

בחזרה  
לברלין  
Back to  
Berlin

4 / 4

Collection + אוסף

17.1.15 - 20.9.14

#### תערוכה

מנהלת ואוצרת ראשית: ד"ר איה לוריא  
מנהלת אדמיניסטרטיבית: תמי זילברט  
אוצרת ורשמת: טל בכלר  
אוצרת: גילה לימון  
עיצוב גרפי: סטודיו קובי פרנקו  
ביצוע גרפי: מור חלימי  
עיצוב חלל התערוכה של עילית אזולאי: k1p3 architects  
תכנון והתקנת מערכות מולטימדיה: פרוטק אינטגרציה בע"מ  
מזכירת המוזיאון: רויטל אייל  
אב בית: יוסף אקלה  
יחסי ציבור: הדס שפירא

#### קטלוג

עריכה: ד"ר איה לוריא  
עורכת משנה: טל בכלר  
עיצוב והפקה: סטודיו קובי פרנקו  
ביצוע גרפי: מור חלימי  
עריכת לשון: רותי מגידס  
תרגום לאנגלית: עמי אשר  
דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ תל אביב

© קט. MOCAH-2014/1-2015

התערוכה נערכת בתמיכתם האדיבה של:



**schir**



Supported by the Berlin Senate  
Cultural Affairs Department

המאמר "עילית אזולאי, הכמוס הגלוי בגמור" מאת איה לוריא  
הוא נוסח מקוצר של מאמר מתוך הספר: Ilit Azoulay, Finally Without End, Sternberg  
Press, Berlin, 2014  
התערוכה: **עילית אזולאי, הכמוס הגמור בגלוי**, נערכת בתמיכתם האדיבה של:



**kw**

**schir**

Tony Podesta Collection  
Washington DC

I.L. Collection (Luxembourg)



ANDREA MEISLIN GALLERY



איה לוריא

בחזרה לברלין כוללת תערוכות יחיד ותערוכות קבוצתיות של אמנים ואוצרים ישראלים ובין-לאומיים שיצירתם מושפעת משהותם בעיר ברלין ומהתמודדותם עם עברה הטעון. נראה כי ברלין מחזירה לעצמה כיום את המעמד המיוחד שנלקח ממנה עם עליית הנאצים לשלטון: מאז נפילת החומה ב־1989 חזרה העיר להיות מרכז תרבותי שוקק, אבן שואבת ליוצרים צעירים מכל העולם, המאפשרת תנאי מחייה נוחים בהשוואה לבירות אירופיות מבוססות אחרות ועשירה בתכניות שהות נדיבות ומסגרות המעודדות לימודים ויצירה אמנותית. ברלין הפכה לאלטרנטיבה שפויה ועדכנית. עם זאת ההיסטוריה שלה אינה מרפה, והיא נוכחת בה בכל פינה. התערוכות המוצגות לפניכם מבקשות להביא נקודות מבט המתמקדות בדרכי ההתגבשות של תרבות זיכרון עכשווית בקרב יוצרים התופסים עצמם כבני "דור שלישי". התמודדותם נעשית דרך עיסוק באיקונות הגדולות של המלחמה ושל התרבות הגרמנית תוך אימוץ פרקטיקות של מחקר היסטורי או של ציטוט אמנותי. מהלכים עקיפים אלה משקפים לא רק את מרחק השנים הגדל והולך מהמאורעות עצמם, אלא גם את אופני השתמרותם בתודעתנו ואת שפת מסירתם המתגבשת. ההיסטוריון בעז נוימן כותב בקטלוג התערוכה: "ההיזכרות", לפי קירקגור, היא פנייה מהווה שריר וקיים לעבר שהיה ואיננו עוד. 'החזרה אל העבר', בניגוד להיזכרות, מושתתת על אובדן מוחלט של ההווה, אובדן המאפשר לחזור בזמן למצוא את עצמו שוב בנקודת ההתחלה. מי שבאמת ובתמים מבקש לחזור אל עברו, לא רק להיזכר בו, חייב אפוא לסכן את ההווה שלו, את הקיום שלו, וכך לזכות בו מחדש". בשנה הקרובה יצוין יובל ליחסים הרשמיים בין ישראל וגרמניה. נראה כי הקשר המורכב והבלתי נפרד בין העמים ממשיך להעסיק ולבקש לעצמו מרחב של ביטוי, שטרם מוצא.

**במסגרת אוסף + מוצגות שתי תערוכות חדשות המשקפות דיאלוג עם אוסף הקבע של המוזיאון: תערוכת יחיד לאמן צבי לחמן, עמודים, ותצוגה מחודשת של אוסף יעקב אלקוב.**

**ברצוני להודות לאמנים המציגים בתערוכות על דיאלוג מעמיק ומעורר השראה. תודה רבה לראש העיר הרצליה, מר משה פדלון, למר יהודה בן עזרא, עוזר ויועץ ראש העיר, מנהל המחלקה לתרבות וסגן ראש אגף החינוך ולליאת תימור, יו"ר תאגיד התרבות וחברת מועצת העיר - על תמיכתם בעשייה המוזיאלית. תודה מיוחדת לאוצרים: אמיר פתאל, סטפאן קולר, ספיר הוברמן, קארינה טולמן ופיליפ טומנק מסטודיו k1p3 architects על עבודתם המרתקת. תודות לכותבים פרופ' דנה אריאלי וד"ר בעז נוימן שנרתמו לפרויקט בנפש חפצה ובידענות רבה. תודה למשאלים: דורון סבג, יגאל אהובי, גלריה דביר, גלריה גבעון וגלריה ברוורמן. תודה מיוחדת לחברת Stratasys, לפרדריקה שיר העומדת בראש עמותת שיר, למנהל מכון גתה בתל אביב ד"ר וולף אירו, לעמוס דולב ולגבי הורן, מנהלת KW ברלין, על תמיכתם בתערוכה. תודה מיוחדת ליפה ברוורמן, לעדי גורה, לדנה גולן מילר, לתמי גילת ולאלינור דרזי.**

**תודה לאנשים המעולים אשר ליוו את הפרויקט: למעצב הגרפי של המוזיאון, קובי פרנקו, המפליא לדייק בעבודתו המנוסחת, למור חלימי על עבודתו המקצועית ולאורי בצון על ההירתמות והמקצועיות. תודות לעורכת השלשון המעולה, רותי מגידס, ולמתרגם הקפדן לאנגלית, עמי אשר. תודה מעומק הלב לאנשי צוות המוזיאון המסורים: ליוסף אקלה, אב הבית, ורויטל אייל, מזכירת המוזיאון. תודה מיוחדת לתמי זילברט, המנהלת האדמיניסטרטיבית של המוזיאון על עבודתה המקצועית, על התמיכה ועל השקעה אין קץ. לטל בכלר וגילה לימון - אוצרות המוזיאון - תודות על עבודתן הרצינית, הראויה לציון ונטולת הפשרות. תודה לכל לחברי היקרים, שנרתמו בעצה טובה ותמיכה.**



אמיר יציב,  
האוס-באו-מאשינה, 2014,  
וידאו, 7:39 דק'  
Amir Yatziv  
Hausbaumaschine,  
2014, video, 7:39 min

# בחזרה לברלין: לאן חוזרים?

בעז נוימן

ד"ר בעז נוימן, מרצה  
בחוג להיסטוריה כללית,  
אוניברסיטת תל אביב

**לאן אנו חוזרים כאשר אנו חוזרים לברלין? חזרה אחת מתרחשת בדור האחרון, לאחר שברלין איבדה את מקומה כאחת מבירות העולם עם קריסת הרייך השלישי. חזרה זו מבוססת על אירועים פוליטיים דרמטיים כמו נפילת חומת ברלין ואיחודה של ברלין וגרמניה כולה, על גורמים חברתיים ובהם ההכרה שגרמניה היא אכן כבר 'גרמניה האחרת', על סיבות כלכליות כמו יוקר המחיה הנמוך שבה ועוד. בין החוזרים אפשר למצוא אין-ספור אמנים ואמניות, המחזירים את ברלין במידה רבה אל תקופת הזהר שלה במפנה המאה העשרים.**

**אולם החזרה לברלין אינה רק חזרה אל העיר ברלין בת ימינו. היא גם חזרה אל ברלין של פעם, ובעיקר אל רגעיה המכוננים – ברלין של הרייך השלישי, של רפובליקת ויימאר, של המלחמה הגדולה, ברלין של מפנה המאה העשרים.**

**האם אפשר לחזור בזמן? המוטיבציה לחזור בזמן לברלין היא גבוהה ביותר: מי לא תהה כיצד היה נוהג לו היה מוצא עצמו במחנה ריכוז? לו היה הוא עצמו ממלא את תפקידו של אדולף אייכמן? לו פגש את היטלר? הסופר וההוגה ז'אן אמרי, ניצול אושוויץ, בוכנוולד וברגן-בלזן, התעקש על כך שאפשר לחזור בזמן. בהקשר זה הבחין אמרי בין 'הזמן הטבעי' ובין 'הזמן המוסרי'. הזמן הטבעי הוא "המֶרפא הביולוגי שמביא עמו הזמן".<sup>1</sup> הנחת היסוד של הנסמך על הזמן הטבעי היא שמה שיהיה מחר לעולם עולה בערכו על מה שהיה אתמול. האדם המוסרי, לעומתו, מתנגד לתנועת הזמן הטבעית-הביולוגית ומתמרד נגד המציאות שלכאורה כבר נקבעה. האדם המוסרי, כך אמרי, "תובע את ביטול הזמן",<sup>2</sup> וכנזה ידרוש להפוך על פיהם תהליכים בלתי הפיכים. בעיסוקו ברוצחים הגרמנים-הנאצים ובנרצחים היהודים טען אמרי כי הזמן המוסרי יאפשר את המצב הבא: "שתי קבוצות אנשים, מביסים ומובסים,**

1 ז'אן אמרי, "רגשי טינה", מעבר לאשמה ולכפרה: ניסיונותיו של אדם מובס לגבור על התבוסה, מגרמנית: יונתן ניראד, תל אביב: עם עובד, 2001 [1966], עמ' 156.

על מה מבסס ז'אן אמרי את האפשרות לחזור בזמן? להבנתי, החזרה בזמן אפשרית רק לאור הקטסטרופה שהזמן הטבעי הביא עמו, קטסטרופה כה גדולה עד שאינה מותירה בידינו ברירה אלא להתעקש על האפשרות לחזור בזמן ולהניע מחדש את גלגליו לטובת היסטוריה אחרת, מוסרית.

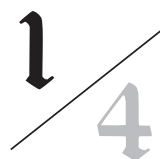
במסה חזרה שכתב סרן קירקגור בשנת 1843 הוא מבחין בין 'חזרה' לבין 'היזכרות'. "החזרה וההיזכרות אינן אלא תנועה אחת בכיוונים מנוגדים", כתב הפילוסוף הדני, "כי זה שנזכרים בו היה קיים, וחוזרים אליו אחורנית; בעוד שבחזרה אמיתית נזכרים קדימה. החזרה היא העושה את האדם מאושר (בעוד שהזיכרון עושה אותו לבלתי מאושר)".<sup>4</sup> 'היזכרות', לפי קירקגור, היא פנייה מהווה שריר וקיים אל עבר שהיה ואיננו עוד. 'חזרה אל העבר', בניגוד להיזכרות, מושתתת על אובדן מוחלט של ההווה, אובדן המאפשר לחזור למצוא את עצמו שוב בנקודת ההתחלה. מי שבאמת ובתמים מבקש לחזור אל העבר ולא רק להיזכר בו, חייב אפוא לסכן את ההווה שלו, את הקיום שלו, וכך לזכות בו מחדש. לפי קירקגור, אברהם אבינו היה האדם הגדול ביותר בתולדות האנושות, האדם היחיד בהיסטוריה שבאמת היה מוכן לסכן את בנו, את היקר לו ביותר, כדי לזכות בו מחדש ובכך להתחיל הכול מחדש, גם את הזמן. ברלין בת זמננו היא אולי בירה מאוחדת, היא אולי 'ברלין אחרת', היא אולי נוחה למחיה, אולם בה בעת היא גם מקום של אסון, של אובדן מוחלט. האסון אמנם התרחש בה לפני כמה עשורים, אולם הוא עדיין נוכח בה, ועוצמתו כה גדולה עד כי אין בכוחו של הזמן (הטבעי-הביולוגי) לרפא אותה באמת.

השואה שיצאה מברלין, אותה שואה שמאיינת את הכול, שלא מותירה דבר, מציבה אותנו שוב ושוב גם בנקודת התחלה. מי שחוזר לברלין אינו רק מתקיים בכאן והעכשיו שלה אלא גם בנקודת התחלה המאפשרת, במילותיו של קירקגור, "להיזכר קדימה", ומכאן לגאול אותה, או לכל הפחות להיאבק בהיסטוריה הנוראה שעתידיה להתרחש בה. האמנים והאמניות המציגים בתערוכה לא רק נזכרים בברלין, הם באמת חוזרים אליה.

4 סרן קירקגור, חזרה [1843], מצוטט מתוך: גדעון עפרת, "וחזור לא חלילה", <http://gideonofrat.wordpress.com>, 17.4.2014

# בחזרה לברלין: אמנות, מקום, פוליטיקה

דנה אריאלי



**גלגל ההיסטוריה מחזיר את ברלין להיות הלב הפועם של אירופה, מרכז חיוני וחסר תקדים של יצירה, העוטף את כל מי שפועל בו בתחושה שהוא נמצא במקום הבועט ביותר, הנפלא ביותר והחתרני ביותר שאפשר ליצור בו.**

פרופ' דנה אריאלי, צלמת וחוקרת אסתטיקה גרמנית עכשווית ונאציזם, עומדת בראש הפקולטה לעיצוב, מכון טכנולוגי חולון.

חזרתה של ברלין לשמש כמרכז לפעילות אוונגרדית מתרחשת בדיוק מאה שנה אחרי שכבר נהנתה מתואר זה. בשונה מפרז, שהייתה לבירת האימפרסיוניזם וסיפקה את המנוע לראשית פעילות האוונגרד, ברלין זוהתה עם התנועה האקספרסיוניסטית, שהובילה והגדירה את הקאנון בשלב השני של פעילות האוונגרד, שלב שהתאפיין בטוטליות יצירתיות והתבטא בהתרחבות התנועה הרבה מעבר לאמנות החזותית – אל המוזיקה, הארכיטקטורה, הקולנוע ובהמשך גם אל העיצוב.

ברלין לא רק מחזירה לעצמה את המעמד שנלקח ממנה עם עליית הנאצים לשלטון, אלא מתעצמת ושועטת בתנופה קדימה: אין ספור יוצרים צעירים הפועלים בה מאז נפילת החומה ב־1989 הופכים אותה למעצמת יצירה בתהליך שעדיין לא הגיע לשיאו.

מהו סוד קסמה של ברלין ב־2014? יש הטוענים שאלו התנאים הכלכליים המתאפשרים בעיר זו, שכן היא עדיין מתמודדת עם שרידי האיחוד שבין המערב למזרח, ויוקר המחיה נותר בה נמוך בינתיים. מעבר לכך, קסמה של ברלין נעוץ דווקא בעברה. המודעות ההיסטורית למה שהתרחש בה בכלל והנסיבות שבהן נקטעה פעילות האוונגרד בפרט הפכו אותה אבן שואבת לא פחות מהנסיבות הכלכליות הייחודיות לה.

חלק מהיצירות במקבץ התערוכות בחזרה לברלין מכילות מחוות ליוצרים שפעלו בגרמניה ופעילותם נאסרה בתקופת הרייך השלישי. התגובה לקטיעת פעילות האוונגרד היא בבחינת מטאיתגובה, המאפיינת את מקצת העבודות, ומציעה מעין סגירה של המעגל ההיסטורי. ההלם

הראשוני לאחר המלחמה הוחלף באלם יצירתי שנמשך כמה עשורים, וכיום, שנים לאחר השתיקה, התמות המובילות את היצירה בברלין

מאששות את הטענות בדבר קיומה של טראומה תרבותית.<sup>1</sup>

האמנות מתפקדת בברלין כמייצרת תרבות זיכרון. במובן זה מקבץ

התערוכות בחזרה לברלין מספק הצצה מרתקת אל דרכי ההתגבשות

של תרבות זיכרון עכשווית. ברלין, כך נדמה, היא קרקע פורה במיוחד

להתמודדות של האמנות עם הנטל ההיסטורי המוטל על מי שבוחר

לחיות בעיר המורכבת והמדהימה הזאת. האמנות המתהווה בה היא

'אמנות שקופה' – שכן העיסוק שלה בהיסטוריה אינו ישיר בהכרח. אני

משתמשת במונח 'אמנות שקופה' כפיתוח של המונח 'הנצחה שקופה',

שבו השתמשתי במקום אחר לתיאור דפוס שהתקבע בברלין ומתאפיין

בהצבתן של אנדרטאות שקופות במקומות שהתרחשו בהם אירועים

בעלי משמעות היסטורית חריגה.<sup>2</sup> המונח 'אמנות שקופה' מאפיין את

האמנות המתהווה בברלין המבכרת התייחסות עקיפה או מרומזת אל

העבר הנאצי. בחלק מן המקרים בוחרים היוצרים לצטט או להדהד יצירות

אמנות שהתהוו בגרמניה במאה ה-20. הבחירה באזכור משתמע ועקיף

של העבר תוך התמקדות בהיסטוריה של האמנות והיצירה בברלין

מרתקת בעיניי, שכן היא ניתנת לקריאה לאור מספר רצפים רעיוניים,

שאנסה לשרטט כעת.

## מ'קרנפים' ועד 'מפיסטו': על תרבות וברבריות

ב-1958 חיבר המחזאי הרומני-צרפתי אז'ן יונסקו את יצירתו קרנפים.

הנטייה של הקרנף לחיות בעדר והכוח העצום המזוהה עמו שימשו את

יונסקו כאנלוגיה לתהליכי ההאחדה שכפו המשטר הנאצי ודומיו על

היוצרים, שרבים מהם כמו ויתרו באחת על תפקידה החתרני והביקורתי

של האמנות ובחרו תחת זאת לשמש שופר למשטרים הטוטליטריים.

שאלה דומה העסיקה את הבמאי היהודי-הונגרי אישטוואן סאבו בסרטו

הנודע מפיסטו, המתכתב עם ספרו העלילתי של קלאוס מאן.<sup>3</sup>

תפיסת התרבות כאידאל בתקופת הרייך השלישי, שנשמכה כמובן

על מסורות רעיוניות שקדמו לה, בכללן התנועה הרומנטית, יושבת

בבסיס כמה עבודות המוצגות בתערוכות ומעוררות שאלות על הפרדוקס

שבין האידאליזם התרבותי שעמד במוקדה של השקפת העולם הנאצית

ובין ההידרדרות לברבריות שהתבטאה בין השאר בשנאת זרים, תורות

גזע ועלילות דם.

היצירה עדות שקר (False Testimony) של האינל ניימט

עוסקת בעלילת דם המהדהדת את הפרוטוקולים של זקני ציון. ניימט

מבססת את היצירה על אירוע היסטורי שהתרחש בשנת 1882 בכפר

הונגרי, שבו הואשם יהודי על לא עוול בכפיו ברצח נערה גויה. העדות

השקרית של נער בן 14 במשפט סיפקה ליוצרת תשתית לעבודת

הווידיאו המוצגת במסגרת התערוכה מכתב ממר פאוסטוס – שבוע

קריאות מברלין. שנאת הזר שמניעה יצירה זו מאפיינת גם את עבודתו

1 לעניין זה ראו את מחקריו של ג'פרי אלכסנדר על טראומה תרבותית:

Jeffrey Alexander, "Toward a Theory of Cultural Trauma", in: Jeffrey Alexander (and others), Cultural Trauma and Collective Identity, Berkeley: University of California Press, 2004, pp. 1-31.

2 לעניין זה ראו: דנה אריאלי, הפנטום הנאצי: מסע בעקבות שרידי הרייך השלישי, תל אביב, רסלינג, 2014, עמ' 47-46.

3 הסרט מפיסטו שוחרר לאקרנים בשנת 1981, והיה לסרט הראשון בטרילוגיה האירופית של אישטוואן סאבו. קולנל רדל (1984) והנוסן (1988) הם שני הסרטים האחרים בטרילוגיה. מפיסטו נסמך על ספרו של קלאוס מאן משנת 1936, הנושא את אותו השם ומספר את סיפורו של יוצר גרמני שמכר את נשמתו לשטן, או במילים אחרות – שהתקרנף והסכים לזנוח את חופש היצירה שלו על מנת לשאת חן בעיני המנהיגים הנאצים.

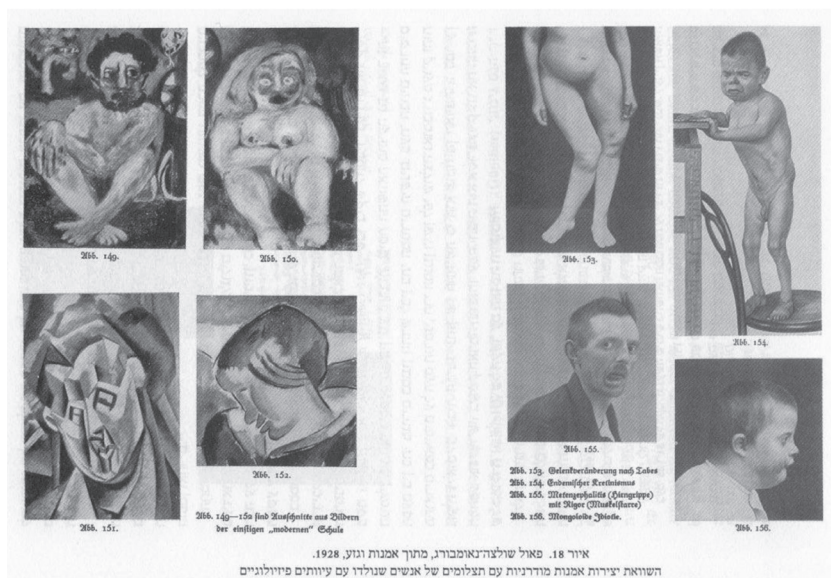
של מינג וונג, פחד אוכל (Angst Essen), שבוחר במחווה לבמאי הקולנוע ריינר פאסבינדר בכלל ולסרטו הנודע פחד אוכל את הנשמה משנות ה־70 בפרט – סרט העוסק במערכת היחסים הנרקמת בין אישה גרמנייה מבוגרת ובין צעיר מרוקאי המשמש כעובד זר.

הקושי בפענוח התהליך שהוביל להידרדרותה של התרבות הגרמנית העילאית מאפיין גם את העבודה המוזיקלית של אמיר פתאל מהסוף להתחלה (From the End to the Beginning). כתשתית ליצירתו התבסס פתאל על האריה (Vorspiel und Libestod מתוך טריסטן ואיזולדה לוונגר – את התווים שלה העתיק בדיוק כפי שהם במקור, אך במהופך. השמירה על התווים המקוריים של האריה מייצרת מהלך מוזיקלי חדש שכמו קורא לבחון מחדש את הבסיסים שעליהם נסמכת התרבות הגרמנית.

הרומנטיקה המאוחרת, שוונגר היה אחד מנציגיה המובהקים, התאפיינה בין השאר בהערצה עיוורת ללאומנות הגרמנית, ואף כי לא ניתן לקרוא את השקפת העולם שעליה היא מושתתת באורח חד־ממדי, שכן התקיימו בה דיכוטומיות, דומה כי אין מחלוקת על כך שברומנטיקה המאוחרת נטמנו הזרעים לצמיחת תורת הגזע הגרמנית. מהלך זה הגיע לשיאו בשלהי רפובליקת ויימאר, ערב עליית הנאצים לשלטון, כאשר מגבשי תורת הגזע הנאצית החלו לאמץ מתודולוגיות של השוואה לשם הבלטת הניגודים בין התרבות ה"נעלה" והארית ובין התרבות ה"מנוונת". בספרו אמנות וגזע עורך האדריכל ומבקר האמנות הנאצי פול שולצה נאומבורג השוואה בין יצירות אמנות "מנוונות" של יוצרים אקספרסיוניסטים בני התקופה ובין תצלומים מתוך אנציקלופדיות רפואיות שנדפסו בגרמניה.<sup>4</sup>

הדגש החריג שהונח בנאציזם על הממד הוויזואלי הוביל לגיבושה של פוליטיקת תרבות נאצית שבמרכזה אידאולוגיה ויזואלית. פוליטיקת התרבות הייחודית הזאת לא ראתה בתרבות נדבך פונקציונאלי הכפוף

4 לעניין זה ראו: דנה אריאלי־הורוביץ, רומנטיקה מפלדה: אמנות ופוליטיקה בגרמניה הנאצית. בפרק על שולצה נאומבורג נדון הספר 'אמנות וגזע' בהרחבה.



פול שולצה נאומבורג, עמוד מתוך אמנות וגזע, 1928

אל הפוליטיקה, אלא דווקא כזה השווה לה במעמד. על רקע זה אפשר להבין כיצד הפכה ההשוואה בין "המנוון" ובין "הנעלה" למקובלת וכיצד עשו ספרים רבים שראו אור בתקופה זו שימוש בדימויים על מנת להדגים את מאפייניה של התרבות הארית, אותה יש לטפח, לעומת התרבות ה"מנוונת", אותה יש להוקיע ולרדוף. בחירתו של ארז ישראלי בספר האדם והשמש, שבו מוצג הגוף הארי במנח אידאלי, כמוצא ליצירתו מהווה ציטוט הנסמך על היכרות עם האידאולוגיה הנאצית. גם איימי סיגל בחרה במתודולוגיה דומה בעבודתה Berlin Remake: ההשוואה שהיא מקיימת בין אז לעכשיו במיצב הווידיאו שלה נסמכת על סרטי ארכיון על אתרים בברלין ההרוסה בתום מלחמת העולם השנייה לעומת מצב האתרים הללו היום.<sup>5</sup> התבוננות בשרידי ההיסטוריה הפזורים בברלין לצד ההתעלמות, המחקיקה או הבנייה מחדש של העיר מעלה שאלות באשר לאופני התמודדות עם העבר תוך העלמת השרידים או הכלתם בנוף האורבני.

#### מחוות לאמנות "מנוונת": דאדאיזם, אקספרסיוניזם

אף כי חלפו עשורים מאז קריסת הרייך השלישי דומה שהתייחסותם של אמנים לנאציזם – מעורבותם, הכשתם או התמרדותם – עדיין רלבנטית מאין כמוה. התקרנפות ואופורטוניזם היו לחלופה אחת, ואילו התנגדות, ירידה למחתרת וגלות התגבשו כחלופה אחרת. אין זה מקרה אפוא כי כמה מהיוצרים המציגים בתערוכות עוסקים במחוות לאמנים ולזרמים שנרדפו על ידי הנאצים ויצירותיהם נאסרו לתצוגה. אנדריאס הופר שינה את שמו ל'אנדי הופ' 1930', במחווה ישירה לאמנים גרמנים נרדפים כגון גיאורג גרוס והלמוט הרצפלד אשר שינו את שמם לג'ורג' גרוס ולג'ון הרטפילד כמחאה נגד הלאומנות ושנאת הזרים הגרמנית בין שתי מלחמות העולם. עבודותיו מהוות מחווה לא רק ברמת הכותרת אלא גם בסגנון – הן מבקשות לשחזר את מאפייני האקספרסיוניזם, הדאדא והקבוצה האדומה, אשר נרדפו על ידי הנאצים ופעילותם נאסרה. ההיכרות שהוא מפגין עם היצירות המובילות של התקופה מייצרת לעתים אירוניה דקה: כך למשל בחירתו בסגנון המדמה את יצירותיו של אמיל נולדה מעלה לדיון את הדואליות המרתקת שאפיינה את יצירותיו: נולדה היה אמן מוביל בזרם האקספרסיוניסטי, שקיווה כי הצטרפותו למפלגה הנאצית תספק לו תשתית הגנה ותאפשר לו להמשיך ליצור. אלא שהוא התבדה והוגדר על ידי הנאצים כאמן מנוון. היכרותו של הופ עם יצירות קאנוניות מהתקופה ובקיאאותו הסגנונית במאפייני היצירה של נולדה, גרוס ואוטו דיקס מהדהדות פרק נוסף בהיסטוריה של האמנות: הגל הניאו־אקספרסיוניסטי, שעיקר פעילותו בגרמניה היה בשנות ה־60 של המאה ה־20 ועמו נמנו אמנים צעירים מובילים. כאשר מתבוננים ביצירות שהתהוו בהשראת הניאו־אקספרסיוניזם ניתן לראות בבירור שהאמנים בחרו להמשיך בדיוק מהמקום שבו עמיתיהם תחת הרייך השלישי נאלצו להניח את המכחולים.

5 המתודולוגיה של ההשוואה מעסיקה אותי לא רק בצד המחקרי. בספרי הפנטום הנאצי ביקשתי להשוות את מצבם של המבנים הנאציים בתקופה שבה הוקמו למצבם היום באמצעות צילום. ראו שם עמודים 42 ו-47.

הארכיאולוגיה של השרידים מאפינת את התרבויות הן הישראלית הן האירופית מאז סיום מלחמת העולם השנייה. עניין זה נעשה מהותי במיוחד בהווה, שבו הולכים העדים החיים ומתמעטים כל העת. הטיפוח בשרידים שהותירו אחריהם הקרבנות מצד אחד והתוקפים מצד שני מתבסס בעשורים האחרונים כדפוס העיקרי שבאמצעותו מתגבשת תרבות הזיכרון בחברה הגרמנית ובחברה הישראלית, אלא שבשונה מהחפצים של הניצולים העיסוק בשרידי הנאציזם לגיטימי פחות. נושא זה עומד לדיון במרכז עבודותיהם של אריאל שלזינגר, עילית אזולאי ואלה ליטביץ.

פול וירליו בספרו ארכיאולוגיה של בונקרים היה בין הראשונים לנסח את התחושות הקשות שעוררו בו שרידי הנאציזם, בכללם החומה האטלנטית.<sup>6</sup> בשנים 2009–2013 ביקרתי בגרמניה פעמים רבות בחיפוש אחר שרידי הנאציזם. ביקשתי לתעד את השרידים בצילום, המנכיח את רוח הרפאים הנאצית כיום. ביקרתי בכמה עשרות אתרים נאציים שהוקמו בשנות הרייך השלישי ומשמרים את ההיסטוריה בדרכים שונות.<sup>7</sup> שדה התעופה טמפלהוף לשעבר היה אחד האתרים שפקדתי פעמים מספר בחיפוש אובססיבי אחר שרידים.<sup>8</sup>

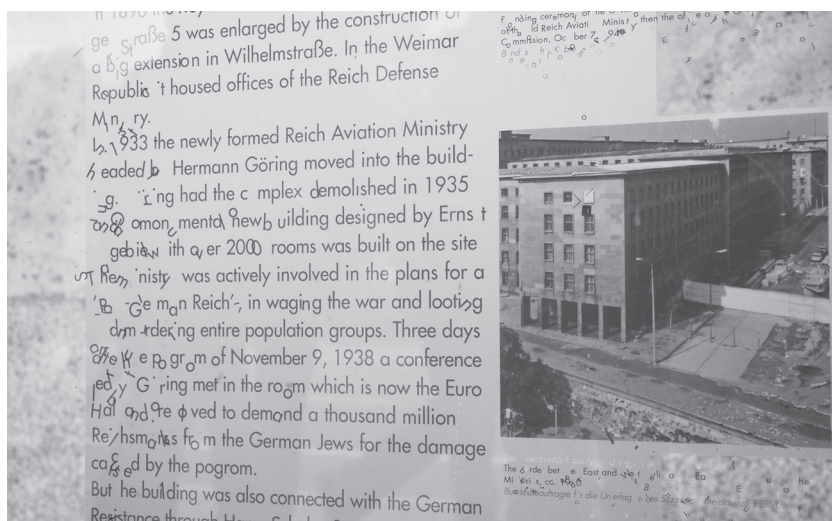
בביקורים שקיימתי במחנות הריכוז הפזורים ברחבי גרמניה התעקשתי להתבונן בשרידים שהותירו אחריהם הנאצים דווקא.<sup>9</sup> בדרך זו התודעתית אל החפירות המתקיימות כיום באתרי המחנות ותכליתן לבחון את השיירים שנותרו במחנות, המעידים על אורחות היום-יום של הסוהרים הנאצים. עבודתה של אלה ליטביץ מרתקת בעיניי בהקשר זה, שכן היא חברה אל קבוצת ארכיאולוגים שביצעו חפירות בטמפלהוף והתבוננה בדרכי עבודתם. את השרידים שחילצו מתוך ערימות הזבל בשדה התעופה שננטש ב-2009 היא תיעדה במצלמתה, ובהמשך הפיקה אותם כאובייקטים במדפסות תלת-ממד. יצירתה לא רק מספקת את עדותה ההיסטורית לתקופה, אלא גם משלבת את עמדותיה כלפי מצב הצילום בראשית המאה ה-21.

Paul Virilio, *Bunker Archeology*, New York: Princeton Architectural Press, 2008.

7 מקצת התצלומים מביקורי בגרמניה קובצו בהפנטום הנאצי. ראו הערה 2 לעיל.

8 שדה התעופה טמפלהוף עוצב על ידי האדריכל הנאצי ארנסט זאגאביל כחלק מתוכניתו של אלברט שפר לחידושה של ברלין, ובנייתו הושלמה בשלהי שנות ה-30. הוא תפקד כשדה תעופה עד שנת 2009.

9 זאת בשונה מהעיסוק בשרידים של הקרבנות שהיה מושא ליצירה זה שנים רבות. ראו למשל את יצירתה המרתקת של נעמי תרזה סלמון שעסקה בחפירות שרידי הקרבנות.



דנה אריאלי,  
הנצחה שקופה,  
ברלין, 2011



דנה אריאלי,  
פרויקט טמפל הוף,  
ברלין, 2011

///

**מקבץ התערוכות בחזרה לברלין עושה ניסיון משמעותי ואחר להתמודד עם יוצרים צעירים הפועלים בברלין בעת הזאת. שלא כמו בתערוכות קודמות, שביקשו להתמודד עם הנטל ההיסטורי שמטילה ברלין על מי שמבקשים ליצור בה בראשית המאה ה-21, דומה כי התערוכה הזאת תתקבע בתודעה ההיסטורית כמשקפת מפנה בתרבות הזיכרון המתהווה של העת ההיא: אם גל האמנות הראשון אחרי מלחמת העולם השנייה ביקש לא להתמודד עם העבר הנאצי ולפיכך נקט באמצעים של העלמה או הדחקה, והגל השני התאפיין ביצירות אמנות שהיו בהן לא מעט ממדים פרובוקטיביים,<sup>10</sup> הרי שהגל השלישי, המשתקף בחזרה לברלין, מתאפיין בתמהיל של אסטרטגיות ייצוג שונות להיסטוריה של הנאציזם ושל גרמניה. תרבות הזיכרון העולה מן התערוכה שקולה יותר וכמו מבקשת להיות אחראית יותר כלפי ההיסטוריה.**

10 כך למשל בתערוכה  
Mirroring Evil: Nazi Imagery /  
Recent Art שהוצגה בניו יורק  
בשנת 2002.



דנה אריאלי,  
חפצים במעבדת שימור,  
בוכנוולאד, 2009

# מכתב ממר פאוסטוט: שבע קריאות מברלין

אוצרים: אמיר פֶּתאל וסטפאן קולר

2/4

**בספרו דוקטור פאוסטוט כותב תומס מאן על מושג 'משולש הזמן'. בתיווך דמותו של ד"ר סְקְנוס צייטבלום, מתאר המחבר מאורע שהתרחש ב־1912, זמן קצר לפני מלחמת העולם הראשונה, אלא שהוא עושה זאת ב־1944, כאשר קץ המלחמה השנייה היה קרוב ומוחשי. מאן מודע לעובדה שעד שייסיים לכתוב את ספרו, יחוו קוראיו את הסיפור מנקודת זמן נוספת, שלישית, באחד הימים בעתיד. כל אחת מנקודות הזמן הללו – של הסיפור המקורי, של העלאתו על הכתב ושל חוויית הקורא העתידי – מעגנת את ההתרחשויות בהקשר חדש ופותחת פרספקטיבה אחרת.**

**התערוכה מציגה אוסף מגוון של עבודות אמנות שנוצרו בעשר השנים האחרונות בגרמניה ומשתמשות באסטרטגיות שונות של אדפטציה אמנותית. נקודת המוצא לכל יצירה שמוצגת כאן היא ציון דרך ספרותי, מוזיקלי או קולנועי שנודעת לו חשיבות תרבותית כיצירת מופת ובה בעת גם חשיבות היסטורית בהיותו מעין עדות לתהפוכות המדיניות שפקדו את גרמניה במאה ה־20.**

אמיר פתאל, אמן ואוצר,  
חי ופועל בברלין מאז 2001

סטפאן קולר, אמן ואוצר,  
חי ופועל בברלין



ג'ון בּוֹק, **בצל הרימה**, 2010,  
וידיאו חד־ערוצי בשחור  
לבן, 74:16 דק'  
צלם: דיוויד שולץ

**הדואליות של מסגרות חשיבה נוקשות ורציונליות מחד גיסא ותחושות מיסטיות ששורשיהן נטועים עמוק בחשכת ימי הביניים מאידך גיסא נבחנה בידי אמנים גרמנים רבים לאורך המאה כולה. בשנים האחרונות הפכה ברלין למטרופולין קוסמופוליטי חדש, המושך אליו יוצרים לא־גרמנים רבים השואבים השראה משכבותיה ההיסטוריות והרב־תרבותיות, ומתמודדים עם נושאים אלה מתוך הרגישות והרקע התרבותי הייחודיים להם.**

**בעזרת מגוון מושגים וטכניקות קוראים האמנים את יצירות המופת בשנית וממירים אותן לעבודות עכשוויות המועשרות בהקשר אחר ובמורכבות חדשה במטרה להתמודד עם נושאים כמו זיכרון היסטורי, טראומה קולקטיבית, הגירה וההתנגשות בין תרבות גרמניה לתרבויות אחרות. על פרשנויות חדשות אלו שורה אווירה של סקרנות כנה וניכור אמיתי שחווים רוב האמנים בהיתקלם בתרבות שונה. ביצירות המוצגות כאן מתמודדים מפגשי התרבויות והזמן הללו עם נושאים גרמניים טיפוסיים, כמו קריאת תגר על נורמות קיימות או הדרה חברתית המובילה לפחד וחשדנות. עיבודן של סוגיות אלו, בפרט בהקשר של ברלין, שופך אור גם על נושאים פוליטיים ותרבותיים חשובים שעמם מתמודדים הברלינאים, דבר יום ביומו.**

האינל ניימט בעיתון  
פעולה עם זולטן קקסי,  
**עדות שקר (גרסה של**  
**גרסה),** 2012, וידיאו חד־  
ערוצי בצבע, 17:48 דק'  
Hajnal Németh, in  
collaboration with  
Zoltán Kékesi, **False**  
**Testimony (a Version**  
**of the Version),** 2012,  
single-channel video,  
Full HD, color, 17:48  
min



# אָריקן נְשִׁימָן,

## ספר מבקרים: תצלומים

### מתוך ארכיון אישי

אוצרת: ספיר הוברמן



**בעשרים השנים האחרונות אָריקן נְשִׁימָן, יליד גרמניה, מצלם בשיטתיות במחנות ריכוז והשמדה ברחבי אירופה. בצילומיו הוא מתמקד בדיוקנאות ובתיעוד פינות קטנות במחנות, מודרך מתוך הרצון להבין ולפענח דבר מה על המקום ועל שאירע בו – דבר מה שאינו יכול להתברר מתוך 'התמונה הגדולה', הכללית. לעתים מצאתי בתצלומיו שדה פורח בחצר המסדרים, לעתים אזור שהתיישן או מבני אסירים שניכר בהם כי נבנו בידי האסירים עצמם. ברבים מהתצלומים מונצחים דיוקנאות של מבקרים הפוקדים את המחנות, של העובדים בהם או של האנשים המתגוררים בקרבתם. לעתים נראים המצולמים כמשחקים לפני המצלמה כמו בתאטרון, לעתים – כמו האסירים מהזמן ההוא.**

**פגשתי את אָריקן נְשִׁימָן במקרה, בעת ביקורי במחנה הריכוז זקסנהאוזן. אמנם היה זה עבורי – בת לדור שלישי של ניצולי שואה, תושבת חדשה שאך הגיעה לברלין – ביקור ראשון בזקסנהאוזן, אך עד מהרה הבנתי כי כמוני גם אָריקן פוקד לעתים מזומנות את מחנות הריכוז וההשמדה לאורך השנים. נְשִׁימָן אינו מונע מן הרצון לתעד את הנושא מבחינה היסטורית או ממניעים אידאולוגיים או הצהרתיים, אך שקרא על כל המחנות וחקר אותם לעומק. ביקוריו ההולכים ונשנים הם ביטוי לאובססיה אישית, פנימית. פעולתו זו הזכירה לי את התעקשותו של אבי לקחת חלק מדי שנה בטקס הזיכרון לזכר 'קדושי זגלמביה', שמשפחתו של סבי הייתה ביניהם. לא הבנתי לעומק את משמעות הצורך של אבי בחזרה הטקסית הזאת – שהרי הטקס או כתובת הזיכרון אינם משתנים משנה לשנה.**

**הפילוסוף הצרפתי ז'אן-פרנסואה ליוטר כתב כי אירועים היסטוריים מסוימים אינם ניתנים לתפיסה, לתיאור או לייצוג. עצם הידיעה בדבר התרחשותם ושימורם בזיכרון מהווה חלק בלתי נפרד ממכלול הניסיון**

ספיר הוברמן, אוצרת  
עצמאית וצלמת, נולדה  
בישראל ב'1985, חיה ופועלת  
בברלין מאז 2013.

אָריקן נְשִׁימָן, צלם עצמאי,  
נולד בוויסבאדן שבגרמניה  
המערבית ב'1963, למד צילום  
בדורטמונד ולייפציג,  
חי ופועל בברלין מאז 1992.

שלנו לייצגם. הצורה האפשרית היחידה להתמודד עם הבלתי ניתן לייצוג היא באמצעות אמנות מן הסוג שאינו חותר לייצג או להציג מציאות זו. לדידו "יש להציג את העובדה שישנו דבר שהוא אינו בר הצגה". בסרטו האלמותי שואה מביא קלוד לנצמן שעות של עדויות איך-ספור ופורט את הסיפור הגדול הבלתי נתפס של השואה לפרטיו כביטוי לחוסר הסיכוי להבין את ממדי הזוועה של האירוע ההיסטורי העולמי שפקד את האנושות והכתים אותה לעד. בתצלומיו של אריק שימן מצאתי גישה המנתבת את הטראומה והאובססיביות כהדהוד לגישתו של ליוטר, למהלך של רפלקסיה פרטית שאיננה מחויבת לסיפור הגדול או לעובדות ההיסטוריות. זוהי נקודת מבט מלנכולית ומעל לכול – אנושית, מינורית וסובייקטיבית. הוא מייצר בתצלומיו מתח בין מה שכבר ידוע לנו על המקומות הללו ובין חוויית הביקור הפרטית החוזרת שלו בהם. אריק, בדומה לאבי, הוא בן לדור שני, המשמר בתוכו את הטראומה, אולם הוא נמצא מצדו האחר של המתרס. דרך הקשר שהתפתח בינינו נחשפתי לנקודת מבט אחרת, נקודת מבטו של בן להורים גרמנים אשר בעת המלחמה התנגדו לנאצים, נכד חורג לליאופולד וייס שהחליף את שמו למוחמד אסד – יהודי שהתאסלם בתחילת המאה הנוודע כחכם דת מוסלמי, אקטיביסט שניסה להשפיע על מהלכי האסלאם העכשווי, דיפלומט, קוסמופוליטי, רומנטיקן ומתרגם הקוראן. מצאתי חיבור מיוחד לאריק, האיש היוצר, המתעד, אספן הרגעים והמראות. הדיאלוג בינינו מובא לפניכם בבחירה מצומצמת של תצלומים מתוך הארכיון הפרטי העצום שיצר.

אריק שימן,  
וובלין, הדפסת כסף, 27x40  
ס"מ, 2006  
Erik Schieman,  
Wöbblin, Silver print,  
40x27 cm, 2006



# עילית אזוראי, הכמוס הגמור בגלוי

אוצרת: איה לוריא



**התערוכה הכמוס הגמור בגלוי, המוצגת במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית ובו בזמן במכון KW לאמנות עכשווית בברלין, נוצרה בעקבות שהותה של האמנית במכון הברלינאי לאמנות במשך שישה חודשים במסגרת תוכנית שהות (ארט רזידנסי), שהייתה תולדה של שיתוף פעולה בין מכון שפילמן לצילום, עמותת שיר וה-KW.<sup>1</sup>**

**בעבודות של אזוראי שולבו בתצלומי מבנה המכון בברלין, באמצעות שימוש בתוכנת פוטושופ, אלמנטים אדריכליים וחפצים ממקומות שונים בגרמניה. במעשה הקיטוע והחיתוך של הדימויים המופיעים בפנורמות, כמו גם בהלחמתם מחדש, אזוראי מעמידה שפה צילומית שפורשת מרחב חזותי מסוג אחר – כזה הנקשר בעבודות במציאות הרגילה אם כי נבדל ממנה. תמונות המציאות הנאמנה לכאורה של הצילום, המתגלה כחשופה למניפולציה טכנית ולהמצאה ככל מדיום אמנותי, מתערערת. בתוך כך, העבודות ממוקמות בתווך שבין הממשי וייצוגו, בין ריאליזם ובדיון, ובין תיעוד ויצירה אמנותית.**

**בתערוכה שלפניכם מוצגים ארבעה תצלומים פנורמיים גדולי ממדים המוצמדים לקוליסות עץ הממוקמות בחלל התצוגה. קונסטרוקציית העץ שתצלומי הסדרה מוצמדים אליה הופכת את חלל התצוגה המוזיאלי למעין בימת תיאטרון ואת התצלומים שבה – לתפאורה. האולם הגדול במוזיאון הרצליה, שבו הם מוצגים, מאפשר הפעלה ייחודית של זוויות מבט מרובות, בהן התבוננות במיצב גם מלמעלה.**

**ההצבה של התצלומים הפנורמיים על גבי קוליסות פועלת כמיצב תלת־ממדי, שמכונן מחדש את תחושת המרחב הבנוי ואת קנה המידה של האדם ביחס אליו. כך, אנו מוצאים את עצמנו משוטטים לאורכו של התצלום כמו ברחבי הבניין הממשי של מכון KW המונצח בו, ומרימים את**

<sup>1</sup> שיתוף פעולה זה כלל ביקור בארץ של מנהלת ה-KW, גבי הורן; אוצרת ה-KW, אלן בלומנשטיין; ומנהלת עמותת שיר, פרדריקה שיר. במהלך ביקור זה ערכתי – במסגרת תפקידי באותה עת כאוצרת ראשית של מכון שפילמן – יחד עם אוצרת המשנה של המכון אורית בולגרו והאורחות מהגופים השותפים, סדרת מפגשי סטודיו עם אמנים ישראלים העוסקים בצילום. מתוכם בחרו אוצרות ה-KW, בסופו של תהליך, להעניק את מלגת השהות בברלין לעילית אזוראי.

הראש אל גובה הבניין כנמשל ליחסי אשליה ומציאות, המתחדדים לנוכח הריאליזם המתעתע של המצלמה.

במהלך הזמן התגבר עיסוקה של אזולאי במבט הרפלקסיבי על מעשה היצירה עצמו, על רכיביו ועל ההיסטוריה שלו. בתערוכה הנוכחית מתועדים חלליו הפנימיים והחיצוניים של בניין מכון KW לאמנות עכשווית בברלין, ופועלים למעשה כאנלוגיות קליידוסקופיות למושגי היוצר והיצירה.

מכון KW לאמנות עכשווית בברלין ממוקם במבנה עתיק המיועד לשימור. מיד עם הגיעה אליו, נמשכה אזולאי לסדק גדול שנפער בקירותיו בעקבות בנייה חדשה ושנויה במחלוקת בבניין הצמוד לו. אזולאי באה למכון לאמנות הברלינאי בזמנים של שינוי מרחיק לכת, שהתרחש בעקבות כניסתה לעבודה של אוצרת ראשית חדשה. האוצרת ביקשה לחשוף את המבנה המקורי של חללי התצוגה כמו גם את תוספות הבנייה המאוחרות. היא שיתפה פעולה עם האמן נדקו סולקוב (Solakov) בפרויקט סימון (2013) – במהלכו סיירו השניים בבניין המכון והאמן כתב על הקירות את הערותיה וצייר רישומים בטוש שחור, ככתובות גרפיות המבטאות סוג של התרסת נעורים נגד כיסוי העבר והצפנתו. כתובות אלה כלולות בדימויה של אזולאי ותורמות להצגת המוזיאון כשיקוף ממצה של תהליכי השינוי החברתיים והכלכליים שהתרחשו בעיר. כך הופך ביצירתה של אזולאי המכון לאמנות, על חלליו הפנימיים והחיצוניים, למרחב סימבולי מורכב, שלא רק משקף את הדינמיקה האורבנית של ברלין כעיר מתחדשת, אלא גם מבטא את מאבק הכוחות הפועל בתוכה בין העבר, ההווה והעתיד.

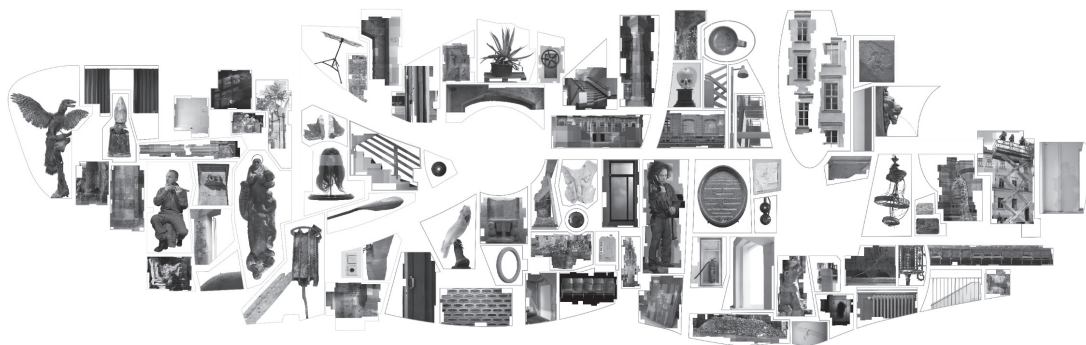
על הקיר האחורי של אולם התצוגה במוזיאון הרצליה תלויה מעין מפת אינדקס הנושאת את הכותרת מפרט מידת הוודאות. היא כוללת 85 תצלומים ממוסגרים המתעדים חפצים שונים ואלמנטים ארכיטקטוניים – בהם נזהה כתובת זיכרון מחוקה משיש, מעמד לתווים, ראש ג'ריפה מפוחלצת, מתג חשמלי, פסל שיש, גולגולת, חלון, בקבוקון זכוכית ועוד.

את האובייקטים צילמה אזולאי בעדשת מקרו משוכללת, בקנה מידה 1:1. איכות הצילום נובעת מהקפדתה על לכידת האיכויות הפלסטיות של האובייקטים המונצחים. כך למשל נשכר מנוף מיוחד לצורך תצלום הסדק הגדול שנפער בבניין המוזיאון. וכתוצאה, חלק מהאובייקטים נראים בתצלום הסופי כצילום ישיר, וחלקם – כמעשה מרכבה של כמה וכמה תצלומים. האובייקטים שהונצחו על ידי אזולאי במצלמתה הדיגיטלית יוצרים יחד מעין אוסף מדומיין, שמחדד את הפער בין החפץ הממשי ובין ייצוגו – אולי כאנלוגיה לחפץ כנושא עדות. יחד עם זאת, אזולאי אינה מטפלת בחפץ עצמו, אלא בתיעודו, המבטא את מגעה הבלתי ישיר בעבר תוך שהיא עומדת על אופיים העקיף של אופני מסירתו היום.

בפרויקט הנוכחי משתמשת אזולאי באמצעי הבעה אמנותיים חדשים לעבודתה – טקסט וקול. היא יצאה למסע של מחקר

**ובילוש - שחלקו ממשי וחלקו פיקטיבי - בעקבות החפצים והאלמנטים האדריכליים. בעזרת תחקירנית, ערכה אנליזה של הממצאים בעקבות מידע שעלה משיחות עם מומחים, חיפוש בארכיונים, פנייה למוסדות ולרשויות, ראיונות עם אנשים שחיים בקרבת החפצים ואיסוף נתונים בספריות. ברוב המקרים, נחשפו תולדותיהם ומקורותיהם של החפצים והאלמנטים המצולמים. בסגנון דיווחי וענייני, אזולאי מעלה את סיכומי החקירות על הכתב. אך על אף ההיצמדות הכללית לעובדות, מפעם לפעם מתגנבת לטקסטים נימה אישית ואפילו בדיונית. לרגעים נמצא בהם הבעת חרטה על מעשיה. לעתים מתארת האמנית בפרוטרוט סיפור שלא היה. את הטקסטים הקליטה אזולאי בשלוש שפות (עברית, אנגלית וגרמנית), וניתן להאזין להם במדריך קולי המחולק בתערוכה המוזיאלית. מהלך אמנותי זה מערער במידה רבה על ודאיותו של המחקר ההיסטורי**

עילית אזולאי, מפרט מידת  
הוודאות, 2014, הדפסת דינ  
ועבודת סאונד, 900x250 ס"מ



**ועל האובייקטיביות של הארכיון. הוא משקף את הקושי בהשגת המידע, ובעיקר - חושף את המנגנון הבירוקרטי הגרמני, המתאפיין בנוקשות ובריחוק פורמלי. באמצעות ההתחקות אחר המכניזם שמנחה אותו, אזולאי מתוודעת אל העבר. בתערוכתה הנוכחית נטמעו והשתכללו מהלכים רעיוניים וצורניים שנכחו בדרכים שונות בתצלומיה עוד קודם לה. עבודתה של אזולאי מציגה שכבות עומק עיוניות, רגשיות, חזותיות והיסטוריות, חוזרת אל העבר ומשרטטת אותו לנוכח תמונת ההווה.**

# אוסף +

## צבי לחמן, עמודים

אוצרת: איה לוריא

נקודת המוצא לסדרת התערוכות אוסף + במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית יוצאת מתוך רצון להיכרות, לימוד, הרחבה ובחינה מחודשת של אוסף הקבע של המוזיאון. באמצעות הארת המבט פנימה מתאפשר עיון חוזר בעבודות הספונות על פי רוב במחסני המוזיאון. הדיון ביצירות מהאוסף ייערך באמצעות תערוכות יחיד של האמנים היוצרים.

לאמן הפותח את הסדרה, צבי לחמן, קשר מתמשך עם מוזיאון הרצליה. בשנת 1990 הציג תערוכת יחיד נרחבת במוזיאון שהקיפה עשר שנות יצירה, ופסלו לוחמת נחה מוצג דרך קבע ברחבת הכניסה למוזיאון. התערוכה הנוכחית מפגישה "ראשונים ואחרונים" בבחינת הרחבת אפשרויות ההתבוננות בהתפתחות עבודתו של האמן במהלך השנים. הפסל דמות רוכנת מאוסף המוזיאון נוצר בשנים 1988-1989 ומתמצת את סגנונו המוקדם כנקודת מוצא המתחדדת לנוכח ההשוואה שמזמנת קבוצת פסליו החדשה משלוש השנים האחרונות, המוצגת כאן.

מבט בוחן מגלה צירי עומק החוצים את מהלכיו היצירתיים של לחמן בחלוף הזמן. פסליו יצוקים בברונזה ויש להם נוכחות מסיבית, גושנית ומוצקה של חומר שריר וקיים. לצד זאת הם נושאים בחובם איזו איכות הפוכה - של תנועה, רטט רך ובלתי מתקבע, רישומי ומתהווה עד אין סוף. למעשה ניתן לטעון כי הפסלים בנויים ממתח בין דימוי קונקרטי ובין פירוקו המתמיד, הדינמי, וניזונים מיסוד נפשי טעון שאינו מתקבע בקו תוחם.

ד"ר יוני אשר, מומחה לפיסול רנסאנס וברוק מהחוג לתולדות האמנות באוניברסיטת חיפה, כותב:

לחמן קרא לתערוכה עמודים, ובכך שולח את המבט אל הבסיסים של פסלי הראש שלו. המתח בין הבסיסים הגיאומטריים הברורים והנוקשים ובין הראשים האורגניים מוסיף ממדים אסתטיים ותוכניים

לפסליו. היבט זה מחייב את הצופה לסקור את פסליו מנקודות מבט רבות, ואכן מכל זווית נראים היחסים שבין הבסיס והראש באופן אחר. רגע אחד של התרפקות ומיד לאחריו התנגשות צורנית, רגע של הרמוניה ומיד צרימה מכוונת ומייסרת, רגע מערך הגיוני של נושא ונישא, ואחריו תחושה של א־היתכנות סטרוקטורלית.

את נשיאה (פייטה), הקבוצה הפיסולית העומדת במרכזה של תצוגה זו, ניתן לשייך לקבוצה שלמה של פסלים בני שתי דמויות שלחמן פיסל במרוצת השנים, ובהם יחסי החלל, הדימוי והתנועה שבין שתי הדמויות מאפשרים נרטיבים מרתקים שאינם יכולים להתקיים בעבודות שיש בהן דימוי בודד. ייחודה של נשיאה בין שאר העבודות בנות שתי הדמויות של לחמן אינו רק באופי היחס שבין שתי הדמויות אלא גם בנושא הכותר שלה, המקשר אותה לפסלי פייטה נוצריים. הפייטה הנוצרית עוסקת במוות, בשכול, בהקרבה ובתלות הדדית, היא נושאת מטענים אוניברסאליים. נשיאה היא מעין פייטה יהודית-ישראלית, העושה שימוש באסוציאציות שמעלה ההיסטוריה של המושג.

הקשר הצורני והתמטי של נשיאה לפסלי הפייטה של מיכלאנג'לו ובמיוחד לפייטה האחרונה שלו, המכונה פייטה רונדניני (Rondanini Pietà), בולט וברור. שתי העבודות מציגות שתי דמויות האחוזות זו בזו באופן שאינו מאפשר קביעה מי תומך ומי נתמך, מי נושא ומי נישא, ובשתיהן הדמויות מוצבות זו אחר זו, בניגוד לנוסחת המחבר הפיסולי המקובלת לנושא זה. גם מבחינת התוכן, שתיהן קשורות לקונספט המקורי של הפייטה רק בעקיפין, והן מציעות מגוון אי-סופי של אופני ראייה ופרשנויות. בשתיהן היחס המורכב בין שתי הדמויות אינו ניתן לפענוח חד-ערכי. לחמן מעלים את המרכיב המגדרי המובהק של הפייטה הנוצרית, המציגה יחסים בין אם לבן. דמויותיו נטולות המגדר מזככות את היחס המורכב שבין נושא אנושי לנישא אנושי, בין תומך לנתמך. העבודה הופכת לשירה פיסולית צרופה.



צבי לחמן, נשיאה (פייטה),  
2013-2014, ברונזה ועץ,  
מהדורה 1/3, 208×100×90 ס"מ  
צלם: אברהם זוי  
Zvi Lachman, *Carrying*  
(*Pietà*), 2013-2014, bronze  
and wood, edition 1/3,  
208×100×90 cm  
Photographer:  
Avraham Hay

# רשימה קטלוגית

## Catalogue List

### מבט חוזר

#### Re-view

אנדי הופ 1930 (אנדריאס הופר), **היום מגיע לקיצו**, 2007, אקריליק ולכה על בד, 120x90 ס"מ  
Andy Hope 1930 (Andreas Hofer), **The Day is Ending**, 2007, acrylic/lacquer on canvas, 120x90 cm  
באדיבות אוסף דורון סבג, או.א.א.ט בע"מ, תל אביב  
Courtesy of the Doron Sebbag Art Collection, ORS, Ltd., Tel Aviv

אנדי הופ 1930 (אנדריאס הופר), **אלים חדשים**, 2007, אקריליק ולכה על בד, 120x90 ס"מ  
Andy Hope 1930 (Andreas Hofer), **New Gods**, 2007, acrylic/lacquer on canvas, 120x90 cm  
באדיבות אוסף דורון סבג, או.א.א.ט בע"מ, תל אביב  
Courtesy of the Doron Sebbag Art Collection, ORS, Ltd., Tel Aviv

אנדי הופ 1930 (אנדריאס הופר), **מי הולך שם**, 2012, שמן על בד, 80x60 ס"מ  
Andy Hope 1930 (Andreas Hofer), **Who Goes There**, 2012, oil on canvas, 80x60 cm  
באדיבות אוסף דורון סבג, או.א.א.ט בע"מ, תל אביב  
Courtesy of the Doron Sebbag Art Collection, ORS, Ltd., Tel Aviv

מאיה ז'ק, **Sprach, sprach. War, war – דיבר, דיבר, היה, היה**, 2014, מיצב, הדפסת צרייב, רהיטים מצויים מטופלים, ארגזי קרטון, נייר  
Maya Zack, **Sprach, sprach. War, war – Spoke, spoke. Was, was**, 2014, installation, mixed media, cut etching, treated found furniture, cardboard boxes, paper

אמיר יציב, **ארבייט מאכט פריי**, 2009, מיצב:  
**ארבייט מאכט פריי**, 2009, וידיאו, 10:21 דק' /  
**העבודה משתחררת**, 2004, תכנית בנייה – ישראל (מוזיאון יד ושם) /  
**נקודות חלודה**, 2009, סדרה בת 14 תצלומים בהדפסת פיגמנט ארכיונית, 72x58 ס"מ כל אחד  
Amir Yatziv, **Arbeit Macht Frei**, 2009, installation:  
**Arbeit Macht Frei**, 2009, single-channel video, 10:21 min /  
**The Work Gets Free**, 2004, construction plan – Israel (Yad Vashem Museum) /  
**Rust Points**, 2009, series of 14 archival pigment prints, 58x72 cm each

אמיר יציב, **האוס-באו-מאשינה, מכונה לבניית בתים**, 2014, מיצב:  
**האוס-באו-מאשינה**, 2014, וידיאו, 7:39 דק' /  
**Bauordnungslehre (ארנסט נויפרט 1943)**, הספר המקורי / **מודל**, 2014, הדפסת ניילון עם פלסטיק, 22x26x22 ס"מ  
Amir Yatziv, **Hausbaumaschine, House-Building Machine**, 2014, installation:  
**Hausbaumaschine**, 2014, video, 7:39 min /  
**Bauordnungslehre (Ernst Neufert 1943)**, The original book / **Model**, 2014, nylon print with plastic, 22x26x18 cm

ארז ישראל, **ללא כותרת**, (Mensch und Sonne), האדם והשמש, 2013, סדרה של שישה תצלומים, 60x42 ס"מ כל אחד  
Erez Israeli, **Untitled (Mensch und Sonne, Man and Sun)**, 2013, digital prints on paper, 42x60 cm each  
באדיבות האמן וגלריה גבעון  
Courtesy of the artist and Givon Art Gallery

ארז ישראל, **ללא כותרת**, (Mensch und Sonne), האדם והשמש, 2014, חצלים, 70x60 ס"מ  
Erez Israeli, **Untitled (Mensch und Sonne, Man and Sun)**, 2014, digital print on paper, 60x70 cm  
באדיבות האמן וגלריה גבעון  
Courtesy of the artist and Givon Art Gallery

אלונה רודה, **Safe and Sound (Version II)**, 2014, מערכת קול, תאורה, וינלי 'זוהר בחושך', רצועה: OneFinger, 1996, 6:40 דק' מחזורי, מידות משתנות  
Alona Rodeh, **Safe and Sound (Version II)**, 2014, sound system, lighting, photoluminous vinyl  
Soundtrack: OneFinger, Dj OneFinger, 1996, 6:40 min cyclic, variable dimensions

אלה ליטביץ, **Habit/at**, 2012-2014, מיצב:  
**ללא כותרת (Conversion)**, 2012, וידיאו, 7:18 דק' /  
**ללא כותרת (Structure T)**, 2013, בטון, 21x21x32 ס"מ / **ללא כותרת (Blind)**, 2013, טכניקה מעורבת, 190x115 ס"מ  
**Habit/at** / **#3**, 2014, טכניקה מעורבת, 185x200x230 ס"מ / **Habit/at #4**, 2014, טכניקה מעורבת, 170x170x295 ס"מ  
Ella Littwitz, **Habit/at**, 2012-2014, installation:  
**Untitled (Conversion)**, 2012, video, 7:18 min / **Untitled (Structure T)**, 2013, concrete, 32x21x21 cm / **Untitled (Blind)**, mixed media, 2013, 115x190 cm / **Habit/at #3**, 2014, mixed media, 230x200x185 cm  
**Habit/at #4**, 2014, mixed media, 295x170x170 cm  
**ללא כותרת (Structure T)**, באדיבות אוסף יגאל אהובי לאמנות  
**Untitled (Structure T)**  
Courtesy of the Igal Ahouvi Art Collection

אלה ליטביץ, **What there is / What is there?**, 2012-2014, מיצב:  
**שריקה**, 2013, תקליט וינלי, 8:19 דק' / **The Take Off**, 2014, דיפטיך כרזות, 90x200 ס"מ / **נטיב**, 2013, הדפסת פיגמנט ארכיונית, 450x80 ס"מ  
**The last Image**, 2013, הדפסת פיגמנט ארכיונית, 87x130 ס"מ / **Artifacts**, 2012-2014, הדפסות תלת-ממד, טכניקה מעורבת, 170x170x295 ס"מ  
Ella Littwitz, **What there is / What is there?**, 2012-2014, installation  
**Whistle**, 2013, vinyl record, 8:19 min / **The Take Off**, 2014, poster diptych, 200x90 cm / **Negative**, 2013, archive pigment print, 80x450 cm / **The Last Image**, 2013, archive pigment print, 130x87cm / **Artifacts**, 2012-2014, 3D prints mixed media, 295x170x170 cm  
**Artifacts** בחתימת חברת Stratasy: להדפסות תלת-ממד  
**Artifacts** produced with the generous support of Stratasy: Professional 3d Printing

שי עבאדי, **הסוסיס (בעקבות הקוואדריגה, שער ברנדנבורג)**, 2007, צריבה חשמלית על לוח OSB, 68x55 ס"מ  
Shy Abady, **The Horses (after the Quadriga, Brandenburg Gate)**, 2007, electric etching on OSB plate, 55x68 cm

שי עבאדי, **"היהודייה היפה" (בעקבות סינגוה, קתדרלת שטרסבורג)**, 2008, צריבה חשמלית וטכניקה מעורבת על לוח OSB, 102x80 ס"מ  
Shy Abady, **The Pretty Jewess (after Synagoga, Strasbourg Cathedral)**, 2008, electric etching and mixed media on OSB plate, 102x80 cm

עילית אזולאי, **המצוי האפשרי 6**, 2014, הדפסת דיו, 139x548 ס"מ  
Ilit Azoulay, **Sixth Option**, 2014, inkjet print, 548x139 cm

עילית אזולאי, **המצוי האפשרי 7**, 2014, הדפסת דיו, 1142x150 ס"מ  
Ilit Azoulay, **Seventh Option**, 2014, inkjet print, 150x1142 cm

עילית אזולאי, **מפרט מידת הוודאות**, 2014, הדפסת דיו ועבודת קול, 900x250 ס"מ  
Ilit Azoulay, **Shifting Degrees of Certainty**, 2014, inkjet print and sound work, 250x900 cm

### אוסף + צבי לחמן, עמודים Collection + Zvi Lachman, verticals

צבי לחמן, **דמות רוכנת**, 1989-1988, ברונזה וברזל, מהדורה 1/3, 170x30x45 ס"מ  
Zvi Lachman, **Reclining Figure**, 1988-1989, bronze and iron, edition 1/3, 170x30x45 cm

צבי לחמן, **נשיאה (פייטה)**, 2013-2014, ברונזה ועץ, מהדורה 1/3, 208x80x81 ס"מ  
Zvi Lachman, **Carrying (Pietà)**, 2013-2014, bronze and wood, edition 1/3, 208x80x81 cm

צבי לחמן, **שולמית**, 2013-2014, ברונזה וברזל, מהדורה 1/3, 150x70x75 ס"מ  
Zvi Lachman, **Shulamit**, 2013-2014, bronze and iron, edition 1/3, 150x70x75 cm

צבי לחמן, **פנין**, 2013-2014, ברונזה וברזל, מהדורה 1/3, 204x70x60 ס"מ  
Zvi Lachman, **Thy Face**, 2013-2014, bronze and iron, edition 1/3, 204x70x60 cm

איימי סיגל, **ברלין רימיין**, 2005, מיצב וידיאו דו-ערוצי, 14:00 דק'  
Amie Siegel, **Berlin Remake**, 2005, 2-channel video installation, 14:00 min

אמיר פתאל, **מהסוף להתחלה**, 2014, וידיאו חד-ערוצי באיכות HD, 14:22 דק'  
Amir Fattal, **From the End to the Beginning**, 2014, single-channel HD video, 14:22 min

### אריק שימן, ספר מבקרים: תצלומים מתוך ארכיון אישי Erik Schieman, Visitors Book: Photographs from a Personal Archive

אריק שימן, **מיצב**, 2014, 29 תצלומים בשחור לבן  
Erik Schieman, Installation, 2014, 29 black & white photographs

### עילית אזולאי, הכמוס הגמור בגלוי Ilit Azoulay, Implicit Manifestation

עילית אזולאי, **המצוי האפשרי 3**, 2014, הדפסת דיו, 150x700 ס"מ  
Ilit Azoulay, **Third Option**, 2014, inkjet print, 150x700 cm

עילית אזולאי, **המצוי האפשרי 5**, 2014, הדפסת דיו, 139x486 ס"מ  
Ilit Azoulay, **Fifth Option**, 2014, inkjet print, 486x139 cm

### מכתב ממר פאוסטוס, שבע קריאות מברלין Letter from Mr. Faustus, Seven Adaptations from Berlin

ג'ון בוק, **בצל הרימה**, 2010, וידיאו חד-ערוצי בשחור לבן, 74:16 דק'  
John Bock, **In the Shadow of the Maggot**, 2010, single-channel video, DV PAL, black & white, 74:16 min

אנדי גריידן, **קיפולי נייר (במערב אין כל חדש)**, 2011, מיצב קול דו-ערוצי, ממדים משתנים, 29:00 דק'  
Andy Graydon, **Faltungen (Im Westen nichts Neues)**, 2011, sound installation, variable dimension, 29:00 min

מתיאס הרנסטס, **קור כלבים (בשנה הבאה יהיה עוד יותר קור)**, 2003, וידיאו חד-ערוצי בצבע, 11:12 דק'  
Mattias Härenstam, **Hundekälte (Nächstes Jahr wirds noch kälter)**, 2003, single-channel video, DV PAL, color, 11:12 min

מינג וונג, **פחד אוכל**, 2008, וידיאו חד-ערוצי בצבע, 27:00 דק'  
Ming Wong, **Angst Essen**, 2008, single-channel video, DV PAL, color, 27:00 min

האינל ניימט בשיתוף פעולה עם זולטן קקסי, **עדות שקר (גרסה של גרסה)**, 2012, וידיאו חד-ערוצי בצבע, 17:48 דק'  
Hajnal Németh, in collaboration with Zoltán Kékesi, **False Testimony (a Version of the Version)**, 2012, single-channel video, Full HD, color, 17:48 min

שי עבאדי, **הצלב**, 2007, צריבה חשמלית וטכניקה מעורבת על לוח OSB, 102x68 ס"מ  
Shy Abady, **The Cross**, 2007, electric etching and mixed media on OSB plate, 102x68 cm

שי עבאדי, **ההריסות (בעקבות תחנת הרכבת אנהאלטר)**, 2008, צריבה חשמלית על לוח OSB, 102x80 ס"מ  
Shy Abady, **The Ruins (after Anhalter Station)**, 2008, electric etching on OSB plate, 102x80cm  
באדיבות אוסף פרטי, תל אביב  
Courtesy of a private collection, Tel Aviv

שי עבאדי, **הנווד (בעקבות פליקס מנדלסון)**, 2008, צריבה חשמלית וצבע שמן על לוח OSB, 119x98 ס"מ  
Shy Abady, **The Wanderer (after Felix Mendelssohn)**, 2008, electric etching and oil paint on OSB plate, 98x119cm

שי עבאדי, **הארמון (בעקבות ארמון העיר ברלין)**, 2008, צריבה חשמלית וצבע שמן על לוח OSB, 119x98 ס"מ  
Shy Abady, **The Palace (after Berlin City Palace [Berliner Stadtschloss])**, 2008, electric etching and oil paint on OSB plate, 98x119cm

אריאל שלזינגר, **ללא כותרת (שטיח טורקמני שרוף)**, 2014, 2.85x5.21 מ'  
Ariel Schlesinger, **Untitled (Burnt Turkmenistan Carpet VIII)**, 2014, 2.85x5.21 m.  
באדיבות האמן וגלריה דביר  
Courtesy of the artist and Dvir Gallery

Carrying's formal and thematic link to Michelangelo's pietàs, and particularly his last – the Rondanini Pietà – is manifest and clear. The two works present two figures clinging to each other in a way that makes it impossible to determine who supports and who is supported, who carries and who is carried, and in both the figures are positioned one after the other, as opposed to the conventional sculptural composition of this theme. In terms of content as well, both are only indirectly related to the original pietà concept, offering an infinite variety of perspectives and interpretations. In both, the complex relationship between the two figures defies univalent decoding. Lachman obscures the distinct gender aspect of the Christian pietà, which presents a mother-son relationship. His genderless figures sublimate the complex relationship between a human bearer and a human born(e), between carrier and carried. The group becomes sheer sculptural poetry.

True observation of Lachman's works is a demanding experience, but the more time and attention you devote to it, the deeper the sense of emotional and aesthetic satisfaction you experience as you behold works of art.



צבי לחמן, נשיאה (פייטה),  
2013-2014, ברונזה ועץ,  
מהדורה 1/3, 208×90×100 ס"מ  
צלם: אברהם חיי  
Zvi Lachman, **Carrying**  
**(Pietà)**, 2013-2014, bronze  
and wood, edition 1/3,  
208×90×100 cm  
Photographer:  
Avraham Hay

impressionist and endlessly coming into shape. In fact, it may be argued that they are made up of a tension between a concrete image and its constant, dynamic deconstruction, informed by a highly charged mental element that opposes permanent delineation.

Yoni Ascher, PhD, expert on renaissance and baroque sculpture from Haifa University Department of Art History, writes:

Lachman called the exhibition *verticals*, focusing the gaze on his busts' bases. The tension between the clear and rigid geometric bases and the organic heads adds esthetic and substantive dimensions to his statues, and once again requires the viewer to review them from multiple vantage points; indeed, from each angle the proportions between the base and head seem somewhat different. A nostalgic moment immediately followed by formal collision, a harmonious instant straightaway giving way to deliberately tormenting cacophony, a fleetingly sensible structure of bust and base followed by a sense of physical unfeasibility.

Lachman is careful to name his sculptures as part of the pieces' presentation process. American intellectual and aesthetician Arthur Danto was preoccupied with the relationship between the work of art and its title. According to Danto, once the piece has been given a meaningful name, its viewer cannot ignore the relationship between image and title. Indeed, whoever ventures an in-depth view of Lachman's sculpted heads with reference to their titles is sure to discover additional layers of understanding and meaning.

*Carrying*, the sculpture work which is the centerpiece of this exhibition, has also been originally called by a different name. It may be associated with a group of two-figure statues sculpted by Lachman throughout the years, in which relations of space, image and movement between the twin figures evoke fascinating narratives which cannot coexist in a single-image piece. *Carrying* is unique among the artist's other two-figure pieces not only in the nature of the relations between the two, but also in its title, which relates it to *pietà*. The Christian *pietà* is about death, grief, sacrifice and mutual dependence, and therefore bears universal cultural associations. *Carrying* is a Jewish-Israeli *pietà* of sorts, leveraging the concept's historical context.

# Collection + Zvi Lachman, verticals

Curator: Aya Lurie

The starting point for the Collection + exhibition series at the Herzliya Museum of Contemporary Art is the desire for close familiarity, study, expansion and review of the museum's permanent collection. This inward look is designed to reevaluate works which are usually kept in the museum's storage rooms. The discussion of works from that collection will be conducted through solo exhibitions of the artists involved.

The artist opening the series, Zvi Lachman, has a longstanding relationship with the Herzliya Museum. In 1990, he presented an extensive solo exhibition as the museum, encompassing ten years of creative work, and his stature *Female Warrior Resting* is on permanent display at the museum's entrance plaza. The current exhibition brings "old and new" together as a way of expanded review of the artist's course of development over the years. *Reclining Figure*, from the museum's collection, was made in 1988-89, succinctly capturing his earlier style as a starting point for comparison with his new sculpture group from the last three years, also on display here. A careful examination would reveal the threads that run deeply throughout Lachman's creative work history. His statues are cast in bronze, and have massive, solid, lumpy presence of tangible materiality. At the same time, they maintain the precisely opposite quality of movement, soft and unyielding tremor,

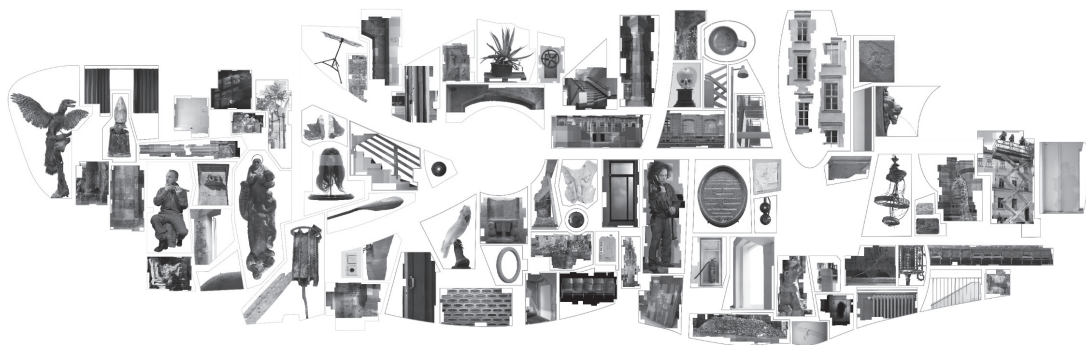
to the object as a form of testimony. At the same time, Azoulay is not concerned with the object itself, but rather with its documentation, which articulates her indirect contact with the past, as well as the indirect means by which it is transmitted in the present.

In the current project, Azoulay made use of new expressive means – texts and sound. She ventured out on a partly real, partly fictitious investigative journey to study a range of objects and architectural elements. With the help of a research assistant, she analyzed her findings based on the information provided by conversations with experts, archival research, appeals to institutions and municipal authorities, interviews with people who lived near these objects, and data collected in libraries. In most cases, she was able to uncover the history and origin of the photographed objects and elements. In a factual tone of the kind associated with reportage, Azoulay presents her findings in writing. Yet despite her general adherence to the facts, every so often her texts are infused with a personal, or even fictional, tone or turn. In some cases, she even expresses regret for actions taken. In other instances, she recounts in detail a story that has never happened. The texts were recorded by Azoulay in three languages (Hebrew, English, and German), and can be listened to on the audio-guide available to exhibition visitors. This artistic strategy largely undermines the certainty of historical research and the objectivity of the archive. It reflects the difficulty inherent to accessing information while exposing the mechanisms underlying German bureaucracy, characterized as it is by rigidity, formality, and distance. Azoulay thus becomes acquainted with the past by studying the mechanisms that guide it. Her current exhibition bespeaks the assimilation of increasingly sophisticated conceptual and formal strategies, which have already been present in various ways in her earlier photographs. Azoulay's oeuvre presents complex, in-depth theoretical, emotional, visual, and historical layers, turning back to the past in order to delineate it as she contemplates the picture of the present.

and external spaces are thus transformed, in Azoulay's work, into a complex symbolic sphere that reflects the urban dynamics of Berlin as a city in the process of renewal, while simultaneously articulating the struggle taking place within it between the forces of the past, the present, and the future.

The back wall of the exhibition space at the Herzliya Museum features a sort of index map titled *Shifting Degrees of Certainty*. This map includes 85 framed photographs that capture various objects and architectural elements – including an effaced inscription on a marble plaque, a music stand, a stuffed giraffe head, an electric

Ilit Azoulay, *Shifting Degrees of Certainty*, 2014, inkjet print and sound work, 250×900 cm



switch, a marble sculpture, a skull, a window, a glass flask, and more. Further observation reveals the mysterious figures of a flutist and a female violinist engrossed in the act of making music, who appear alongside the objects in the large panoramic photographs, assembled in what appears to be an ongoing process of montage.

Azoulay photographed these objects with a sophisticated macro lens, on a 1:1 scale, and the impact of her photographs owes to her insistence on capturing the objects' plastic qualities – such as the large crack in the KW façade, which was photographed from a crane especially commissioned for that purpose. Consequently, some of the objects in the final images seem to have been photographed, directly, while others appear as an amalgam of numerous photographs. The objects captured by Azoulay with her digital camera come together to create a kind of imagined collection, underscoring the gap between the actual object and its representation – perhaps as an analogy

This wooden construction transforms the museum space into a sort of theatrical stage, and presents the photographs as movable pieces of stage scenery. Their location in the Herzliya Museum's largest exhibition space enables viewers to observe them from multiple perspectives, including a view from above.

The presentation of the panoramic photographs on wooden side scenes functions as a three-dimensional installation, which recalibrates our sense of the architectural space and its relation to our human scale. We thus find ourselves wandering across each photograph as if wandering through the actual KW Institute building, raising our head to the top of the building as if participating in a parable for the relations between illusion and reality, which are heightened by the camera's deceptive realism.

Over time, Azoulay has come to be increasingly interested in casting a reflexive gaze at the act of artistic creation itself, its components and history. In the current exhibition, the internal and external spaces of the KW Institute in Berlin are documented, and actually function as kaleidoscopic analogies for the creator and her creation.

The KW Institute for Contemporary Art in Berlin is located in a historical building slated for preservation. Following her arrival there, Azoulay was drawn to a large crack running across the building's façade, due to a controversial construction project recently undertaken in an adjacent building. Azoulay arrived at KW at a time of far-reaching changes at the institute following the appointment of a new chief curator, Ellen Blumenstein. Blumenstein was interested in exposing the original structure of the exhibition spaces and revealing the later additions to them. She collaborated with the artist Nedko Solakov on the *Markierung* (2013) project, in the course of which they wandered through the KW building while Solakov wrote Blumenstein's comments on the walls and used a black marker to add drawings, like graffiti inscriptions expressing a kind of juvenile rebellion against the concealment and effacement of the past. These inscriptions are included in Azoulay's images, and contribute to presenting the museum as a distilled reflection of the economic and social processes of change taking place in the city. The art institute and its internal

# A Circumscribed Sphere: Following Ilit Azoulay

Curator: Aya Lurie



**The recent project created by Ilit Azoulay is simultaneously on display at the Herzliya Museum of Contemporary Art in Israel as *Implicit Manifestations* and at the KW Institute for Contemporary Art in Berlin as *Shifting Degrees of Certainty*. This project follows upon the artist's participation in a six-month residency program at KW, which was born of collaboration between the Shpilman Institute of Photography, Schir Foundation, and KW.<sup>1</sup>**

**Azoulay's works include photographs of the KW Institute building in Berlin, adapted using Photoshop to include architectural elements and objects from various cities in Germany. The cutting and cropping of the images included in her panoramas, as well as their re-fusing, gives rise to a photographic language that opens up onto a different kind of visual sphere – one that is inextricably related to everyday reality, yet nevertheless separate from it. Photography's apparent faithfulness to reality is destabilized by the revelation that it is just as prone to technical manipulation and invention as every other artistic medium, so that the works appear suspended in the space between the factual and its representation, realism and fiction, documentation and artistic creation.**

**Ilit Azoulay's current exhibition at the Herzliya Museum features four large-scale, panoramic photographs, which are affixed to wooden supports located in the exhibition space.**

<sup>1</sup> This collaboration included a visit to Israel by Gabriele Horn, Director of KW, and Friederike Schir, Director of Schir Foundation. As Chief Curator of the Shpilman Institute at the time, I organized (together with SIP's former Associate Curator Orit Bulgaru) a series visits to the studios of Israeli artists working in the medium of photography. At the end of this process, the KW curators chose to award the residency in Berlin to Ilit Azoulay.

the ceremony commemorating the Martyrs of Zaglambia, who include my grandfather's family. I have never truly understood the meaning of my father's need for this ritual repetition, given that the text or memorial plaque never change or tell a different story each year.

French philosopher Jean-François Lyotard wrote that certain historical events are impossible to perceive, describe or represent. Our very knowledge of their occurrence and storage in memory constitute an integral part of our composite attempt to represent them. The only possible way of dealing with the unrepresentable, argues Lyotard, is art of the kind that does not seek to represent or present a reality but rather "present the fact that there is an unrepresentable". In his monumental film *Shoah*, Claude Lanzmann presents hours upon hours of testimonies, breaking the huge and inconceivable story of the Holocaust into tiny details as an expression of the hopelessness of ever grasping the enormity of this global historical event which has tarnished humanity forever. In Erik's photos, I find an approach which channels the trauma and obsession in a way that echoes Lyotard's approach, into a private reflexive move which is not committed to the big story or to historical facts. It is a melancholy and above all humane approach, minor and subjective. In his photos, Schiemann produces tension between what we already know about these places and his own private identity experience.

Like my father, Erik belongs to the second generation of the trauma, albeit on the other side. Through our developing relationship, I became exposed to a different perspective, that of a son to German parents who resisted the Nazis during the war, the step grandson of Leopold Weiss who had changed his name to Muhammad Assad (1900-1992) – a Jew who converted to Islam at the beginning of the century. He became known as a Muslim cleric and activist who tried to affect the course of contemporary Islam, as a diplomat, cosmopolite, romanticist and translator of the Qur'an.

I have formed a unique relationship with Erik, the artist, documenter, collector of visions and vignettes. The dialogue between us is presented before you in the form of a small selection of photos from his huge private archive.

# Erik Schiemann, Visitors Book: Photographs from a Personal Archive

Curator: Sapir Hubermann



Sapir Hubermann, freelance curator and photographer, born in Israel in 1985, lives and works in Berlin since 2013.

Erik Schiemann, freelance photographer, born in West Germany in 1963, studied photography in Dortmund and Leipzig, lives and works in Berlin since 1992.

**Over the last twenty years, German-born Erik Schiemann has been systematically photographing in concentration and extermination camps across Europe. In his photographs, Schiemann focuses on portraits and documenting tiny corners in the camps, motivated by the desire to understand and uncover something about the place and the events it has witnessed – something that cannot be unraveled from the general, “big picture”. Many of the photos are portraits of camp visitors, employees or people living nearby. In some cases, the subjects seem to be acting in front of the camera as though in a theater; in others, they look like prisoners from that era.**

**I met Erik Schiemann by accident when visiting the Sachsenhausen Concentration Camp. Whereas for me – a third-generation Holocaust survivor from a Jewish family and a new resident who just arrived in Berlin – this was the first visit in Sachsenhausen, I soon came to realize that like me, Erik has been frequently visiting concentration and extermination camps over the years. Schiemann is not motivated by the desire to document the subject from a historical point of view, nor is he motivated by ideology or the need to make a statement, even though he has read and studied all the camps in depth. His recurring visits are a product of a private, inner obsession. For me, this action of his echoed my father’s insistence to travel each year to**

milestone that is both culturally significant as an artistic masterpiece and as a historical document shedding light on the turbulent politics of 20th-century Germany.

The duality of rigid structure and rational thinking combined with mystic emotions rooted in medieval times has been explored by many German artists throughout the century. In recent years, Berlin has been transformed into a new cosmopolitan metropole, attracting an influx of non-German artists inspired by its multicultural and historical layers to deal with these themes by bringing their own sensitivity and cultural background into the process.

Using diverse concepts and techniques, the artists transform the inspirational works into new contemporary pieces by enhancing them with new context and complexity aimed at dealing with themes like historical memory, collective trauma, immigration, and the clashing of non-German and German cultures. These transformations are colored by the genuine mood of curiosity and estrangement with which most artists encounter a different culture. In the works on display, these contacts deal with typical German themes like challenging preexisting norms or social exclusion leading to fear and suspicion. Working through these issues, specifically in the context of Berlin, also sheds light on important political and cultural themes contemporary Berliners cope with on a daily basis.

אמיר פתאל, מהסוף  
להתחלה, 2014, וידיאו  
חד-ערוצי באיכות HD,  
14:22 דק'  
Amir Fattal, *From the  
End to the Beginning*,  
2014, single-channel  
HD video, 14:22 min

הרכב קאמרי: אנטמבל זאפראן  
סולנית סופרן: דניס בק  
ניצוח: הולי מתיאסון  
Chamber music: Zafraan  
Ensemble  
Soprano solo: Denise Beck  
Conductor: Holly  
Mathieson



# Letter from Mr. Faustus: Seven Adaptations from Berlin

Curators: Amir Fattal and Stephan Köhler



**Amir Fattal**, artist and curator, lives and works in Berlin since 2001.

**Stephan Köhler**, artist and curator, lives and works in Berlin.

**In his book *Doctor Faustus*, Thomas Mann writes about the concept of a time triangle. Through the character of Dr. Serenus Zeitblom, Mann describes an event that took place in 1912, just before the First World War, but he does so in 1944, already aware of the coming end of the second. Mann is conscious of the fact that by the time his book is done, the readers will experience the story in yet a third point in time, sometime in the future. Each of these points – the original story, its novelization, and its experience by future readers – grounds historical events in a new context and opens a new perspective.**

John Bock, **In the Shadow of the Maggot**, 2010, single-channel video, DV PAL, black & white, 74:16 min  
Photographer: David Schultz



**This exhibition presents a selection of various artworks produced in Germany in the past ten years, based on different strategies of artistic adaptation. The starting point for each piece exhibited here is a literary, musical or filmic**

35 <sup>9</sup> For a fascinating example for the historically more common approach, see Naomi Tereza Salmon's work on digging up victims' remains.

rather than their victims.<sup>9</sup> This way, I became familiar with the diggings currently going on in campsites designed to examine remains as a way of studying the Nazi guards' daily life. I find Ella Littwitz's work fascinating in that regard, since she joined a group of archeologists digging at Tempelhof and observed their work. She documented the remains they dug up from the garbage mounds in the airport abandoned in 2009 on camera, and later reproduced them as objects in three-dimensional printers. Her work does not only provide historical testimony about the period, but also combines her attitude regarding the state of photography in the early 21<sup>st</sup> century, as well as Nazi Germany's historiography, of course.

///

The Back to Berlin exhibition set makes a significant and different attempt to deal with contemporary young artists working in Berlin. Unlike previous exhibitions which sought to grapple with the historical burden laid by Berlin on whoever seeks to create in it in the early 21<sup>st</sup> century, it seems that this exhibition set will occupy a key position in our historical awareness as reflecting a turning point in the emerging memory culture of that time: whereas the first postwar art wave sought to avoid dealing with the Nazi past by concealment or repression, and whereas the second wave was characterized by often provocative works,<sup>10</sup> the third wave – Back to Berlin included – is characterized by a mix of diverse strategies of representing the history of Nazism and Germany in general. The culture of memory suggested by the exhibition set is more sober, seeking to be more responsible towards history.

<sup>10</sup> For example in the exhibition *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*, New York in 2002.

Dana Arieli, *Objects in Preservation Lab*, Buchenwald, 2009

Dana Arieli, *Olympic Stadium*, Berlin, 2009

Dana Arieli, *Tempelhof Project*, Berlin, 2011



from where their colleagues had left off, forced to lay down their brushes by the Third Reich.

## Archeology of Relics

The archeology of relics is typical of both Israeli and European cultures ever since the end of the Second World War. This issue has become particularly salient in recent times, as the living witnesses become ever fewer in number. In recent decades, caring for the relics left behind by the victims on the one hand and the victimizers on the other has become the major framework for the culture of memory in both German and Israeli society, except that unlike the survivors' artifacts, curating the remains of Nazism is considered a less legitimate pursuit. This subject is central to the works by Ariel Schlesinger, Ilit Azoulay and Ella Litwitz.

In Archeology of Bunkers, Paul Virilio was among the first to formulate the difficult feelings evoked by Nazism's remains, particularly the Atlantic Wall.<sup>6</sup> In 2009-2013, I travelled frequently in Germany in search for the relics of Nazism. I carefully photo-documented them as a way of conjuring the German ghosts. I visited scores of Nazi sites built during the Third Reich years, which preserve history in different ways. The former Tempelhof Airport was one of the sites I frequented several times in my obsessive search for relics.<sup>7</sup> I became excited anew each time I found another artifact preserving some Nazi history.<sup>8</sup>

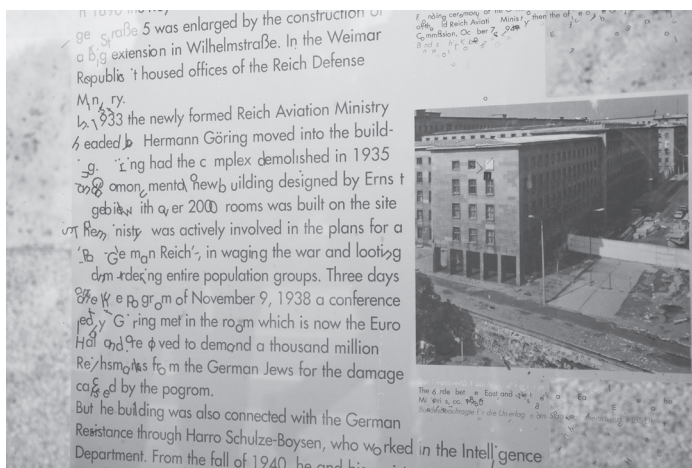
In my visits to concentration camps across Germany, I insisted on observing the remains left behind by the Nazis,

6 Paul Virilio, *Bunker Archeology*, New York: Princeton Architectural Press, 2008

7 Tempelhof was designed by Nazi architect Ernst Sagabiel as part of Albert Speer's plan for the reconstruction of Berlin, and completed in the late 1930s. It was used until 2009.

8 Some of the photos from my trips to Germany were collected in *Nazi Phantom*. See fn. 2 above.

Dana Arieli,  
*Transparent Commemoration*,  
Berlin, 2011



5 The methodology of comparison preoccupies me not only as a researcher but also as a photographer. In my *Nazi Phantom*, I sought to compare Nazi buildings at the time they were erected with their current condition using photography. See *ibid.* pp. 42 & 47.

**Berlin at the end of the Second World War as opposed to the current state of the same sites.<sup>5</sup> Observing the relics of history strewn all over Berlin in the context of the opposite tendency to ignore, erase or build over them raises questions as to ways of dealing with the past by either concealment or containment in the urban landscape.**

### **Tributes to “Degenerate” Art: Dadaism, Expressionism**

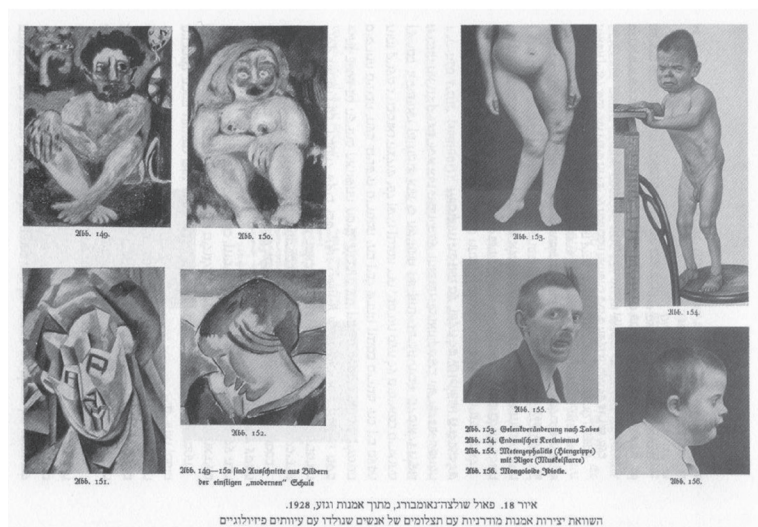
**Although several decades have passed since the collapse of the Third Reich, it seems artists’ attitudes towards Nazism – collaboration, denial or rebellion – are as relevant as ever. Opportunistically following the herd became one major alternative, while resisting, going underground or emigrating became the other. It is no accident therefore that some of the artists participating in the exhibition set present tributes to artists and movements persecuted and excluded by the Nazis. Andreas Hofer changed his name to Andy Hope 1930 as a direct homage to persecuted German artists such as Georg Groß and Helmut Herzfeld, who changed their names to George Grosz and John Heartfield, respectively, as a way of protesting against the rise of German nationalism and xenophobia during World War One. His works constitute a tribute not only in their title, but also in their style, as they seek to reconstruct the characteristics of expressionism, Dada, and Rotte Gruppe (the Red Group), all outlawed and persecuted by the Nazis. Hofer’s familiarity with the masterpieces of the time is often a source of subtle irony: for example, his choice of a style reminiscent of Emil Nolde sheds light on the fascinating duality so typical of the latter’s works: Nolde was a leading expressionist artist, who had hoped that joining the Nazi party would shield him and enable him to continue working as an artist. But he was disillusioned soon enough, when the Nazis designated him a degenerate artist. Hope’s fluency with contemporary canonic works and expert familiarity with the styles of Nolde, Grosz, and Otto Dix resonate another chapter in the history of art: the neo-expressionist wave, which reached its peak in 1960s Germany. When observing works inspired by neo-expressionism, you can easily see how the leading young artists of that decade chose to continue precisely**

since it involved dichotomies, there seems to be no dispute regarding the fact that this period sowed the seeds for the future growth of the German racist ideology. This development culminated at the end of the Weimar republic, on the eve of the Nazis' rise to power, when the proponents of scientific racism began adopting comparative methodologies in order to highlight the differences between "sublime" Aryan culture and "degenerate" culture. In *Art and Race*, German architect and art critic Paul Schultze-Naumburg compares the "degenerate" art of contemporary expressionists with photos from medical encyclopedias printed in Germany.<sup>4</sup>

4 See an elaborate discussion of *Art and Race* in the chapter on Schultze-Naumburg in Dana Arieli-Horowitz, *Romanticism of Steel: Art and Politics in Germany*, Jerusalem: Magnes Press, Hebrew University, 1999 (Hebrew).

Nazi cultural politics involved exceptional emphasis on the visual and did not consider culture a functional entity subordinated to politics, but rather considered them equal in stature. It is in the light of this background that we can understand how the comparison between "degenerate" and "sublime" became common, and how many books published at the time used images in order to illustrate the characteristics of Aryan culture which should be nurtured, as opposed to "degenerate" culture which must be denounced and persecuted. Erez Israeli's choice of such a book, *Man and Sun*, in which the Aryan body is presented in ideal postures, as a starting point for his work, is a quote that relies on familiarity with Nazi ideology. Amie Siegel chose a similar methodology in *Berlin Remake*: the comparison of then and now in her video installation relies on archive films depicting sites of destruction in

Paul Schultze-Naumburg, *A Page from Art and Race (Kunst und Rasse)*, 1928



3 Mephisto was first screened in 1981, and became the first film in Szabó's European Trilogy, followed by Colonel Redl (1984) and Hanussen (1988). Mephisto is an adaptation of Mann's 1936 novel, which tells the story of a German artist who sold his soul to the devil, or, to use Ionesco's analogy, became a rhinoceros by abandoning his creative freedom to ingratiate the Nazi leaders.

used by Ionesco to allude to the standardization forced by the Nazi regime and its likes upon artists, many of whom did not hesitate to abandon art's critical and subversive role and instead became willing mouthpieces for totalitarian regimes. A similar question preoccupied Jewish-Hungarian director István Szabó in Mephisto, which dialogues with Klaus Mann's eponymous novel.<sup>3</sup>

The idealized conception of culture in the Third Reich years, which obviously relied on antecedent ideological traditions, including the romantic movement, is fundamental to several works displayed in the exhibition set, raising questions regarding the paradox of cultural idealism so central to the Nazi *Weltanschauung* on the one hand, and the descent into barbarism manifested among other things by xenophobia, scientific racism and blood libels.

Hajnal Németh's *False Testimony* deals with a blood libel echoic of the Protocols of the Elders of Zion. Németh's work is inspired by a historical event which took place in a Hungarian village in 1882, when a Jew was wrongly accused of murdering a gentile girl. The false testimony of a 14 year-old boy in the ensuing trial provided the artist with the infrastructure for her video work, part of the exhibition *Letter from Mr. Faustus: Seven Adaptations from Berlin*. Xenophobia is also central to another video work from this exhibition, Ming Wong's *Angst Essen* – a tribute to German director Rainer W. Fassbinder, and particularly his well-known 1974 film *Angst Essen Seele auf* (Ali: Fear Eats the Soul) – about the relationship between an elderly German woman and Ali, a young Moroccan migrant worker.

The difficulty to decipher the process which led to the deterioration of German culture from its dizzying heights also resonates in Amir Fattal's musical performance *From the End to the Beginning*. The basis for Fattal's work is the Wagnerian aria *Vorspiel und Liebstd*, from the opera *Tristan and Isolde* – he copied its notes in the precisely opposite order. Maintaining the aria's original notes produces a new musical move which apparently calls for reexamination of the very foundations of German culture.

The late romantic period epitomized by Wagner was characterized among other things by blind idolization of German nationalism, and even though the *Weltanschauung* on which it is founded cannot be read as a unified whole,

the magic of its past: the historical awareness of what took place here, and particularly the circumstances under which its avant-garde incarnation came to an abrupt end, has turned it into a magnet.

The artworks included in the exhibition set *Back to Berlin* offer tributes to artists and authors who had been active in Germany and whose work was outlawed during the Third Reich. The reaction to this severing of avant-garde activity is in fact a meta-reaction, characterizing several of the works, offering a kind of closure of the historical circle. The initial postwar shock was replaced by creative numbness which continued for several decades; today, years after the silence ended, the themes leading creative work in Berlin reinforce the claims regarding the experience of a bona fide cultural trauma.<sup>1</sup>

Art operates in Berlin as the producer of a memory culture. In that sense, the *Back to Berlin* exhibitions provide a fascinating glimpse on how a contemporary memory culture takes shape. Germany, so it seems, offers a particularly fertile ground for art's grappling with the historical burden laid on whoever chooses to live in that complex, amazing city. The art that emerges in Berlin is "transparent", since its preoccupation with history is not necessarily direct. I use the term "transparent art" as an extension of the term "transparent commemoration", used elsewhere to describe a pattern which became firmly fixed in Berlin of placing transparent monuments wherever exceptional historical events have taken place.<sup>2</sup> Transparency, in that sense, is characteristic of Berlin's emerging artistic endeavor, which prefers indirect or allusive reference to the Nazi past. In some cases, the artists choose to quote or echo artworks from 20th-century Germany. I find this choice of tacit and implicit reference to the political past while focusing on the history of art and culture in Berlin fascinating, because it may be read in the light of several conceptual sequences I will now try to delineate.

### **From Rhinoceros to Mephisto**

In 1958, Romanian-French playwright Eugène Ionesco wrote *Rhinoceros*. The rhinoceros's tendency to live in a herd and the immense strength associated with this animal were

1 See Alexander's studies on cultural trauma, e.g. Jeffrey Alexander, "Toward a Theory of Cultural Trauma", in: Jeffrey Alexander (and others), Cultural Trauma and Collective Identity, Berkeley: University of California Press, 2004, pp. 1-31.

2 Dana Arieli, The Nazi Phantom: German Cities Confronting their Past, History and Theory, Bezalel, 14, Sep. 2009.

# Back to Berlin: Art, Location, Politics

Dana Arieli

Prof. Dana Arieli is a photographer and researcher of contemporary and Nazi German esthetics; she heads the Faculty of Design, Holon Institute of Technology.

**The wheel of history has turned Berlin once more into Europe's beating heart, an essential and unprecedented hub of creativity, which imparts unto anyone active within it the sensation that they are at the most alive and kicking location, the most exquisitely subversive place to make art.**

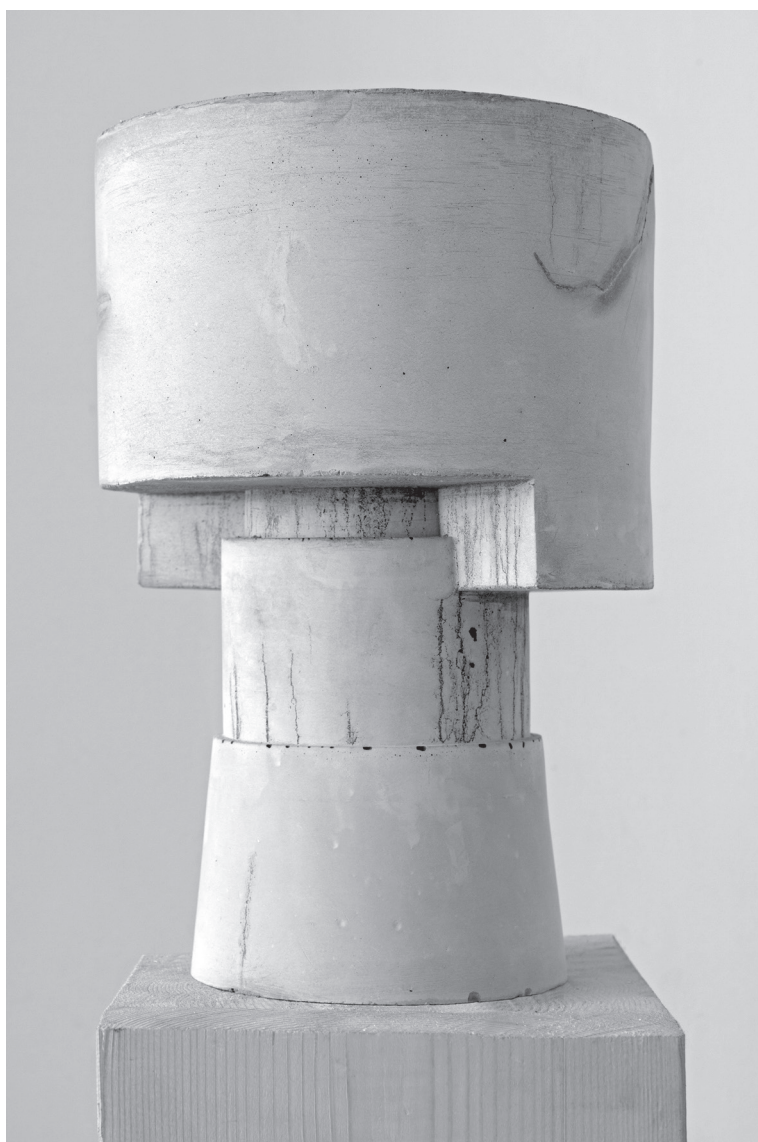
**Berlin's revival as a center of avant-garde activity occurs precisely one-hundred years after having already won that title. Unlike Paris, which became the capital of impressionism and provided the trigger for the onset of avant-garde pursuits, Berlin was identified with the expressionist movement, which led and defined the canon in the second major stage of the avant-garde movement, characterized by creative totality and manifested in its expansion far beyond the boundaries of visual art and into music, architecture, film and later also design.**

**These days, Berlin not only reassumes the status it was bereft of upon the Nazis rise to power, but gains in strength and momentum as it rushes forward: the countless numbers of young artists active in the German capital ever since the Wall came down in 1989 are turning it into a creative powerhouse in a process that has yet to reach its peak.**

**What is the secret of Berlin's magic in 2014? Some say it is the city's unique economic conditions, as it is still struggling with the aftermath of reunification, and the cost of living remains relatively low. But at least as important is**

Although the catastrophe took place several decades ago, it is still present within it, so powerfully in fact, that (natural-biological) time is powerless to truly heal it.

The Holocaust which was conceived in Berlin – that same catastrophe which nullifies everything, which leaves nothing behind – places us again and again at the starting point. Whoever goes back to Berlin exists not only in its here-and-now, but also in a starting point which allows, as Kierkegaard put it, to “recollect forward”, thereby redeem it, or at least struggle with the terrible history that is about to befall it.



אלה ליטביץ, **ללא כותרת**  
(Structure T), 2013, בטון,  
21×21×32 ס"מ  
Ella Littwitz, **Untitled**  
(Structure T), 2013,  
concrete, 32×21×21 cm

באדיבות אוסף  
יגאל אהובי לאמנות  
Courtesy of the Igal Ahouvi  
Art Collection

1 Jean Améry: At the Mind's Limits: Contemplations by a Survivor on Auschwitz and Its Realities (New York: Schocken, 1986), p. 72.

2 Ibid.

3 Ibid., 77-78.

4 Repetition, A Venture in Experimental Psychology, by Constantin Constantius [pseudonym], 1843, by Søren Kierkegaard, Edited & Translated by Howard V. Hong & Edna H. Hong, 1983, Princeton University Press, p. 131.

**"natural" time and "moral" time. Natural time involves "the biological healing that time brings about".<sup>1</sup> The basic assumption of whoever relies on natural time is that what the tomorrow holds in store is forever more valuable than what happened yesterday. The moral person, on the other hand, opposes this natural-biological movement of time and rebels against the reality that has supposedly become fixed. The moral person, says Améry, demands the "annulment of time",<sup>2</sup> and accordingly seeks to reverse irreversible processes. In reference to the Nazi German killers and their Jewish victims, Améry argued that moral time would enable the following situation: "two groups of people, the overpowered and those who overpowered them, would be joined in the desire that time be turned back and, with it, that history become moral".<sup>3</sup>**

**What, according to Améry, makes such time travel possible? The way I see it, going back in time is made possible only by the catastrophe brought about by natural time, a catastrophe so great that it leaves us no alternative but to insist on the possibility of going back in time and restarting it for the purpose of a different, moral history.**

**In his 1843 book *Repetition*, Søren Kierkegaard distinguishes between "repetition" and "recollection". "Repetition and recollection are the same movement, except in opposite directions, for what is recollected has been, is repeated backward. Repetition, therefore, if it is possible makes a person happy, whereas recollection makes him unhappy".<sup>4</sup> Recollection, according to Kierkegaard, is a turn from a real-life present to a past that used to be but is no more. "Going back to the past", as opposed to recollection, assumes a total loss of the present, a loss which enables the returnee to find himself once more in square one. Whoever truly seeks to return to the past, rather than just recollect it, must therefore risk his present, his existence, and thereby regain it. According to Kierkegaard, Abraham was the greatest person in human history, the only one in history truly willing to risk his dearest son, in order to regain him and thereby start everything anew, including time.**

**Berlin of our time may be a unified capital, it is perhaps the "other" Berlin, it may offer a convenient life, but at the same time it is also a locus of disaster, of absolute loss.**

# Back to Berlin: Back to Where?

**Boaz Neumann**

Boaz Neumann, Ph.D.,  
is a lecturer of general  
history at Tel Aviv  
University

**Where do we go back to when we return to Berlin? One return occurs in the last generation, after Berlin has lost its status as one of the world's major capitals with the collapse of the Third Reich. This return has to do with dramatic political events such as the fall of the Berlin Wall and the reunification of Berlin and all of Germany; social factors including the recognition that Germany is indeed already the "other" Germany; economic considerations such as the low cost of living, and more. Among the returnees we can find countless artists who are returning Berlin, to a very significant degree, to its glorious days in the turn of the 20th century.**

**But the return to Berlin is more than a return to the contemporary city. It is also a return to Berlin of yesteryear, particularly its formative moments – Berlin of the Third Reich, of the Weimar Republic, of the Great War, and of the turn of the century.**

**Is it possible to go back in time? The temptation to go back in time to Berlin is a powerful one: many of us wonder how they would have acted had they found themselves in a concentration camp, how they themselves been in Adolf Eichmann's position, had they actually met Hitler.**

**Author and thinker Jean Améry – survivor of Auschwitz, Buchenwald and Bergen-Belsen, insisted that it was possible to go back in time. In this context, he distinguishes between**

us and seek a space of articulation that has yet to be exhausted.

Two new exhibitions that represent a dialogue with the museum's permanent collection are displayed under the title *Collection +* a solo exhibition by the artist Zvi Lachman, *verticals*, and an exhibition of the *Jacob Alkow Collection*, curated by *k1p3 architects*, which brings new perspectives to the traditional display.

I would like to thank the artists presenting in the exhibition for a profound and inspiring dialogue. I thank the Mayor of Herzliya Mr. Moshe Fadlon, the Mayor's Deputy and Consultant, Head of the Culture Department and Deputy Director of the Education Division, Mr. Yehuda Ben Ezra, and Chair of the Culture Corporation and Municipal Council Member Liat Timor for their support of our museum's activities. Special gratitude is due to the curators – Amir Fattal, Stephan Köhler, Sapir Hubermann, Karina Tollman and Philipp Thomanek – for their fascinating and professional work. I thank the writers Prof. Dana Arieli and Dr. Boaz Neumann who joined the project enthusiastically and contributed from their rich knowledge. I am grateful to the loaners Doron Sebbag Art Collection, Yigal Ahouvi Art Collection, Dvir Gallery, Givon Art Gallery and Braverman Gallery. Thanks to Stratasys, Friederike Schir who heads the Schir Fund, Dr. Wolf Iro who heads the Goethe Institut in Tel Aviv, Amos Dolev and to Gabriele Horn, Director of KW in Berlin. Special thanks are due to Yaffa Braverman, Adi Gura, Dana Golan Miller, Tami Gilat and Elinore Darzi.

I thank the superb professionals who have accompanied the project: the museum's graphic designer Kobi Franco for his exquisitely precise work, Mor Halimi for his professional work and Uri Batson for his commitment. I thank the excellent language editor Ruti Megides and the meticulous English translator Ami Asher. From the bottom of my heart, I thank the dedicated museum staff: Yosef Akale the custodian and Revital Eyal the office manager. Very special thanks are owed to Tammy Zilbert, the museum's administrative manager, for her skilled work, support and endless devotion. To our curators Tal Bechler and Ghila Limon for their serious and uncompromising work. Last but not least, I thank the many other dear friends who have contributed their good advice and support in every area.

Aya Lurie

**Back to Berlin includes solo and group exhibitions of Israeli and international artists and curators whose work is affected by their stay in Berlin and attempts to cope with its charged history. It seems that today, Berlin is regaining the special status it has lost upon the rise of the Third Reich. Ever since the Wall came down in 1989 the city has once again become a vibrant cultural center, a hub for young artists from all over the world, enabling convenient living conditions compared to other major European capitals, and rich in generous residency programs for students and artists. Berlin has become a sane and trendy alternative, and yet history refuses to let go, and is present in every corner. The exhibitions seek to offer perspectives focused on how a contemporary culture of memory takes shape among artists who perceive themselves as members of the "third generation". They cope with Berlin's past by dealing with the great icons of German war and culture using practices of historical research or artistic reference. These indirect moves reflect not only the growing historical distance from the events themselves, but also the way they are preserved in our consciousness and the emerging narrative of their transmission. Next year marks the 50<sup>th</sup> anniversary of formal diplomatic relations between Israel and Germany. It seems that the complex and enduring relationship between the nations continues to preoccupy**

#### Exhibition

Director and Chief Curator: Dr. Aya Lurie  
Administrative Director: Tammy Zilbert  
Curator and Registrar: Tal Bechler  
Curator: Ghila Limon  
Museum Graphic Design: Kobi Franco Design  
Graphic Execution: Mor Halimi  
Ilit Azoulay Exhibition Designers: k1p3 architects  
Multimedia Systems Design and Installation: Protech Integration Ltd.  
Museum Office Manager: Revital Eyal  
Custodian: Yossef Akale  
Public Relations: Hadas Shapira

#### Catalogue

Editor: Dr. Aya Lurie  
Associate Editor: Tal Bechler  
Design and Production: Kobi Franco Design  
Graphic Execution: Mor Halimi  
Hebrew Editing: Ruth Megides  
English Translation: Ami Asher  
Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Dimensions are given in centimeters,  
height x width x thickness

© Cat. 2014-2015/1, MOCAH

The exhibition was made possible through  
the generous support of:



GOETHE  
INSTITUT

**schir**



Supported by the Berlin Senate  
Cultural Affairs Department

Aya Lurie's text about Ilit Azoulay is a shortened version of an article published in  
the book: Ilit Azoulay, *Finally Without End*, Sternberg Press, Berlin, 2014.

The Exhibition: **Ilit Azoulay: Implicit Manifestation**  
was made possible through the generous support of:



**kw**

**schir**

Gallery

**BRUNNEN**

Tony Podesta Collection  
Washington DC

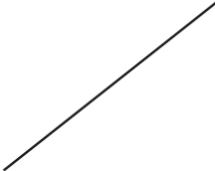
I.L. Collection (Luxembourg)

ANDREA MEISLIN GALLERY



מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית  
**Herzliya Museum of Contemporary Art**

4 Habanim St., Herzliya 4637904, Israel T. 972-9-9551011  
herzliyamuseum.co.il



בחזרה  
לברלין  
Back to  
Berlin

4  
/ 4

Collection + אוסף

20.9.14 - 17.1.15