied eye, we are in the situation of travelers in a train that has met with an accident in a tunnel, and this at a place where the light of the beginning can no longer be seen, and the light of the end is so very small a glimmer that the gaze must continually search for it and is always losing it again, and, furthermore, both the beginning and the end are not even certainties. Round about us, however, in the confusion of our senses, or in the supersensitiveness of our senses, we have nothing but monstrosities and a kaleidoscopic play of things that is either delightful or exhausting according to the mood and injury of each individual. What shall I do? or: Why should I do it? are not questions to be asked in such places."³

³ Retrieved from the internet at <https://docs.google.com/document/d/1gD981HZ-190BUJF-3czZNX3DsFWvqp3cq-Z4QS4d-9gw/edit?hl=en>.

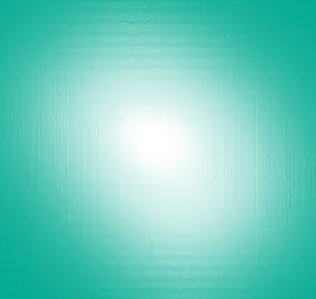
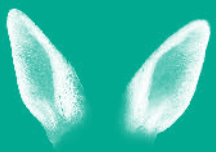
I shall conclude with a quote from the postscript to the Hebrew translation of Kafka's *Octavo Notebooks*. It seems to offer not only an interpretation of the Kafkaesque state, but also, to a significant extent, an illuminating analogy for the installation discussed here. So writes the translator, Shimon Sandbank:

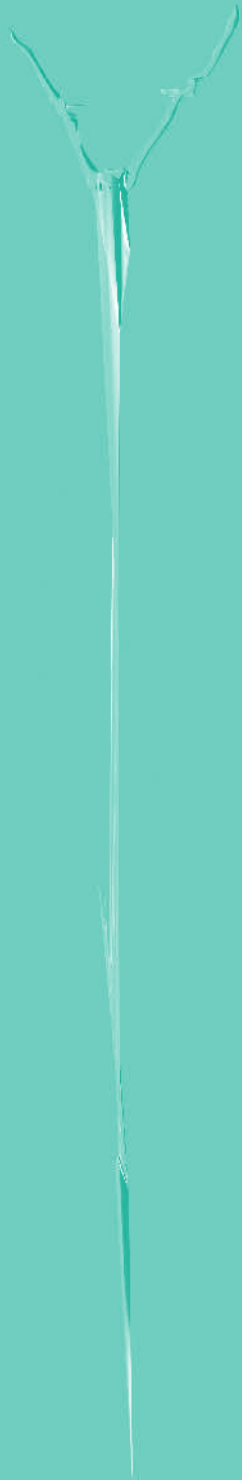
“we see a typically Kafkaesque unexplained reversal) it may represent a new beginning (according to Blanchot, ‘Kafka and the Work’s Demand,’ in *The Space of Literature*) [...] For Kafka ‘there is no possible world, only otherness, the flow of constant otherness.’ His new beginning is ‘esoteric knowledge, Kabbalah,’ which would have developed and grown were it not for the interference of Zionism (diary entry from 16 January 1922). This secret knowledge, Kafka’s ultimate truth, can only be defined in terms of ‘otherness,’ of a basic and unbridgeable break from everything we know [...] the break with comprehensive meaning, with the truth, is in my opinion at the basis of Kafka’s famous fragmentariness [...] this fragmentation is not arbitrary. It is part of the meaning it smashes; it represents absence, which is neither accepted nor rejected [...] and we may also add the impossibility of art. For art that seeks to depict the truth, admits, in its very interruptedness, its inability to achieve its goal. At most it can be said to expose itself to the truth and thereby be ‘blinded’ by it. Blinded by the light shed on its ‘twisted, recoiling face’ – like a spotlight from another world – ‘which alone is true.’ But art itself remains twisted and recoiling.”⁴

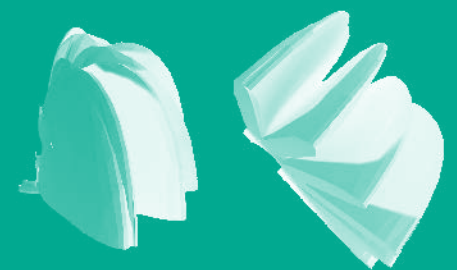
⁴ *Kafka’s Eight Octavo-Notebooks*, translation and postscript by Shimon Sandbank, 2007: Am Oved, Tel Aviv, pp. 138-141 [in Hebrew].









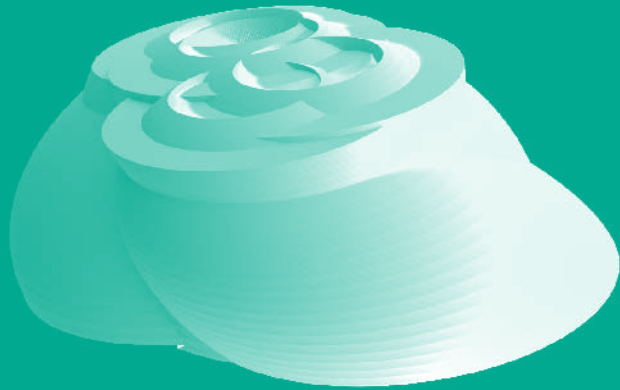




16 לינואר, 1922), חוכמת סוד זו, האמת האחרונה נוסח קפקא, אינה ניתנת להגדרה אלא במונחים של "אחרות" של נתק עקרוני ובלתי ניתן לגישור מכל מה שידוע לנו... הנתק מן הפשר הכולל, מן האמת, עומד לדעתי ביסוד הפרגמנטריות הקפקאית הידועה... פרגמנטציה כזאת אינה מקרה. היא חלק מהמשמעות שהיא מרסקת; היא מייצגת היעדר, שאינו מתקבל ואינו נדחה... וניתן להוסיף אי אפשרותה של האמנות. כי האמנות, מבקשת לתאר את האמת, מודה בעצם קטיעותה באי יכולתה להשיג את מטרתה. לכל היותר אפשר לומר עליה, שהיא חושפת עצמה לאמת ומיתוך כך 'מסתנוורת' ממנה. מאור הנזרק על 'פרצופה המעוות הנרתע' – כמין זרקור מעולם אחר – 'רק הוא אמיתי'. אבל היא עצמה מעוותת ונרתעת.²

חיבור זה ליווה את התערוכה עדעולם, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, אוצרת איה לוריא, 2019.

עמ' 45–60



2 שם, עמ' 138-141.

שולחן מראה גדול ממדים, ממוקם במרכז הגלריה, עליו ערך איתן בן משה, מיצב פיסולי, המזמין את הקהל לקחת חלק במשתה סוריאליסטי, אפוף מסתורין ותחושת חרדה שבירה ופוצעת. הפסלים מונחים באי־סדר מאורגן על שולחן מראה, כקונסטרוקציה המלהטטת בין יציבות לכליה, מייצרים, בחלל האפולו, מקסם בזהב של השתברויות אור והדהוד חוזר של צללים והשתקפויות. כמו חגיגה שהסתיימה רע, קרסה לתוך עצמה, מסוממת ומבוטמת, כמו ונציה, אטלנטיס או אולמי ורסאי, אבל לרגעים נדמה שהפנטזיה מכוננת את עצמה מחדש, לפותה בהזיה, כורכת בהתגררות כאב ועונג.

הפסלים – מעשה מרכבה היברידי, מחלקים שהותכו זה לתוך זה, ממזגים זכוכית, פלסטיק, וקריסטל כשרידיים הלקוחים מעולמות פונקציונאליים שונים, מצבי צבירה, זמנים ומרחבים תרבותיים נבדלים. חלק מהאלמנטים נלקחו מהמעבדה הביולוגית והכימית, מהוויטרניה שבסלון, מהרפרטואר של אולם התצוגה וממדפסת התלת ממד. לעיתים נזהה בהם דמותו של פרח בדולח מתנשא, כוכב גבישי או כוס שמפניה שעלתה על גדותיה אבל לרוב נחוש את הסירוב להתקבע בנרטיב אחדותי, קונקרטי ומאורגן. כך גם החומרים ומצבי הצבירה המשתנים: הפלסטיק נראה כבדולח יקר, הזכוכית המותכת נדמית לעיתים כקרח קפוא או כטיפה זולגת, מלאכת היד נוצרה למעשה במדפסת דיגיטאלית ואבקת החול המנצנצת שולחת אל מקורות הראשית של הזכוכית כחומר בטרם שריפה וניפוח אך גם אל מרחבי החלום והסיטו ומזכירה אבקת פיות או סם הזיה ערוך על המראה כשורות להרצה.

לא תמצאו כאן את הסעודה האחרונה כשיר הלל אמוני־תיאולוגי של לאונרדו (1494–1498), כנסיית סנטה מריה דלה גרציה, מילאנו) ולא את ארוחת הערב המתריסה באומץ פמיניסטי של ג'ודי שיקאגו (Judy Chicago, מוזיאון ברוקלין 1979) ואולי שניהם בכל זאת אתנו כאן? לרגעים נדמה כי מתגלה לפנינו חזיון מתעתע של נשף עתיק נטוש ומפואר, מרחבים ארכיטקטוניים עתידיניים שחרבו ומעבדה מדעית שנוצלה לרעה. בתודעה עולים שברי מראות צלולואיד, מרצדים זה גבי זה בערבוביה: דמותה הטרגית של גברת הווישם (תקוות גדולות צ'ארלס דיקנס), הכלה הנטושה שהזדקנה, ובלתה בבגדי כלולותיה ממאנת להתנחם אצל השולחן הערוך שהתכסה זה מכבר בשכבות של אבק ובקורי עכביש. כוכב קריפטון (סופרמן, ג'רום סיגל Jerome Siegel) מקום הולדתו של גיבור־העל הנצחי לאחר שנהרס, נטוש לאנחות כחורבה קריסטלית בעקבות ניצחון הרעים על הטובים. וסיפור האימים הגותי המגולל את חורבנו של בית אשר (מפלת

בית אשר, אדגר אלן פו), הקושר את אימת האבדן האנושי בהתמוטטות מבנהו של בית המשפחה.

שם התערוכה, האור הלבן מתווה פרקטיקה דומה ולפיה התכה של מרחבים אסוציאטיביים שונים בתוכם נזכיר את אותו "אור לבן" העולה תדיר בעדויות אנשים שחוו מוות קליני, בשם האלבום השני של מחתרת הקטיפה (The Velvet Underground – White Light / White Heat, 1967), המכוון אל חווית מכת האור מסמא של "הבוקר שאחר" לילה פרוע של שכרות, מין וסמים, ככותרת ספרו של רודי רוקר (Rudy Roker), מתמטיקאי וסופר מדע־בדיוני שפורסם בשנת 1980 המגולל את סיפורו של מדען הפורץ מעבר לתודעתו וגופו דרך שימוש בסמים מתוך שאיפה לחקור תיאוריות פיזיקאליות העוסקות בגבולות מבנה החומר ומרחבי האינסוף הממשיים והרוחניים. האור הלבן שולח גם אל תורות רוחניות המוצאות בו אנרגיית ריפוי הוליסטית מופלאה. בהקשר זה ניתן אולי להסביר את הימצאותו של ז'קט חליפה כסוף עליו רקום סמל גיאומטרי עלום, התולה על קולב בקיר צידי בחלל, מרמז על טקס שאמאני מסתורי המתקיים איפשהו מחוץ למרחבי ההיגיון שאנו מבקשים לחסות בצלו. התכה של הדוניזם ונהנתנות, רכושניות וסיאוב, כאוס וחורבן, התנחמות בקדמה מדעית טכנולוגית ובו בזמן איזו הבטחה לגאולה רוחנית פוטנציאלית.

בספר מחברות האוקטבו המתבססות על המחברות הכחולות שכתב בנוסף על יומניו, משרטט פראנץ קפקא, בדיוק חותך וחד עד כאב, דימוי למצב הקיום האנושי, כזה שהוא חסר מוצא וסיכו:

"אנו דומים, כשמשותלים בעין מוכתמת על ידי הארצי, לנוסעי הרכבת, שאירעה להם תאונה במנהרה ארוכה, וזאת במקום שממנו שוב אין רואים את האור שבהתחלה, ואילו האור בסוף זעיר כל כך, שהעיניים נאלצות לחפשו בלי־הרף ושבבות ומאבדות אותו בלי הרף וההתחלה והסוף אינם בטוחים כלל. אבל סביבנו, בלבול החושים או רגישות־יתר של החושים, יש רק מפלצות ומשחק קלידוסקופי, מקסים או מייגע, הכל על פי מצב רוחו ופצעיו של הפרט. מה אעשה, או לשם מה אעשה מה שאעשה, אינן שאלות למקומות כאלה"

אחתום בציטוט מתוך "אחרית הדבר" לספרו של קפקא, נראה כי ניתן למצוא בו לא רק דברי פרשנות למצב הקפקאי אלא גם במידה רבה, אנלוגיה מבארת למיצב שלפנינו. כותב המתרגם שמעון זנדבנק:

"הייצוג הוא ייצוג של קץ אבל יחד עם זאת (ופה מהפך קפקאי טיפוסי בלתי מוסבר) אפשר שהוא מיצג ראשית חדשה... (על פי בלאנשו) "קפקא ותביעותיה של הספרות" בתוך ספרו המרחב הספרותי בשביל קפקא "אין עולם אפשרי, אלא רק אחרות, זרם האחרות המתמדת". הראשית החדשה שלו היא "חוכמת סוד, קבלה", שהייתה מתפתחת ונוצרת אילולא התערבה הציונות (היומן מיום

1 פראנץ קפקא, מחברות האוקטבו, תרגום ואחרית דבר: שמעון זנדבנק, 2007, עם עובד, תל אביב, עמ' 28.

ואם כך הן מפנות אל דברים שאפשר לחשוב אותם. אסטרטגיה זו תעזור לצרף את פעולת המחשבה לפעולת הדמיון. המלצת ציוד: בכדי לאפשר לדמיוני לפגוש בממשי בכל זאת, בכדי לאפשר את החוויה והניסיון של הרוח, מומלץ להיעזר ב'מאיץ טראנסצנדנטלי'. השימוש במאיץ מותר לכל אחד, בתנאי שיש לו חבר.

המאיץ הטראנסצנדנטלי (מ.ט.)

המאיץ הטראנסצנדנטלי, הוא פיתוח פסיכוסופי המאפשר להתנסות במרחבים בהם הכח הקובע הוא כוחה של האפשרות: מרחבים של נוכחות. מרחבים בהם שולט כח הדמיון, קרי במציאות. על מנת להתחיל בפעולה, יש לטעון את ה-מ.ט. ב'טענת אמת'. 'טענת אמת' היא טענה וודאית בהכרח. כדגם ל'טענת אמת' משתמש המ.ט בטענה אנליטית – טענה שבה הנשוא (תכונה) הוא חלק מהותי מהנשוא עצמו. לפיכך נוכל לומר ש'טענת אמת' אינה מוסיפה 'ידע', אלא 'רק' באה לחלץ ולהצביע על מה שכבר מצוי בדברים. זו טענה משוחררת ממשמעות. 'טענות אמת' אם כך הן חבויות ושכיחות באותה מידה, וניתן לייצר אותן ביחס לכל דבר. לכן יש להתרכז בדברים עצמם. לנסות ולעמוד על אופיים, לגזור תכונות מהותיות והכרחיות שלהם: לכרות מידע. (למען האמת מספיקה 'טענת אמת' אחת בכדי להפעיל את ה-מ.ט. ולצאת למשימה. ובכל זאת, אפשר לטעון את ה-מ.ט. בכמה 'טענות אמת' שרוצים, וכמה פעמים שרוצים.) לאחר הטעינה המאיץ הטראנסצנדנטלי מוכן לפעולה. ה-מ.ט. תוכן לפעול באורח אינטואיטיבי. מרגע הפעלתו מסונכרן ה-מ.ט. לתנועות המחשבה ותבניות המציאות. הפעלת ה-מ.ט. אינה דורשת כישורים מוקדמים, והיא פשוטה וקלה – גם אם לא נוחה. לכן נדרש תרגול: רצון והפנמה, יצירת הרגלים. תוכלו להיעזר במדריך המקוצר שלהלן בכדי ליצור לעצמכם תמונת מצב; לדעת איפה אתם נמצאים. בשלב הראשון עוזר ה-מ.ט. להבחין בין מובן ומשמעות. לשם כך פועל ה-מ.ט. על יחידת הבסיס הלוגית של 'טענת האמת': משפט הזהות $A=A$. בשלב זה קובע ה-מ.ט. את 'טענת האמת' כמושגים שיש בהם מן האמת. ומאחר והאמת אינה מוסיפה ידע הרי שכעת יש בידינו מושגים שאינם דורשים לייצר משמעות. ה-מ.ט. עוזר לנו להאיץ אל מעבר להסבר, ומאפשר להרכיב ולבחון מובנים חסרי משמעות. בשלב הראשון אנו מובלים אל מרחב לוגי מופשט שבו נפגוש במושגים, נפעיל אותם, נעניק להם מרחב מחיה. שלב שני, ייצור של מובן משוחרר ממשמעות – ברור הטעם שב'טענת האמת' – יאפשר ל-מ.ט. לעבור לשלב הבא שבו הוא מאיץ עוד אל מעבר למובן ואל הנוכחות של משפט הזהות. כאן מאפשר לנו ה-מ.ט. לחוות את הממד החושני (האסתטי) של הלוגיקה. משפט הזהות קיים כמשפט של הכפלה והדהוד. הכפלת הדבר והתכונה, הכפלת הדמיוני בממשי. המושגים מהדהדים את נסיונות ההתאמה להציג דבר מה מקרי כהכרחי. באמצעות ההכפלות מציג בפנינו ה-מ.ט. את אותם הדהודים סמויים כאינספור האפשרויות של הדברים להיות; בהתאם לטבעם. שימו לב, פעולה זו תאפשר לכם לשוטט לכאן ולכאן בעקבות המושגים והרעיונות והצורות והתכונות. כאילו היו אובייקטים. להמשיך בעקבות המובן ואל המופרך. בשלב השלישי יהיו בידיכם אובייקטים. אובייקטים מזרחים אולי.

אובייקטים סימביוטיים; אובייקטים ספקולטיביים; אובייקטים מוכפלים: אובייקטים ממשיים שהם גם אובייקטים של המחשבה. במרחב החושני של הלוגיקה פועל ה-מ.ט. על מנת להבחין בין קיום של דבר או תכונה והמטריאליות שלהם. לייצר את הממשי מבעד לאפקט, או לרושם שהוא מותיר. התאוצה אל המופרך עוזרת להקשיח את ממשות האובייקטים בפני המחשבה. בשלב זה יאפשר לכם ה-מ.ט. לפגוש באובייקטים שלא דורשים ביסוס או הסבר, שמביאים איתם את הזמן והחלל שלהם, את העולם שלהם, את תנאי הניסיון הסינגולריים שלהם – את הרשמים ו'מושגי התפיסה' שלהם. בקצרה, אובייקטים עם סטייל! אגב, זה זמן טוב לאסוף 'טענות אמת' לשימושים עתידיים.

השלב האחרון, בפעולת ה-מ.ט. כרוך בהפיכת כל יחס לתודעה. זהו שלב שמתאפיין בהתנסות. רוצה לומר בהתפכחות. האובייקט של המחשבה – וככל אובייקט – מחזיר, או מכפיל, את הפעולה המופנית כלפיו: הוא נותן פידבק. את פעולת החזרה של האובייקט קולט ה-מ.ט. כפעולת רפלקסיה: הדהוד של יחסי ההכרה של האובייקט את מהותו. הפעולה החוזרת אינה אלא ביטוי של טבעו של האובייקט, תודעת האובייקט את מהותו ונקיטה באסטרטגיה שתאפשר לתפוס את מהותו. בלי הרבה עניין.

בשלב זה אנו מאיצים מעבר למרחב הלוגי שבו התנהלנו עד כה, ואל עבר הממד הרוחני של הנוכחות. כעת תוכלו ליצור קשר עם האובייקטים שסביבכם; לפעול ביחס אליהם וביחד איתם. בשלב זה פותח בפנינו ה-מ.ט. את מרחב היחסים והתקשורת (טלפתית) כמרחב אובייקטיבי, משותף, סימביוטי. מרחב שבו תוכלו לפנות אל האובייקטים, לקשור איתם קשר, לרקום יחסים, ולקלוט חזרה משהו מן האמת של הדברים, ושל היחסים ושל הקשרים. מרחב של מחשבה שאינה בהכרח כפופה לקטגוריות של סוג או מין או גזע או לאום או כל סוג של הבניה. כעת תוכלו לתפוס את האופנים שבהם היחסים והקשרים שדברים מקיימים – והגם שאולי נדמים כמקריים ואקראיים – אינם אלא, ברגע מסוים, כאן ועכשיו, תכונות (הכרחיות) שלהם הערת אזרה: שימו לב! בשלב זה יאפשר לכם ה-מ.ט. להפוך כל דבר לאובייקט. זוהי התנסות במחשבה ששואבת זיקה ומפלטת עם מחשבות פסיכוטיות. אם החלטתם להתנסות בכך, זה השלב שבו מומלץ להיעזר בחבר.

עמ' 45–60

חיבור זה ליווה את התערוכה עדעולם, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, אוצרת איה לוריא, 2019.

מנחם גולדנברג אופן מדיטיישן

לאן אתה הולך? בעקבות הצליל.
וכשהוא מפסיק? בעקבות האור.
וכשהוא כבה? בעקבות הצורה.
וכשהיא נגמרת? אני ממשיך הלאה.
לאן? אל הנוכחות.
אתה לא מרגיש את זה? את הבלבול?

עד כמה שאי אפשר לדעת את הדברים עד סופם – לתפוס אותם באופן מושלם ומוחלט – נאלץ להשלים את החסר עם משמעות. וככל שנדע פחות כך נכביר יותר במשמעות. נאמץ את אי־ההיגיון המובן לעצמו. אלו הם פני הדברים בעבור התודעה והנפש. אם רוצים לשרוד, מוטב למצוא משמעות לקיום.

עד כמה שאי אפשר לדעת את הדברים עד סופם – לתפוס אותם באופן מושלם ומוחלט – נאלץ לדמיין את המובן שלהם. וככל שנבין פחות כך נפברק יותר. אלא שיש פעולות שמבקשות לתפוס את הפנטזיה כממשית. יש מקרים שבהם אנו לא בהכרח חיים את הפנטזיה, אלא שמים עצמנו לטובת הפנטזיה, בכדי לאפשר לה עצמה להתקיים. מנסחים את ההיגיון של המופרך. כך הם פני הדברים בממלכת הדברים: אם רוצים לדעת משהו מוטב למצוא טעם בדברים.

אופן מדיטיישן

נפסע אל החלל שנפתח בפנינו: בין אי־ההיגיון המובן לעצמו ל־ההיגיון של המופרך. ללא חשש. נצטרף אל תנועות המחשבה: נתרכז; ננתח; נהרהר. ללא קונפליקט; ללא דאגה.

התמקמות: אנו נכנסים למרחב הפעולה של הדמיון, נעים בין הדמיוני והבדיוני: בין 'פנטזיה' ו'מדע בדיוני'. מרחב שבו הדברים יכולים (רק) להידמות לדברים; להיות 'כאילו' דברים, ובכל זאת להיות ממשיים. אפיון המרחב: מרחב של יחסים ותקשורת, של אינספור אפשרויות והתרחשויות. חלקן ספציפיות (בלתי־מוגבלות), חלקן קונקרטיות (כבולות). יתרון (יחסי): כח הדמיון כבול לתפיסה. כך שלמרות שהדברים יכולים לצאת מכלל שליטה, אפשר לסמוך על כך שהתפיסות המקוריות הן וודאיות. במקרים של בלבול, אפשר לחזור ולהיטמך על התפיסות הפשוטות של הדברים. מי שירצה להמשיך ולנצל את היתרון (היחסי) עד תומו יוכל להיעזר באסטרטגיה הבאה: מאחר והדמיון כבול לדברים, הרי שהתפיסות המקוריות שלו הן וודאיות. הן מצביעות על דבר מה קונקרטי.

האמנות, ארוטיקה של גוף נטול אברים

באופן פרדוקסלי, זו הסיבה שחוש המישוש, הליטוף, הוא טאבו מבין כל אפשרויות הקלט של האמנות, שכן האמנות ביסודה היא לעולם השגה בדרך של תעתוע, אומרת דבר אחד ומתכוונת למשהו אחר, גוף נטול אברים בתוך חלל פנוי. והרי, אם לא היה חלל פנוי, הדעת הייתה כמים לים מכסים או כמים בתוך מים, וממילא שאלת האמנות האמונה והרוח לא הייתה נשאלת כלל. האמנות, כמו האמונה והרוחניות הן ארוטיקה של העין, לראותם בלבד, בעוד שהדת והאורגזמה החומרית אינם אלא שכרון חושים, צניחה וחזרה מעגלית לנקודת ההתחלה בחלל הפנוי, וחוזר חלילה, עד הגאולה בידי הגואל או בידי המוות. בכל מיתולוגיות החלל המלא למיניהן, כולל בזה של ה'רמס' על פי פרויד, היה האדם ייצור אוטו־מיני (אנדרוגינוס) המסור למעשה האהבה העצמית עד מוות. משעה שגורש אל החלל הפנוי, נחותך, חולק, פוצל, הוא נתון למשימת חיים אחת ויחידה, להשלים את ה'חסר' במחיר חייו. האחד הקדום מתפרד כאן לתחנות כוח של ארוטיקה, התענגות לא מסופקת, ומוות, שעליהם נבנים חברות וציביליזציות. ריבוי אברי מין במקום השלמת החסר באבר/תותב תואם ושרירותי יכולה להיות אסטרטגית חמיקה או הכחשה בידי מכונת התשוקה כנגד עריצות האיווי המדומיין של אידאולוגיית החלל המלא – החלל הפנוי הממלא את היקום כולו יהפוך אז לריזום אינסופי ונטול גבולות של תשוקות ללא תכלית אלילית/אידיאולוגית. האמנות, היא היא אחד מהאפיקים המובהקים של הריזום הזה.

אמת ואמונה באמנות

אחת האמרות הנועזות בהיסטוריה של האמנות הינה זו של פול סזאן לאמיל ברנרד: "אני חייב לך את האמת בציור, ואני אומר לך אותה". רבים האמינו לסזאן, ועוד רבים אחרים ניסו להוכיח את אמונתם בו. ויפה מאבחן דרידה באמרתו הקשה של סזאן את המשולש החשוב "הבטחה/התחייבות – אמת – חובה/חוב". כשהייתי שואל את האמן פסח סלבוסקי לדעתו על אמן מסוים הוא היה משיב בפשטות, "אני מאמין לו" ללא כל ניסיון לאמץ את ג'רגון השיח המקובל על האמן 'החשוב'. אשר על כן האמניות והאמנים נקראים כן, אמנים, כי הם מן קהילה משונה של נאמנות ונאמנים שקשורים במעין חוב לאמת ואמונה באמנות. ואולם בעידן שבו יותר מתמיד העיצוב, הנראות והסימולציה חופף יותר ויותר אמנות, ושניהם נטמעים יותר ויותר בחברת הראווה עד שאין אנו יודעים להבחין בין 'אמנות' לבין 'עיצוב אמנות', אנא אנו באים? מי יגיד לנו אמת באמנות? אולי לזה כיוון איתן בן משה באומרו "האמן הוא המדיום", כי בניגוד ל"מדיום הוא המסר" שמשנתנה, כמדיום כן המסר, לבקרים, האמן, הוא, יכול להישאר נאמן תמיד, על אף שהמסר שלו עשוי להשתנות, ואף חייב להשתנות. עם זאת, לפי האמור לעיל, אם נחבר את האמן ל Y שלו, נגלה שהאמנות אינה אלא עניין של אמונה, 'קוונט' של הבחירה החופשית, והזרמים באמנות אינם אלא קהילות של נאמנים ומאמינים.

חיבור זה ליווה את התערוכה סיפורה של Y, גלרייה אלון שגב, תל אביב. 2021.

עמ' 165–178

אלברט סויסה האבן, העלה וכוונת החילזון

ימים רבים, כמו קרישנה במרכבתו כן אוטאר מהר בא, האב הרחום, אל בגוף אדם, נוהג באפיריון האוטובוס הכחול הצנוע שלו במרחבי הודו־הגן, ופמלייתו, תוכה רצוף אהבה, מותשת ורדומה מסביבו. מהר חורש מחוז אחר מחוז, כפר אחר כפר, אוסף את המצורעים והטמאים ומוכי הגורל למיניהם, יוצק מים טהורים על רגליהם, מלטפם ומרכין ראשו עליהם – “המצורעים” הוא אומר “הם נשמות יפות בסוגר מכוער”. מעת לעת, הוא עוצר לפתע את פמלייתו באמצע שום מקום, מגשש בדריכות את השדות סביב, ואז נפנה בהילוך נמרץ אל עבר עץ או גבעה שם מתבודד אחד מהמאסטים’ שלו, יצורים פרושים שהאהבה לאלוהים העבירה אותם על דעתם עד שהם הופכים לעירומים מכל וכל כביום הולדתם.

מהר באבא, השרוי בתענית דיבור מזה ארבעים שנה, פותח אז בשיח סימנים עלום, נמרץ ונלהב ביותר, עם המאסט העלום שלפניו. הם חדלים כשהמאסט מתרומם בקלילות ממקום רבצו, פוסע בזירות ובולש בעין בוחנת את הקרקע במשך דקה ארוכה תחת עינו הפקוחה והסקרנית של מהר באבא. המאסט נעצר, נרכן ארוכות מעל פיסת קרקע ולפתע מתכופף ומרים חלוק אבן אחת, אותה הוא מגיש למהר באבא כמחווה של מסר מעולם אחר. מהר באבא בוחן את האבן היטב היטב מכל צדדיה, נועץ עין נץ בקרקע שמסביב ומתחיל בתורו לגשש את הרצפה, נעצר מעת לעת רכון מעל דבר מה, בוחן את פניו הדרוכות של המאסט, נמלך, וממשיך בגישושו. והנה, הוא אוסף עלה ומניחו בחטף ביד המאסט. עתה הם יושבים שעה קלה ב’שתיקה’ כשהמאסט ממולל מהורהרות את העלה בידו. אחר כך הוא קם ופוסע שוב סביב, רכון מעל הקרקע בעיניים עצומות. בפקחו את עינו, הוא מצביע מיד על קונכיית חילזון ריקה. מהר באבא פורץ בצחוק אדיר בשעה שהמאסט מגביה את אצבעו לפניו כסוקרטס בפני אסכולת אתונה.

מצע עץ, מדפסת תלת ממד, סיב ביו־פלסטי, ערכת רכב, אפוקסי, וצבעים
אלה הם הכלים והחומרים מהם בנויה ה’טענה’ המסתורית של איתן בן משה בתערוכה, בצורת סדרה הדוקה של כעשרה תבליטי קיר המציגים היתוכים שונים ומשונים של צורות ארכיטקטוניות מן הטבע ושל אברי רביה זכריים ונקביים מן החי ומן הצומח. אנרגיה עזה של ארוטיקה מורבידית וטורדת קורנת מהעבודות בצד אי נוחות ורושם של קיפאון מנוכר של דגימות מעבדתיות מניסוי מפקפק שיצא אולי מכלל שליטה ונטוש, ואיננו בטוחים שאנו רוצים באמת לעמוד על טיבו. בה בעת, ומזווית אחרת, מדפסת תלת הממד של בן משה העומדת בפנינת הסטודיו נראית תמימה ומרגיעה, היא מזכירה מכונה ביתית פרימיטיבית, מעין כישור או

נול, והתוצרים הסופיים של הפסבדו מעבדה להנדסה גנטית שיצר מעלים על הדעת שרידים לא מפוענחים של תרבות פרהיסטורית לוטה בערפל. הדעת, אם כן, מגורה ומסוכסכת למדי לנוכח תבליטים אלה.

בצד כל אלה, כאילו חומק עובר, מוצג גם סרטון אנימציה פיגורטיבית ומופשטת כאחד, שמדמה מחול מלבב ועליז של כותרות פרחים המדמים גם כפות ידיים שמשתלבים אלה באלה כבפולחן סיבת הסיבות עלום, ומתוכם פרח ה־Y המסתורי עולה ונמוג לחליפות. את הסרטון מלווה מנטרה/תפילה בודהיסטית מרגיעה ומהפנטת, כולה שריקות ציוצים ופעמונים, ששואבת אותך אל עולם שכולו טוב. עתה אנו מקווים שהסרטון הזה אינו אלא ה’מנטרה’ או ה’מפתח’ לכל התבליטים המאוימים הללו או תוהים בדאגה אם אינו משמש כניגוד מובהק להם? כחלוקה רדיקלית בין החלל המלא וריק לאין סוף לבין החלל הפנוי ומלא לאין סוף. ולמה המאויים נוטה להיות כה יפה ומושך? לאלוהים פתרונים.

הסיפור של Y

כמו ריבוי אברי המין מן החי והצומח המותכים זה בזה בתבליטים של בן משה, Y מתחלפת ואינה יציבה, סמל/צעצוע משונה של התודעה, מעין מגדל בבל מתהפך חליפות על פי זרמי חב”ד שונים ומתחלפים לבקרים או ללילות של התודעה.

בתיאולוגיה הקלאסית Y היא סמל סוד האלוהות והבריאה: ‘אחד’ שנפתח לריבוי (אריסטו/הרמב”ם) או ריבוי שמתאחד ב’אחד’ (שפינוזה). בתורת הסוד Y היא סמל סוד/שבר האלוהות: אם ‘לית אתר פנוי מיניה’ הוא המלאות האינסופית, הרי שהצמצום האלוהי (האינסוף) אינו יכול לייצר אלא ריק אינסופי, הוא החלל הפנוי, פנוי אף מן האלוהות עצמה. עולה על הדעת שהחלל הפנוי של המיסטיקה המאוחרת אינו אלא היפוך אמוני של הסדק שנבקע בחלל המלא והממשי הקדום, בשחרר ההיסטוריה של התודעה האלילית, הוא החלל הפנוי הקיומי של זמננו.

בפילוסופיה ה־Y המערבית היא הצעה קרטזיאנית ליינן ויאנג המזרחי, משום שב Y יש הפרדה הכרתית ואילו ביין ויאנג יש חלוקה דינמית. ויש הסבורים ש Y הוא, או חלוקת ‘או או’ של החלל המלא והחלל הפנוי של התודעה עצמה, המלא מלא עד אין סוף והפנוי פנוי עד אין סוף, או שלילה רדיקלית של תיאולוגיית החלל המלא/פנוי על ידי הפיכת ה’חלל’ ל’מישור’ אחד ואינסופי. לפי זה Y אינו אלא ‘קוונט’ של הבחירה החופשית. במגדר הוא פאלוס הנפתח לפות או להפך, או שהוא סמל לתשוקה ההרמפרודיטית המסורסת של התודעה, האחד שהוא לכאורה סיבת עצמו והמשך של עצמו, ריבוי סתמי ולא מאוחד של עצמו בלב מישור פנוי ואינסופי (דלז).

כך או כך, נראה שהכוונים, האבן העלה והחילזון נמצאים בחלל המלא, ואילו הדעת האנושית היא לבדה שרויה בחלל הפנוי. זהו שער החוק שלה בלבד, מולו היא עומדת בזרות ובבדידות אינסופיים בתוך היקום הקיים לעצמו.

האלילות, הדת, הפילוסופיה והאמנות אינם אלא מפעל עצום להשבת החלל המלא על כנו. האמנות היא עבודת האלילים החדשה, מלאכת פרך/תשוקה בחלל פנוי מיניה וביה (באינסופי).

האמן אינה זרה לאזטריות כפי שהיא באה לידי ביטוי בתרבויות נגד למיניהן ולניו־אייג'ז' המסחרי, החל מטיפולי קריסטל או טיפולי טריפ פסיכדליים, ועד למיינדפולנס ולזן בודהיזם. בן משה קשוב לאופן שבו עידן המידע העכשווי – מרושת, מבוזר וללא מרכז כובד מובהק – מוגדר יותר על ידי אזטריות כזו מאשר על ידי רציונליזם, הוא שואף לנווט את האמנות חזרה למשימתה הפרה־מודרנית והארכאית לייצר לתודעה קולקטיבית צורה. בתערוכה עדעולם במוזיאון הרצליה (2019), כל אלמנט נראה היה כנמצא מחוץ לבית הגידול הטבעי שלו, אלא שלא היה ברור מה הוא אותו בית גידול. בכניסה לתערוכה, המבקרים נתקלו בחדר בתוך חדר – קופסת מראות חשוכה חלקית ומחולקת לשניים. קירות מראה הקיפו משטח גבישי מוגבה מכוסה בחלקו בציפוי לבן, שכמו ב"האור הלבן", הזכיר קרח או אבק מוקשה, מעבדת אלכימיה נטושה, או טונדרה מוקטנת. כשהם מסתובבים ורועדים באיטיות באמצעות מנוע סיבובי, שברי זכוכית פלטו צליל מלודי שכמו הפך אותם לכלי־נגינה. צורות הזכוכית הללו, שמהן בולטים צינורות, אצבעות וכנפי פרפר, מתקיימות בין האורגני לסינטטי, ולמרות שהן במצב תמידי של התפשטות, צמיחתן היא אל סף ריקבון. ככלל, הדברים נוטים יותר לצמוח מאשר להיות מיוצרים בסטודיו של בן משה. צמיחה שהיא בו זמנית תנועה של התרבות ושל הירקבות, תהליך – כימי, אפידמיולוגי או רוחני – שאינו ניתן לשליטה ואינו לגמרי מומשג.

היבט אחד ברדיקליות של האמנות בה דן רוברט סמיתסון במאמרו המוזכר קודם (שכללה את העבודות של קרל אנדרה, דן פלווין, סול לווית ורוברט מוריס, אשר סמיתסון, כמו דונלד ג'אד, נמנע מלכנות אמנות מינימליסטית), היה השלילה של פנימיות מכל סוג, כפירה בקיום של מרכז של משמעות: אורגני, אנרגטי או פילוסופי. במקום זאת, האמנות הזו הציגה, היא הייתה ההצגה של אובייקט (או ציור לצורך העניין) כדבר מה חיצוני בלבד. אמנות זו מיקמה את המקור של "משמעות" בפני השטח של האובייקט, ובהופעתו בחלל הציבורי. ככזו, היא היוותה ניגוד לרעיון של אמנות כדבר מה המבטא את העצמי (הפסיכולוגי) כמו גם לעצם הלכידות של עצמי פרטי שכזה במרכזה של העשייה והתפיסה של אמנות.⁷

האקסצנטריות של התפיסה העצמית שלנו – ערעור היציבות של המודעות שלנו ככזו הממוקמת במרכז גופנו, או כדבר מה שקוף לנו ואטום מבחוץ לאחרים – נראתה כנושא אחד של עבודת האדמה האחרונה של סמיתסון עצמו, *מזח לולייני* (1970) בימת המלח הגדולה ביוטה.⁸ באופן אידיאלי, מבקרים הנכנסים לספירלה הזו העשויה סלעי בזלת (שנועדה להשתלב עם הסביבה באמצעות שחיקה טבעית לאורך זמן) והולכים לאורך הקשתות הצרות שלה, אמורים היו לחוות את עצמם כתודעה מורחבת, נבלעים על ידי החלל המתפתל, בעוד הספירלה עצמה מהדהדת מיתוסים מקומיים מוקדמים על מערבולות באמצע האגם. סמיתסון רשם ביומנו כשטס מעל האתר: "יכול להיות שאני רק צל בתוך בועת פלסטיק מרחפת

במקום המתקיים מחוץ לגוף ולנפש?... שוב מחליק מתוך עצמי, מתמוסס להתחלה חד־תאית, מנסה לאתר את הגרעין בקצה הספירלה".⁹

לאורך מאות שנים, אינספור דיווחים קישרו בין אור לבן עז לתודעה חוץ גופית בחוויות של סף־מוות, מלווה בתחושת שלווה וריחוף מעל הגוף, חוויה שאליה רמז אולי בן משה בשם התערוכה שהציג ב־2014, "האור הלבן". באופן דומה, פסיכדליה, שמשפיעה על חלק גדול מעבודתו של בן משה, מאופיינת על ידי אפקטים אודיו־ויזואליים ככוח שכמו ממיס את תחושת העצמי שלנו, כוח שמיתר את העצמי. כשמרשל מקלוהן טען שהתוכן של כל מדיום הוא תמיד מדיום אחר, האפקטים של מדיומים שונים (כל הרחבה של עצמנו, כל טכנולוגיה חדשה) ולא התוכן שלהם היו במרכז תשומת הלב שלו.¹⁰ ייתכן כי כאשר איתן בן משה מתאר את עבודתו כ"סיאנס ויזואלי" החושף מציאויות נסתרות, הוא מתכוון לאופן שבו היא משחררת אפקטים לחופשי, ומאפשרת לעולם לגלות את עצמו דרכם.

⁹ Robert Smithson, *The Collected Writings*, 149.

¹⁰ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (Cambridge, MA: MIT Press 1994), 8.

⁷ See Rosalind E. Krauss, "The Double Negative," *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge, MA: MIT Press, 1977).

⁸ ראו הערה מס' 5.

שחר או של דמדומים סינתטיים – האיר את הנוף. עבודות אחדות בהן 'יום', הוארו למעשה מבפנים. מעל כל זה היה תלוי ירח, מלאכותי לחלוטין, בצורת קופסת אור עגולה שעל פניה דוגמה גיאומטרית בצבעים חמים (*Crystal Cubes*, 2011). רמז לעבודת אלילים, מוצא מיסטי, שאזכר גם בשם התערוכה.³ האלמנטים האנכיים בעלי המראה האורגני-בוטני-ביולוגי, כמו הנווד, השומרוני הטוב, ציפור גן-עדן, ציפור לילה, או *Epiphyte* (כולם משנת 2011 ומתנשאים לגובה של עד שלושה מטרים, עשויים ממבנה פלדה מצופה בצינורות אפוקסי וגומי, זכוכית מותכת, פיגמנטים וחתכות פסולת), הופיעו כמיקרוקוסמוס ומקרוקוסמוס בו זמנית. ככל שהגפיים הללו דמו לענפי עצים שבורים, הם יכלו לייצג גם אורגניזמים מיקרוסקופיים, חיידקים או וירוסים (בן משה השווה בעבר את פסליו לאורגניזמים חיים שקפאו בעיצומה של הטרוספורמציה).⁴

זהו אפקט חוזר בעבודתו של בן משה, כפי שניתן לראות בפסלי החוץ שלו כמו *חשופית #2* (2007), או *הפנינה* (2009). נדמה כי אלה כמו חמקו מחללי התצוגה אל שולי החיים במציאות, מוגדלים, נצמדים לקצותיו של נוף עירוני, ומרגילים עצמם לסביבה כטפיל לגוף הפונדקאי. ייצוג זה באמצעות קנה מידה: מזעור או מקסום, מחזק את ההיבט הפיגורטיבי (ואולי המטאפורי) של העבודה.⁵ כל אותו זמן, בעוד האובייקטים האנכיים בחלל הגלריה – מוגברים על ידי התאורה הממוקדת והופכים לסבך צללים תיאטרי – האובייקטים האופקיים שמעליהם הם ריחפו – ביצת זהב מלט, ו'מערת האור', סלע עשוי מלט, פוליאיתילן ואפוקסי – נראו מצידם מושקעים יותר בחומריות, בנפח ובמשקל שלהם עצמם.

שנתיים לאחר מכן, הצבעים דהו, והחום נהיה יותר צונן. במרכז התערוכה האור הלבן (2014) הוצבה שורה מונוכרומטית של חפצים עדינים, לא מוגדרים ושקופים למחצה, על גבי שולחן ארוך שמשטחו עשוי מראה

עמ' 156–157, 40–41

עמ' 45–60

3 שמות האובייקטים מרמזים על סיפוריות עמומה וגישה פיגורטיבית. שם התערוכה בעברית: ירח יריחו, בר את שמה של העיר המקראית יריחו למילה הכנענית ירח (ולשם האלוהות הירחית יריח – *Yarikh*, שהעיר הייתה עברה מרכז פולחן מוקדם).

4 איתן בן משה בשיחה עם יעל חרטונסקי, *[Eitan Ben-Moshe: Jericho Moons* (Tel Aviv: Sternthal Books 2011)].

5 במופע שלו ב-1976, הרצאה מס' 1, האמן האמריקאי דניס אופנהיים (1938–2011), דיבר מתוך עתיד דמיוני על השנה 1995. הוא הציג סדרת מקרי רצח קונספירטיביים שמטרתן לחסל את האוונגרד האמריקאי. מותו של רוברט סמיתסון היה הראשון שבהן, שלוש שנים לפני המופע של אופנהיים. סמיתסון היה בן 35 כשנהרג באופן טראגי בהתרסקות מטוס קל באתר העבודה *Spiral Jetty Amarillo Ramp* בטקסס. *art-world-war* של אופנהיים כללה את מותם (הפיקטיבי) של אמנים כמו וולטר דה מריה, קרל אנדרה, רוברט מוריס, ברוס נאומן וויטו אקונצ'י. כך הוא הציג קונספירציות נגד לזו שיוחסה כנגד אמני האוונגרד שפעלו כדי לערער את מעמדו של האובייקט האמנותי והכלכלה שלו. אופנהיים עשה 'בהרצאה מס' 1' דרמטיזציה למהלך שנראה כי מותו של סמיתסון אכן סימן (גם אם באופן פחות דרמטי) מהלך שאופנייים עצמו היה חלק ממנו שבא לידי ביטוי במעבר מאמנות של נוכחות, שסמיתסון ועמיתיו ניסו לנסח ולהראות, בחזרה לאמנות של ייצוג. ראה: משה ניניו, *סטודיו, "אחרי הטבע"* (יולי-אוגוסט 2004).

באמצע הגלריה: כלים, צינורות, טבעות, שמשות שבורות, ואף פרחים, כולם עשויים קריסטל, זכוכית שקופה, פרספקס והדפסות תלת-מימד, הותכו זה בזה. כמו בתיאטרון הצללים ב'ירחי יריחו' ובמיצבים אחרים של בן משה, מכשירים פשוטים ולאו-טקיים יוצרים אפקטים דרמטיים. כאן, הזרקורים המשתקפים במראה ודרך החומר הקריסטלי השקוף למחצה, יצרו צלליות עם מעין ציפוי קרח. ריקוד ארכאי שקפא בתנועה, המייצר דואליות של קיצונים. כאילו שברי אבק מ-*Dust Breeding* של מאן ריי (1920) התגברו והתגבשו למוצק, בתצוגה של "כלים שבורים" קבליים.

זהו אכן המרחב שבו פועלות העבודות של בן משה. הזכוכית, עקרונית לאמנות המודרנית הן כחומר קונקרטי והן כאלגוריה, הופכת בידי לסמל אזוטרי. בעוד שבתצלום של מאן ריי מה שנראה כמו נוף עתידי הוא למעשה אבק שנאסף במשך שנה על גבי 'הזכוכית הגדולה' של מרסל דושאן (ואמנם, כשפורסם לראשונה התצלום של מאן ריי בכתב העת הסוריאליסטי *Littérature* ב-1922, השם שניתן ידי האמן לתצלום היה 'נוף הנשקף ממטוס') המסבך את מעמדו של התצלום-אובייקט, בין היותו דוקומנט מתעד לעבודת אמנות, בן משה מעצב את מהלך הזמן על ידי אפקטים בחומר. זכוכית, אמבלמטית ליחסים בין עבודת האמנות לצופה, לכל המאוחר מאז עבודתו של דושאן, שידרה אשליה של בהירות ושקיפות, המשכיות בין עולם לסובייקט (כעדשה או כמכשיר מסגור) בעוד היא למעשה מקבעת מרחק בין העולם לסובייקט, בין הצופה לעבודות האמנות. יתר על כן, האבולוציה הפרדוקסלית הפסיכו-סוציו-פוליטית של קיר מסך הזכוכית באדריכלות המודרניסטית הייתה טבועה בפיסול המודרני כמרכיב, כרז וכמושא התבוננות או ניתוח. החל בשאיפות לחברה פתוחה וגלויה המיועדת לאזרחים רציונליים (מיס ואן דר רוהה, מרטין גרופיוס) דרך האידיאל האקספרסיוניסטי, המיסטי (אלכימי) של צריח מסגד הבדולח, המארגן את העיר החדשה סביבו (ברונו טאוט), עד שמאז בשנות ה-50 האידיאל הזה התפתח (או קרס) לשימוש בזכוכית מסיביות במגדלי האדריכלות התאגידית שלכאורה משדרים שקיפות אך למעשה מקיימים פיקוח דכאני.⁶

המחשבה על שבירת הכלים בתערוכה האור הלבן – כתפיסה שרואה את העולם המצוי כשארית בלבד, שארית עשויה מרסיסים, שברים וחתכות של אותם כלים שלא היו יכולים להכיל את האור הנצחי, הקוסמי; תפיסה שרואה בשבר חלק עקרוני ובלתי נמנע מכל בנייה או מה(בריאה – יכולה אם כן לטעון מחדש את הקשר של האובייקטים של בן משה עם הצופה כחפצים של טקס, בהתאם לשימוש קולקטיבי באובייקט האמנות, מן הסוג שקדמה לקטגוריות מודרניסטיות.

ההמצאות של בן משה חושבות באלפי שנים ומשגשגות במקום שבו ממצאים ארכיאולוגיים ומציאות אפוקליפטית מתמזגים. נקודת המבט של

6 ראו Jeff Wall, *Dan Graham's Kammerenspiel* (Toronto: Art Metropole, 1991), ואת תיאורו של Benjamin H. D. Buchloh את כוחה של דיסציפלינת הזכוכית ב"פולחן הזכוכית" של אן אימהוף, במאמרו על מיצבה בביתן הגרמני בוונציה ב-2017: Benjamin H. D. Buchloh, "Rock Paper Scissors," *Artforum* (September 2017).

טל שטרנגסט לשבור את הקרח: על כמה דיכוטומיות בעבודותו של איתן בן משה

במאמר Entropy and the New Monuments המתווה את מכלול העבודה והשקפת העולם של אמנים בני דורו, תיאר רוברט סמיתסון כיצד אותם אמנים העדיפו צפייה ב-B-movies, על פני יציאה אל הטבע. "הסרט נותן דפוס טקסי לחייהם של אמנים רבים", הוא כתב, וגורם ל"מיסטיקניות דלת-תקציב", המחזיקה אותם ב"טראנס תמידי". הוא הבחין שם בין שני ז'אנרים – סרטי אימה ומדע בדיוני – וטען ש"הדם והקרביים" של סרטי אימה, סיפקו את הצרכים האורגניים של האמנים, בעוד ש"המתכת הקרה" של סרטי המדע הבדיוני, סיפקה את הצרכים האנאורגניים שלהם.¹ בקריאה חופשית של ההבחנה הזו, ניתן למצוא בגוף עבודות של איתן בן משה, לכאורה גוף עבודות אנטייתי לזרם הרשום בתולדות האמנות כ"אמנות מינימליסטית", שני תנאים, או אופני ביטוי שונים, המתכתבים עם החלוקה (הבלתי סבירה במקצת) של סמיתסון – תנאים המובילים למצב מסוים של טראנס.² את הראשון אפשר לכנות "חם ורטוב", את השני "קר ויבש". שני המצבים, השוזרים היבטים "רגשיים" ו"תפיסתיים" בעבודתו של בן משה, משלימים יקום מבעבע, שנראה בזמן גם כבר כתפאורה, קוליסה, סידור של אביזרי עזר, ייצוג של דבר מה. המצב ה"חם-ורטוב" הוא בשל, לח, על סף ריקבון, הוא כולל בתוכו קרביים, איברים מפלצתיים, חסרי צורה, או לפחות חסרי מתאר, מבנים דמויי מערה (מאזכרים אולי איברי מין נשיים), וצמיחה אורגנית מתמדת. ה"קר-יבש", בתורו, הוא ארכיטקטוני, קונסטרוקטיבי, וכולל מבנים גיאומטריים, כגון קריסטלים, ספירלות, צינורות וכן קונסטרוקציות מלט, קופסאות, כנים, מיני סריג, שולחנות – סביבה שנועדה להציג, לתאר, ואולי לייצג.

על רקע חלל הקובייה הלבנה של גלריה אלון שגב בתל אביב, במיצב ירחי יריחו (2012), סידר בן משה סצינה מקוטעת, כמו בהשראת סיפור יום דין תנ"כי או הפקה הוליוודית אפוקליפטית, בה מופיעים אלמנטים פיסוליים המתקשרים זה עם זה, בעוד כל אחד מהם מוגדר בפני עצמו על פדסטל או מעמד, מקובע ועם זאת נייד. זה ייצר מראה של "נוף" עם אלמנטים אנכיים (עצים) ואופקיים (בריכה, סלעים) שנדמה היה כאילו עברו טרנספורמציה כימית, קפואים בזמן, או מפורקים. אור עמום, של

עמ' 182–184

1 Robert Smithson, *The Collected Writings*, ed. Jack Flamm (Berkeley: University of California Press, 1996), 10–24.

2 לא סביר גם במובן שהוא מאתגר דיכוטומיות כמו: פיסול פורמליסטי, אוטונומי, בניגוד לחומר קדמוני, שימושי; או יצירה מול ייצור.

טל שטרנגסט
לשבור את הקרח: על כמה דיכוטומיות
בעבודותו של איתן בן משה

118

אלברט סויסה
האבן, העלה וכונכית החילזון

113

מנחם גולדנברג
אופן מדיטיישן

110

איה לוריא
האור הלבן

107

איתן בן משה
זרם

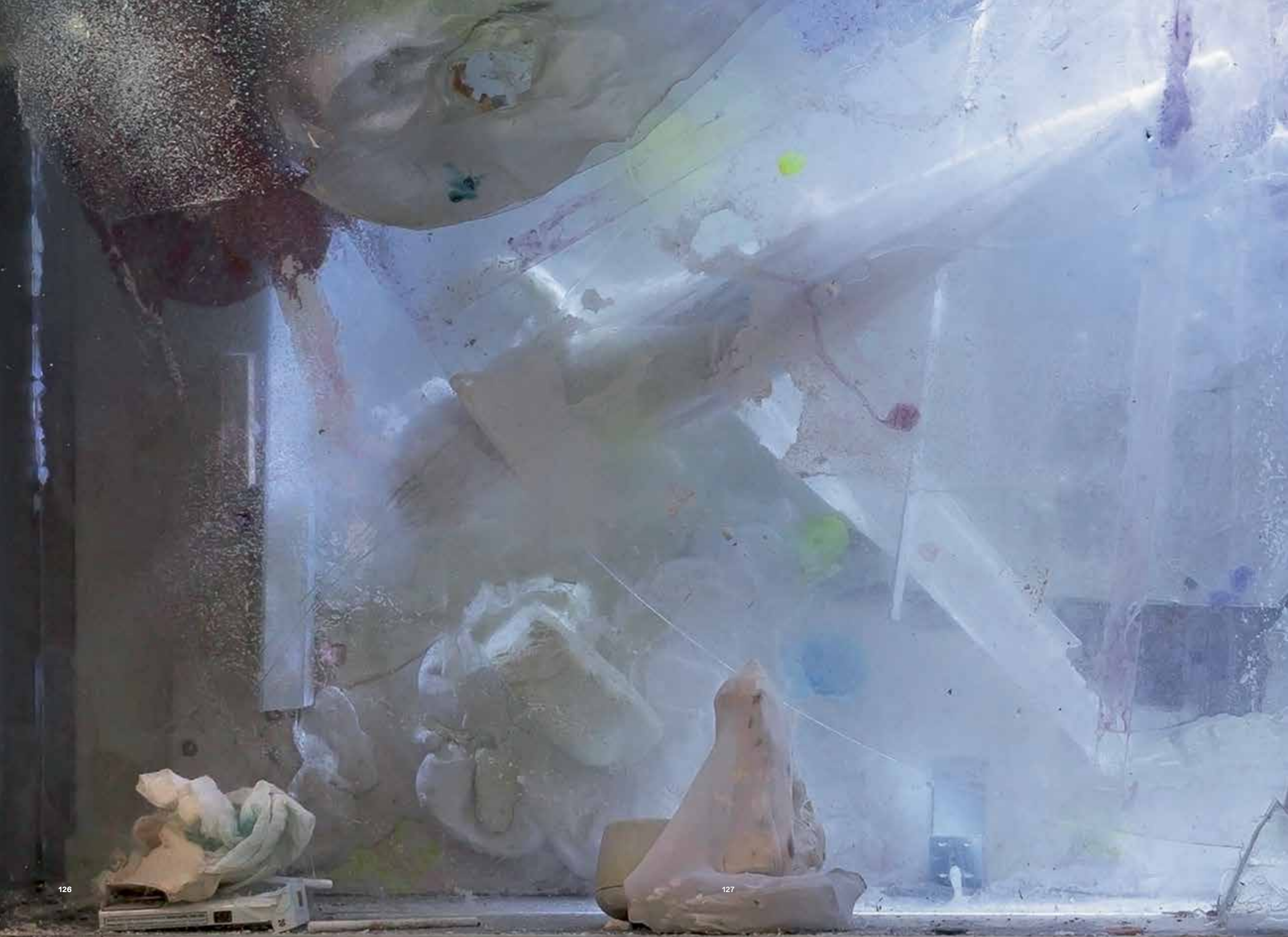
104

מיספור העמודים רץ מכיוון פתיחת הספר באנגלית

















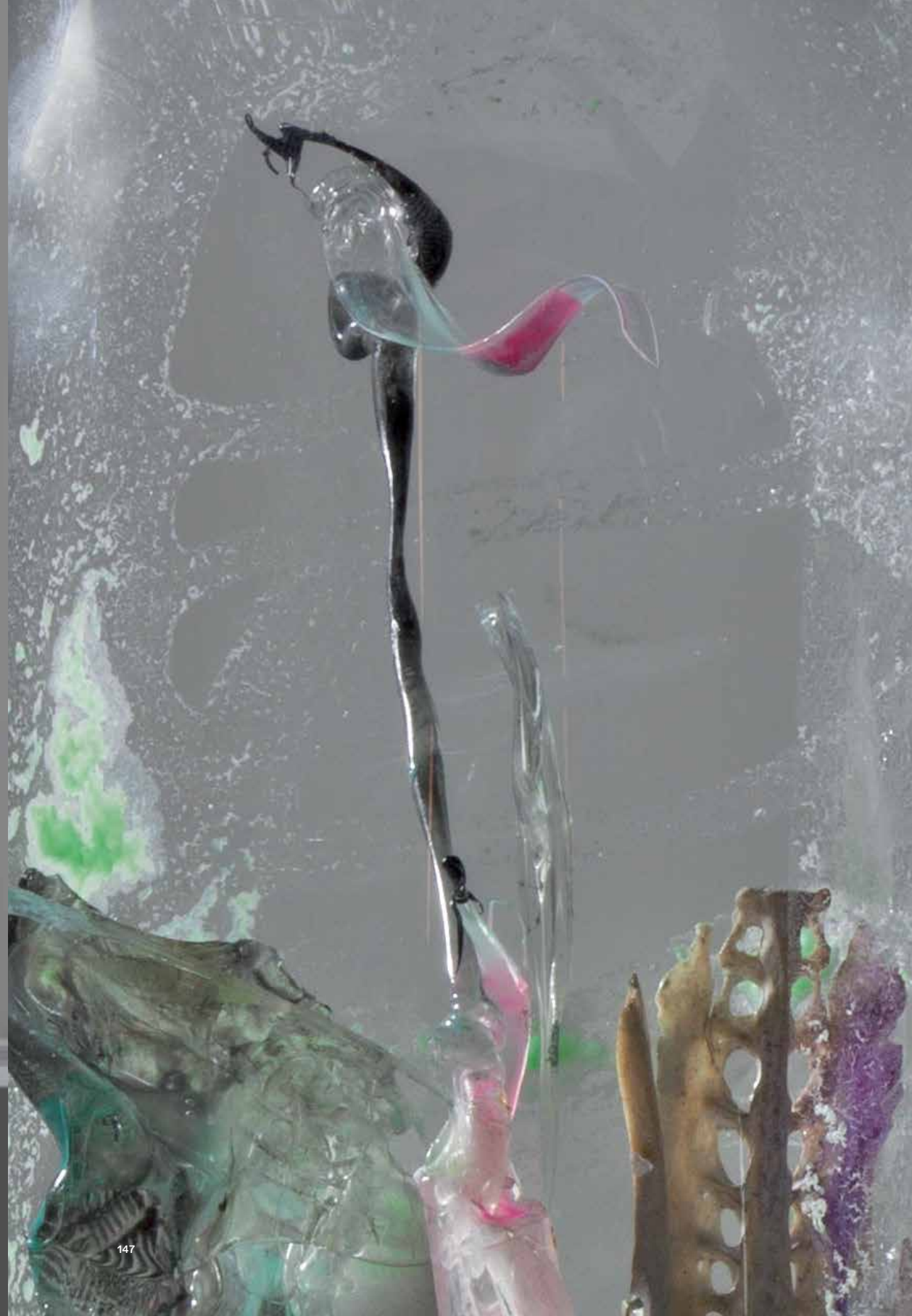


















































- 007**
Noga's Shells #15
Drawing on paper, color pencils, correcting fluid, 61x46 cm. "Thus Far", Herzliya Museum of Contemporary Art. Curator: Aya Lurie, 2019
- 009**
Noga's Shells #6
Drawing on paper, color pencils, correcting fluid, 61x46 cm. "Thus Far", Herzliya Museum of Contemporary Art. Curator: Aya Lurie, 2019
- 011**
Noga's Shells #2
Drawing on paper, color pencils, correcting fluid, 61x46 cm. "Thus Far", Herzliya Museum of Contemporary Art. Curator: Aya Lurie, 2019
- 012–035**
Installation view and details from "Thus Far", Herzliya Museum of Contemporary Art. Curator: Aya Lurie, 2019
- 037**
Installation view, "Abstract Relief", The University Art Gallery, Tel Aviv University. Curator: Irit Tal, 2016
- 038**
Flyblacks
Video 10.5 min. "Abstract Relief", The University Art Gallery, Tel Aviv University. Curator: Irit Tal, 2016
- 039**
The Swans
Video stills, 5:00 min, 2012
- 040–041**
The Pearl #1
Outdoor sculpture at the Shirion Intersection, Tel Aviv, 2011
- 042–043**
The Pearl #2
Outdoor sculpture at the Tel Aviv University, 2013
- 045–060**
Installation view and details from "The White Light", Alon Segev Gallery. Curator: Aya Luria, 2013
- 062–063**
Broken Vass
Pyrex glass, crystal glass, plain glass, epoxy glue, alum crystals, 60x55x55 cm. Installation view and detail from "New Age", MoBy Museums of Bat Yam. Curator: Hila Cohen-Schneiderman, 2020
- 065–067**
White Shoes
Aluminium frame with led light inside, glass, transparent polymer, mirrors, pigments, 141x153x16 cm. Installation view and details from "Albino Heart", Alon Segev Gallery, Tel Aviv, 2017
- 068–072**
Albino Heart
Aluminium frame with led light inside, glass, transparent polymer, mirrors, pigments, 130x130x60 cm. Installation view and details from "Albino Heart", Alon Segev Gallery, Tel Aviv, 2017
- 121**
The Portal
Aluminium frame with led light inside, glass, transparent polymers, found objects, 230x130x40 cm. Installation view from "Mess", Helena Rubinstein Pavilion at the Tel Aviv Museum of Art. Curator: Dalit Matatyahu, 2018
- 122–125**
Albino Heart# 2
Aluminium frame with led light inside, glass, transparent polymer, mirrors, pigments, 130x130x60 cm. Dittrich & Schlechtriem Gallery, Berlin, 2018
- 126–128**
Hole in the Cold
Aluminium frame with led light inside, glass, transparent polymer, mirrors, pigments, 127x141x30 cm. Installation view and details from "Albino Heart", Alon Segev Gallery, Tel Aviv, 2017
- 129–131**
Whites
Aluminium frame with led light inside, glass, transparent polymer, mirrors, pigments, 90x90x30 cm. Installation view and details from "Albino Heart", Alon Segev Gallery, Tel Aviv, 2017
- 132**
Black Portal
Aluminium frame with led light inside, glass, transparent polymer, mirrors, pigments, 120x120x30 cm. AGE-NDA, Givon Art Forum. Curator: Noemi Givon, 2019
- 135**
Blossom B2
Pyrex glass, crystal glass, plain glass, epoxy glue, alum crystals, found objects, blown glass dome with wooden base, 52x31 cm, ZK/U Berlin, 2021
- 136–137**
Blossom #26
Pyrex glass, crystal glass, plain glass, epoxy glue, alum crystals, found objects, 11x20 cm, 2022
- 139**
Blossom #22
Pyrex glass, crystal glass, plain glass, epoxy glue, alum crystals, found objects, 11x20 cm, 2020
- 141**
Blossom #3
Pyrex glass, crystal glass, plain glass, epoxy glue, alum crystals, found objects, 11x20 cm, 2020
- 142–143**
Blossom# 21
Pyrex glass, crystal glass, plain glass, epoxy glue, alum crystals, found objects, 11x20 cm, 2020
- 145**
Blossom B2
Pyrex glass, crystal glass, plain glass, epoxy glue, alum crystals, found objects, blown glass dome with wooden base, 52x31 cm. "The Story of Y", Blake & Vargas Gallery, Berlin. Curator: Sarah Bernauer, 2021
- 146–147**
Blossom #20
Pyrex glass, crystal glass, plain glass, epoxy glue, alum crystals, found objects, 11x20 cm, 2020
- 148**
The Snake and the Couple
Pyrex glass, crystal glass, plain glass, epoxy glue, alum crystals, 30x60x70 cm, 2021
- 150**
The Ozone Flute #12
Deptford X. Public Art Project, London. Curator: Anthony Gross, 2011
- 151**
The Ozone Flute #2
Deptford X. Public Art Project, London. Curator: Anthony Gross, 2011
- 152–153**
The Ozone Flute #21
Deptford X. Public Art Project, London. Curator: Anthony Gross, 2011
- 154–155**
Slug #3
Installation view from "Returning to Nature", 710x710x50 cm. The Botanical Garden Jerusalem. Curator: Hadas Maor, 2020
- 156–157**
Slug #2
Fibreglass, polyester, pigments, metal, 700x700x60 cm. Outdoor sculpture at Morasha junction, Israel, 2007
- 159–162**
Music for an Extinct Butterfly
Outdoor installation at the Potsdam Botanical Gardens, Potsdam Localize, Germany, 2019
- 165**
Green Flower
Wood, 3D prints (PLA), car-kit, epoxy, pigments, plaster, fibreglass, 71x84x10 cm, 2021
- 167**
Two Suns
Wood, 3D prints (PLA), car-kit, epoxy, pigments, plaster, fibreglass, 72x85x6 cm. "The Story of Y", Alon Segev Gallery, Tel Aviv, 2021
- 169**
Evolution
Wood, 3D prints (PLA), car-kit, epoxy, pigments, plaster, fibreglass, 71x84x5 cm. "The Story of Y", Alon Segev Gallery, Tel Aviv, 2021
- 170–171**
Blue
Wood, 3D prints (PLA), car-kit, epoxy, pigments, plaster, fibreglass, 71x84x6 cm. "The Story of Y", Alon Segev Gallery, Tel Aviv, 2021
- 173**
Pink Hole
Wood, 3D prints (PLA), car-kit, epoxy, pigments, plaster, fibreglass, 71x90x10 cm. "The Story of Y", Alon Segev Gallery, Tel Aviv, 2021
- 175**
Gray
Wood, 3D prints (PLA), car-kit, epoxy, pigments, plaster, fibreglass, 71x84x6 cm. "The Story of Y", Alon Segev Gallery, Tel Aviv, 2021
- 176–177**
Wicked Stamens
Wood, 3D prints (PLA), car-kit, epoxy, pigments, plaster, fibreglass, 71x87x14 cm. "The Story of Y", Alon Segev Gallery, Tel Aviv, 2021
- 178**
Night Blossom
Wood, 3D prints (PLA), car-kit, epoxy, pigments, plaster, fibreglass, 71x87x14 cm. "The Story of Y", Blake & Vargas Gallery, Berlin. Curator: Sarah Bernauer, 2021
- 180–181**
Twilight Falcons
Xero, Kline & Coma Gallery, London. Curator: Avi Pitchon, 2013
- 182–184**
Installation view and details from "Jericho Moons", Alon Segev Gallery, Tel Aviv, 2012

מפתח

187

לב

185

חיבורים

120

לבקן

72

מיספור העמודים רץ מכיוון פתיחת הספר באנגלית

עיצוב גרפי:
אבי בוחבוט

עריכת טקסט:
רם בן משה

תרגום לאנגלית ועריכה:
Dr. Brian Currid
סיון לביא
עינת עדי (Acts of Writing)

צילום:
ירון אתר, עמ' 167–178
לנה גומון, עמ' 30–36
אלעד שריג, עמ' 65–72, 122–131

תודות:
Fireflies Project
Litvak Contemporary
גלריה אלון שגב
רם בן משה
ורד גדיש
מנחם גולדנברג
ד"ר איה לוריא
אלברט סויסה
טל שטרנגסט

קדם-דפוס:
ראובן אביב, ארט-סקאן

הדפסה:
ע.ר. הדפסות, תל אביב

מוציא לאור:
Sternthal Books, Inc. Montreal, Quebec

הספר רואה אור בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ואמנות

ISBN 978-1-988689-07-4

לבקו

איתן בן משה

לב

