



מקום/אל־מקום

רונן שהרבני פוגש את מיכה אולמן

מקום/אל־מקום **רוֹנן שהרבני פוגש את מיכה אולמן**

ינואר 2020 – מרץ 2020

גלריית האוניברסיטה הפתוחה
ניהול אמנותי: ד"ר חוה אלדובי, המחלקה לספרות, ללשון ולאמנויות

מקום/אלימקום: רונן שהרבני פוגש את מיכה אולמן

ינואר 2020 – מרץ 2020

תערוכה

אוצרות: כרמית בלומנזון | חוה אלדובי
מנהלה והפקה: מלכה עזריה
תלייה: יוסי מורד
ניהול טכני: עידן גהווי, רגב קשתי, לירון פרנס וצוות הרמיים

קטלוג

עריכה: יעל אונגר
תרגום לאנגלית: טובה שני
עריכת לשון באנגלית: ליליאן כהן
עיצוב ועימוד: אילנה ברויטמן־אקסלרוד
התקנה לדפוס: נילי ברנר
צילום: מיכה אולמן, רונן שהרבני, כרמית בלומנזון, אברהם חי, אבי אמסלם, דניאל רחמים

דימויי הכריכה – למעלה: רונן שהרבני, **טריטוריות מדומות #2**, 2019 (פרט); למטה: מיכה אולמן, **כוסות**, 2004 (פרט)
© כל הזכויות ליצירות בקטלוג שמורות לאמנים

מק"ט: Z101-5746

עיצוב והפקת הקטלוג: מחלקת הפיתוח וההוצאה לאור של האוניברסיטה הפתוחה

© גלריית האוניברסיטה הפתוחה, תש"ף-2020

קריית האוניברסיטה הפתוחה ע"ש דורותי דה רוטשילד, דרך האוניברסיטה 1, ת"ד. 808, רעננה 4353701

טל': 09-7782222 או *3500

www.openu.ac.il





מקום/אל-מקום

רוני שהר בני פוגש את מיכה אולמן

אוצרות

כרמית בלומנזון | חוה אלדובי

תודה מיוחדת לעדי שהרבני
על כתיבה ופיתוח הקוד לעבודת האנכים
ועל תמיכתו בתערוכה

במוקד התערוכה **מקום/אל־מקום** עומד המפגש הבין־דורי בין מיכה אולמן ובין רונן שהרבני. שולחנות חול שעליהם מוקרנת מציאות וירטואלית והדפסים דיגיטליים של רונן שהרבני מוצגים לצד עבודות על נייר של מיכה אולמן. שולחנות החול של שהרבני מנהלים דו־שיח עם שולחנות הברזל והאדמה המוכרים של אולמן (אשר אינם מוצגים בתערוכה). בעבודותיו של שהרבני, החול סופג לתוכו סימולציות דיגיטליות ומתעד את עקבותיהן. בעבודתו של אולמן, האדמה האדומה היא ספק קרקע יציבה, ספק בוגדנית, וגבולות הם עניין טנטטיבי ושביר. בשדרת העמודים של הגלריה הקים שהרבני גבול רוטט: מיצב קינטי תלוי־מקום שנוצר במיוחד לחלל זה. העבודות המוצגות עוסקות בשניות שבין טריטוריה, גבול ובית כמושגים חומריים וקונקרטיים, לבין המרחב הווירטואלי שבו הכול אפשרי אך דבר איננו משאיר עקבות חומריים. "השיח הבין־דורי פוגש אותי", אומר שהרבני, "בזמן שבו הגבול הווירטואלי מתערבב במציאות שלנו ודורש את תוקפו מן העבר. המושגים גבול, אדמה וזיכרון עוברים אתחול, ומגוון חדש של פרשנויות נחשף". בעידן שבו מיטשטשת ההבחנה בין המרחב הממשי לבין הווירטואלי, החול רושם עקבות של נוכחות. אך נוכחות זו היא בת־חלוף במהותה, ולכן רוויה בחרדה. בהקשר הישראלי, חוויית המקום, הנוכחות והבית, מתבססת על טראומה קולקטיבית של עקירה וגלות, וכן על מחלוקת אלימה הנוגעת לגבולות ולבעלות על האדמה. בהקשר המקומי, כמו בהקשר הגלובלי, התערוכה מעלה על הפרק בכל חריפותן סוגיות של מקום וגבולות, נוכחות והיעדר, ממשות ותלישות.

כרמית בלומנזון | חוה אלדובי



להקשיב. להתבונן. להיפתח לעולם סביב.

כרמית בלומנזון

בין אנך בנאים למטוטלת

אנכים, 2020, הוא מיצב סאונד קינטי המורכב מעשרים רצועות סאונד ומעשרה אנכים התלויים לאורך שדרת העמודים.

לאורך ההיסטוריה שימש אנך הבנאים לסימון ציר מנחה בתהליכי בנייה. במהותו, האנך הוא ניח, ויתרה מזאת, מכל נקודה ניתן להוריד אנך אחד בלבד. ככה, מאפשר האנך נקודת מבט אחת ויחידה, ומכאן גם תפיסת מציאות קשיחה ו"נייחת". האנכים במיצב זה נעים באופן תדיר, ובכך מאתגרים את התפיסה של מצב אחד/אמת אחת, ומציעים שלל מצבים (או ניצבים) אפשריים. ברגע בו נראה שמשתרר כאוס מוחלט בעבודה, חל שינוי ביחסים בין האנכים עד לסינכרון מושלם ביניהם, וחוזר חלילה.

בתהליך יצירת העבודה קיים האמן דיאלוג עם הארכיטקטורה הייחודית של גלריית האוניברסיטה הפתוחה. המפגש עם שדרת העמודים של הגלריה היה עבורו חוויה ארכיטקטונית חזקה ומשפיעה. החזרתיות של המקצבים הברורים, הקביעות, הקווים הישרים המקבילים, וההמשכיות בציר הזמן והמרחב עוררו תחושה חזקה של אמת הנובעת מתוך הארכיטקטורה. שהרבני בחר לאתגר את המרחב הסונסטיבי הזה ולבחון את גבולותיו, באמצעות מיצב האנכים אשר נע תמידית בין כאוס לבין יציבות.

הסאונד אף הוא משתרע על טווח של מצבים אפשריים. שהרבני דגם חלק משיחה מוקלטת עם אולמן במפגש ביניהם ב-2014. דגימת הסאונד הוכפלה לערוצים שונים שהוצמדו לכל אנך. תנועת האנכים מפעילה את הסאונד, ויוצרת תבניות משתנות, בין מלל אקראי לאי-מוכן לבין הדהוד ברור של המשפט "לתת ל... לתחושות לדבר".

תנועת האנכים מבוססת על תקשורת בין מנועים זעירים ממוחשבים. המיצב מבוסס על בינה מלאכותית ועל תהליך של למידת מכונה (machine learning), שבו המערכת בוחנת ומלמדת את עצמה תוך כדי התפתחות העבודה והתהוותה. עדי שהרבני, אחיו של רונן, יזם הייטק המתגורר בקליפורניה, כתב את הקוד אשר מניע את העבודה. האחים מצאו עצמם עובדים על המיצב בשיתוף פעולה טרנס-אטלנטי: הקוד נכתב בקליפורניה ועודכן תדיר למחשבים ולמיצב בסטודיו בתל אביב. מצלמות שהותקנו בסטודיו בתל אביב איפשרו צפייה ושליטה ישירה בעבודה מקליפורניה ומתל אביב כאחת. לאחר התנסות ארוכה עם המערכת הבינו האחים את האתגר האדיר הכרוך בסינכרון מדויק של האנכים לכדי אלפית השנייה. בשלב זה החלו לפתח בינה מלאכותית שהותקנה על כל אנך בנפרד, ומאפשרת לו לקבל החלטות בצורה עצמאית ומהירה תוך קיום תקשורת בין אנכים שכנים. כל אנך פעל בשעות הלילה, והחל בתהליך למידה עצמית. כשם שילד לומד לתקשר עם סביבתו, כך מצאו האנכים את הדרך הטובה ביותר להסתכרן עם שכניהם ולהשפיע עליהם.

כמו עבודותיו האחרות של שהרבני, גם עבודה זו מזמינה פרשנות אתית, פוליטית וחברתית אשר מביאה בחשבון את השפעתם ההדדית של רכיבי המערכת זה על זה.

המפגש עם מיכה אולמן

שהרבני הכיר את יצירתו של אולמן כאמן ישראלי ותיק ומשפיע. ב־2014 הוזמנו שניהם להציג בתערוכה "העץ הנדיב" בגלריה לאמנות אום אל־פחם.¹ שם הקים אולמן את העבודה המוצגת דרך קבע, **כוס**, 2014, אשר נבנתה במיוחד לחלל ולמקום. אולמן הגיע כדי לראות את החלל, לחפש אדמה באזור, ולבצע בה פעולות ותהליכים שונים: איסוף, גירעון, סינון ועוד. במהלך הימים הללו התלווה שהרבני לסיוריהם של אולמן ואנשי צוות הגלריה, בחיפוש אחר הרעיון לעבודה ואחר האדמה המתאימה. הוא שוחח ארוכות עם אולמן, ולמד ממנו על דרכי עבודתו ועל אופן חשיבתו.

שהרבני התרשם מהמפגש עם האמן הוותיק, שהיה בעל ניסיון רב, ויחד עם זאת בעל גישה בתולית של הקשבה, ללא ידיעה מוקדמת מה בדיוק הוא מחפש: "כל הזמן לפתוח את הציבור" (מסמן בידי על ראשו ואוזניו), "יוצא לחפש ולא יודע מה בדיוק אמצא. אני מקשיב, מתבונן, פתוח לעולם סביבי".

בעקבות המפגשים הללו יצר שהרבני את עבודת הווידאו **קלף**, 2014, שנוצרה תוך כדי הקמת התערוכה, והיא מתייחסת לאופן עבודתו הייחודי של אולמן עם האדמה. **קלף** הוצגה בגלריה באום אל־פחם כשהיא מוקרנת על דלת, לצד **כוס**, 2014, של אולמן. **קלף** מוצגת גם בתערוכה "מקום/אל־מקום: רונן שהרבני פוגש את מיכה אולמן" בגלריית האוניברסיטה הפתוחה.

תהליך העבודה על התערוכה הנוכחית התפתח לאיטו תוך הקשבה ופתיחות. שהרבני חזר לחומרים המוקלטים והמצולמים מאותם ימי הקמה באום אל־פחם, ולהדהוד השיחה עם אולמן.

בעבודה **אנכים**, 2020, נשמע קולו של אולמן המדבר. הברות הולכות ונערמות זו על זו עד שלא ניתן להבין את הנאמר. בהדרגה מתחיל להיווצר סינכרון בין רצועות הסאונד, והדברים הולכים ומתבהרים: "לתת ל... לתחושות לדבר... לתת ל... לתחושות לדבר...". תנועות הסאונד העולה ויורד, נעכר ומתבהר, מורגשות בהתאמה לתנועת המטוטלות בחלל. התנועה היא חזקה, דומיננטית ומורגשת מאוד. זהו המסע בו חוויית השיחה וההדהוד שלה פורצים את גבולות הלוגיקה והמושכל.

בין אנך בנאים למטוטלת

מהותו של אנך הבנאים, המשמש כלי מדידה לזווית הישרה של הקיר, היא החתירה למצב סטטי. רק כאשר הוא ניח יש בכוחו לבצע את תפקידו על הצד הטוב ביותר. לעומתו, מהותה של המטוטלת היא ניידות ותנועה. הנה כי כן, האנך והמטוטלת, כל אחד מהם, הוא ניגודו של האחר. לאמיתו של דבר, בדרך לחיפוש הפתרון מלמד האנך מהו טווח הטעויות, וגם מהו סך כל התשובות. למעשה, התשובה איננה מוחלטת, אלא היא כלי חשיבה. האנך מתנווד, יוצא מסינכרון וחוזר לסינכרון של תנועה עם כל שורת האנכים האחרים. הוא משמש מטאפורה לתהליך של שיח.

1 אוצר: דניאל כהנא.

"שיר למעלות: אָשָׁא עֵינֵי אֶל הַהַרִים מֵאֵין יְבֵא עֲזָרִי";

שהרבני מצטט את שורות הפיוט מתהילים קכ"א. דוד המלך נושא עיניו אל ההרים ושואל: "מאין יבוא עזרי"; התשובה תגיע מתוך האין, מתוך החוסר, היא גלומה בגוף השאלה. ככל המשמעות, עת השאלה היא גם התשובה, צופן בחובו עומק רב של אפשרויות – גם הבעיה וגם הפתרון, גם פסימיות וגם אופטימיות.

בין שאלות למתן תשובות

"כל השנים עבדתי... על יחסים בין ניגודים ושאלות שאלות"². עבודותיו של אולמן מתאפיינות באמירות רב משמעויות ושאלות פתוחות, באופן הפתוח לפרשנויות: "העבודה שלי היא לנסח שאלות וככל האפשר, שיהיו טובות"³. יצירתו מתאפיינת בשאיפה לצמצום ובזיקוק הרעיון עד לבסיס הדברים ומהותם. את צורתיו האוניברסליות, ובהן כסא, בית, בור, כוס, הוא מתמצת לבסיס מופשט, ראשוני ומהותי. הוא מזמין כל צופה להרגיש ולפרש מנקודת מבטו האישית, בהתאם למציאות הדינמית, לכוחות הטבע, לזרימת החיים, ולערכי השיח היומיומי. המשמעות של מקום ושל בית, של היעד ושל ריק, של אדמה ומקום, היא משמעות מטאפיזית ונשגבת, אך בד בבד גם ארצית וחושית.

האוצר יגאל צלמונה כותב במאמר לתערוכה "כלים שלובים" בגלריה גבעון:⁴ "דיאלוג הוא כמו תמיד אצל אולמן רכיב בלתי נפרד של יצירתו והגותו. אחד מסימני הייחוד ביצירתו הוא החיבור שהיא עושה בין מערכות נפרדות של זמן ומרחב. כל אחת מעבודותיו מעוגנת בזמן הארוך מאוד של התופעות הטבעיות, האסטרונומיות והפיזיקליות, אך באותה עת עוסקת במשך הביניים של האתיקה והערכים האנושיים – וגם בזמן הקצר מאוד והמייד של האירועים ההיסטוריים והפוליטיקה".

בעבודותיו של שהרבני, בהקרנות על גבי שולחנות החול, ובהדפסים הדיגיטליים המוצגים על קיר הבטון העצום בגלריה, מתקיים מתח מתמיד בין המתרחש מול עיניו של הצופה, שהוא יפה ומעורר השתאות, לבין המשמעות של אותן התרחשויות. תוך התעמקות וחקירת התופעות הטבעיות והפיזיקליות הוא מעלה מושגים של עולם מתפרק, לא יציב, נוזל, נקבר בחול, לא צפוי, ומשתנה ללא הפסק. זהו עולם המערער ללא הרף על המוכר, הקיים, הצפוי והנשלט. אולמן נוגע באופן לא שגרתי במושגים בסיסיים הקרובים לאדם באשר הוא אדם. הוא עוסק בחיים, במקום, ובחרדה הגדולה שאנו, תושבי המקום, חווים בחשש לביטחוננו. הוא מתייחס להיבטים קולקטיביים ופרטיים גם יחד, ובאופן מטאפורי למציאות הישראלית המורכבת והייחודית.

בעבודותיו של שהרבני שורה החרדה נוכח המציאות. כאשר המבנים המוקרנים על ארגזי החול עולים ויורדים, נדחסים ומצטופפים, משתנה מצב הצבירה, המציאות נעלמת אל תוך החול ולפתע צומחת ממנו – מתערערים היסודות, ומתערערת תפיסת המוצקות, המוכר, הבטוח והקיים. לצופה אין שליטה על הנגלה לעיניו, הוא מופתע בכל פעם מחדש, ומשתאה אל מול הבלתי צפוי והמפתיע. מאומה אינו בטוח.

2 מתוך: "חזון מיכה", מיכה אולמן בריאיון לאלי ערמון אזולאי, הארץ, 11.9.2009.

3 שם.

4 נובמבר 2016.

"בבור יש שני אלמנטים: האוויר של הבור הוא הרוח, ואדמת הבור היא החומר"⁵

בורות רבים חפר מיכה אולמן במשך עשרות שנים של עבודת אמנות. סוגי חול רבים חש בין אצבעותיו. דרורית גור אריה מצטטת את אולמן: "בור המלא ריק?". אולי אחדות סדוקה של זכר ונקבה, בין החיתוך האלים של החדירה לקרבי האדמה לבין הערימה ההיולית, הרכה והחושנית שנדלתה מתוכה. הערימה והבור, שלפעמים אולמן מדמה אותו לרחם... והוצאת האדמה ממקומה, יוצרת "מתח של ניתוק וגעגוע של החומר לחזור למקומו".⁶

ההקבלה ל"בורות של אולמן" נמצאת בעבודותיו של שהרבני המוקרנות על ארגזי החול. שהרבני מעניק לצורות הווירטואליות ישות משל עצמן. במקום לעסוק בחומר ממשי, הוא משתמש ב"אל-חומר". ההקרנה איננה חומר, ובדומה לאוויר איננה תופסת מקום, אין לה מסה או נוכחות גשמית. היא מזמינה התייחסות לאל-חומר כאל מצב, בין אם מצב פיזי, מטאפיזי, מרחבי או גיאוגרפי.

מקום/אל-מקום

באחד הראיונות מצוטט אולמן: "אם ניקח את המילה 'מקום', נגלה שבעברית היא בעצם מילה אינסופית. היא כוללת את החומר הכי קונקרטי ואת הרוח הכי מופשטת".

בהמשך לאולמן, גם שהרבני חוקר את הערך "מקום" במובניו הרחבים והעמוקים. זו התייחסות המכילה את המקום הגשמי אך גם הרוחני, התייחסות למושג הבסיסי ביותר שהוא הבית, שהיא התייחסות רגשית עמוקה. העבודות מציפות רצף של קשרים מוחשיים וגיאוגרפיים הכרוכים באלגוריה לגרעין פנימי עמוק ביותר, ראשוני, קיומי, גרעין של קשרי דם, אדם ואדמה.

5 מיה שטיין, ריאיון עם מיכה אולמן, **מיכה אולמן: חופר בורות, עושה חתונות**, 19.06.2013.

6 דרורית גור אריה, אוצרת מוזיאון פתח תקוה, במאמר לאשכול התערוכות **ביבליולוגיה: הספר כגוף**, נובמבר 2015-מרץ 2016.

"חולות נודדים": רונן שהרבני ומיכה אולמן – מפגש בין דורות | חוה אלדובי

איאפשר לתחום חול בתוך גבולות מוגדרים ולמנוע ממנו לנוע. הוא נסחף אל מעבר לכל גבול, ומשמיט את הקרקע (תרתי משמע) מתחת לוודאות כי המדריך עליה בטוח. בתערוכה זו מוצגות הקרנות של עצמים וירטואליים על חול, שיצר רונן שהרבני, ובהן מהדהדים פסלי האדמה ושולחנות החול המחוררים של מיכה אולמן. תמונות מ-Google Earth שבהן ביצע שהרבני מניפולציות דיגיטליות, מתמקדות באתרים גיאוגרפיים הספוגים סיפורי עקירה והשתרשות מחדש. בזכות ההדהוד בין שני גופי היצירה, של אולמן ושל שהרבני, שהוותיק ביניהם הוא פרי חמישה עשורים, נגול לנגד עינינו מפגש המתרחש על גבי חולות נודדים. באמצעות השימוש המטפורי באדמה התלויה על בלימה, יוצרות עבודותיהם של אולמן ושהרבני נוכחות מרתקת של סיפור ההגירה היהודי-ישראל לדרותיו במרחב חיינו.

מיכה אולמן נולד בתל אביב בשנת 1939. הוריו נמלטו מגרמניה הנאצית כבר בראשית שנות ה־30 של המאה הקודמת. למן שנות ה־70 של המאה ה־20 ניהל אולמן, חתן פרס ישראל לשנת 2009, קריירה בין־לאומית חוצה גבולות.¹ שהרבני נולד בתל אביב בערך דור לאחר מכן, כאשר תל אביב כבר הייתה בירת העסקים והתרבות בישראל. סביו של שהרבני, שחיו בעיראק, היגרו לישראל בשנת 1951.² מִבֵּין כ־135,000 יהודים שחיו בה היגרו לישראל, בתוך שישה חודשים, 130,000 בני אדם. הם נאלצו לעזוב עם גבור ההסתה נגד הציונות, שעד מהרה לבשה צביון אנטישמי וגררה בעקבותיה התנכלויות ליהודים ומתקפות עליהם ועל רכושם. חוק חדש שהתקבל באותם ימים קבע, כי מי שיעזוב את עיראק ולא ישוב אליה יאבד את אזרחותו, ונכסיו יופקעו.³

בשנת 1999, בדומה להרבה אמנים ישראלים צעירים, עזב שהרבני את ישראל כדי ללמוד בניו יורק, ושם החל את דרכו כאמן. בשנת 2007 הוא חזר לתל אביב, וממנה הוא מנהל את הקריירה האמנותית שלו בישראל ובארצות הברית. בצירוף מקרים מעניין, שהרבני שכר סטודיו במבנה שבעבר השתייך למהגר שהגיע לארץ מגרמניה באותו דור שבו הגיעו ' הוריו של מיכה אולמן. בסיום המאמר אתיחיס למפגש המקרי אך המרתק בין שהרבני לבין בעליו של החלל התל־אביבי, תעשיין טקסטיל בן עליית ה"יקים".

שהרבני נע בין תל אביב לבין מרכזי אמנות עולמיים בחוף המזרחי של ארצות הברית ובחופה המערבי. אם להשתמש בביטוי שטבעה אן רינג פיטרסן, נראה שהוא לכוד באותו "דפוס הגירה הרֶוֹחַ בקרב אמנים אשר קבעו את משכנם בארצם שלהם, אך מנהלים קריירה בין־לאומית, תוך שהם נאלצים להתרוצץ על פני הגלובוס".⁴ מעניין לציין, שהקריירה הבין־לאומית של שהרבני כאמן מדיה כרוכה בשיתוף פעולה הדוק עם שני אָחִיו החיים בארצות הברית: האחד מתגורר בניו יורק ועיסוקו בתחום המדיה, והשני הוא חלק מעולם הסייבר־טק בפאלו אלטו, קליפורניה. בשיתוף הפעולה הטרנס־אטלנטי המשולש מהדהדת הוויית ה"רדיקנטיות" (radicant) שגור ניקולא בוריו⁵ משם העצם הבוטני במקורו: "רדיקנט" (או

1 ינאל צלמונה, **שעון־חול, עבודתו של מיכה אולמן**, ירושלים: מוזיאון ישראל, 2011.

2 פרטים מקורות חיי של שהרבני ודברים שאמר על יצירתו המובאים בקטלוג זה מבוססים על מה שמסר האמן למחברת המאמר (תל אביב 2019).

3 Bashkin, Orit. 2012. *New Babylonians: A History of Jews in Modern Iraq*. Stanford: Stanford University Press

4 Petersen, Anne Ring. 2017. *Migration into Art: Transcultural Identities and Art-making in a Globalised World*. Manchester: Manchester University Press

5 Bourriaud, Nicolas. 2010. *The Radicant*. New York: Lukas & Sternberg

"קֶגְנָה שורש"). בוריו השתמש במטפורה הבוטנית בבואו להמשיג את הסובייקטים של העידן הנוכחי, ה"אַלְטֶר־מודרני" (the alter-modern), כלשונו, באמצעות ההבחנה בין "שורש" (הצומח מן הקרקע) לבין "קֶגְנָה שורש" (הצומח מגבעול הצמח). לדידו של בוריו, קֶגְנָה השורש הוא "אורגניזם אשר מצמיח את שורשיו ומוסיף ושולח שורשים חדשים ככל שהוא מתקדם".⁶ רדיקנטיות היא, אם כך: "שליחת שורשים רבים, בעת ובעונה אחת או בזה אחר זה".⁷

אם תופסים את האמנות הישראלית כרדיקנטית במהותה, מתגלה ממד מרכזי ביצירותיהם של אולמן ושל שהרבני. באמצעות המפגש בין הדורות, המתרחש על פני השטח של אותו מדיום לא יציב – חול – מחדדת התערוכה הנוכחית את הפואטיקה ואת החרדה הכרוכות בקרקע, במקום ובזיכרון באמנות הישראלית.

קלף (2014): מיכה אולמן כפי שהוא נראה מבעד לעדשת מצלמתו של שהרבני



תמונה 1: רונן שהרבני, קלף, 2014, וידיאו, 4 דק'

קלף (2014; תמונה 1) הוא יצירת וידיאו של שהרבני, שבה נראה אולמן בזמן הכנת עבודת אדמה בגלריה באום אל-פחם. אולמן נראה שקוע במין ריקוד טקסי משונה, שהוא מבצע לקול ריסוק רגבי האדמה המתפוררים תחת רגליו. תמונת הווידיאו שוכפלה ולאחר מכן הועמדה על ראשה. כך נוצרה עמימות מבלבלת בחלל המזכירה את חיזותיו האדריכליות של אֶשֶׁר (M. C. Escher, 1898–1972). אולמן נראה כאילו הוא מוצב בו בזמן גם מעל שכבת האדמה הצפה וגם מתחתיה, אך, מובן מאליו, את רצפת הגלריה אפשר לראות רק מלמעלה. שהרבני מחריף את הדיסאוריינטציה באמצעות שיבושים נוספים בחלל ובזמן, ושיבושים אקוסטיים. עבודת הווידיאו נפתחת במבט על חלל ריק בגלריה, שאין בה דבר חוץ משלוש תלויות עפר המונחות על הרצפה. צליל ריסוק, שמקורו אינו נראה לעין, נשמע טרם כניסתו של אולמן, משך עשר שניות ארוכות. חולפות עוד תשע־עשרה שניות לפני שמתחילה הפעולה שבזכותה מתחוויר מה גרם לצליל הריסוק. לכל אורכה, היצירה **קלף** היא דיסוננטית ומטרידה. הפרדוקס שבחלל עבודת הווידיאו מומחש ביתר שאת כאשר אולמן נכנס לחלל במהופך (תמונה 2, ראו עמ' E14),

6 שם, 22.

7 שם, שם.

שנייה שלמה לפני שתמונת הראי שלו, המהלכת על רגליה, נכנסת אליו. יתר על כן, תנועותיו של אולמן אינן מסונכרנות עם אלו של כפילו ההפוך על ראשו. למעשה, הווידאו מסתיים כשולמן יוצא מן החלל בעוד כפילו "שמתחת לאדמה" נותר מאחור למשך שניות נוספות. מיגל הרננדז-נבארו טען כי החוויה הקיומית של הגירה מתרחשת ב"חלל ובזמן שאינם איקלידיים, אלא ברוחו של מוביוס"⁸. לאור תפיסתו של נבארו, התא המשונה שהעמיד שהרבני על ראשו הוא מעין טבעת מוביוס של חלל וזמן. זו חידת חלל וזמן הטורדת את המנוחה, ומתקשרת לטבעה הלא יציב של הקרקע באמנות הישראלית.

הממשקים בין עבודותיהם של אולמן ושהרבני נמצאים על פני שני צירים מרכזיים; אני מכנה אותם "חולות בוגדניים" ו"עקבות שבירים". על הציר הראשון, "חולות בוגדניים", נמצאות עבודות אשר מופיעים בהן שולחנות חול ומכלים המכילים עפר. על הציר השני, "עקבות שבירים", נמצאות עבודות שהן בעיקר מתווים הבנויים מחול. בשתי הקבוצות הללו, האדמה היא terra infirma במהותה, קרקע לא יציבה. ועם כל זאת, יש בעבודותיהם של אולמן ושהרבני משום ניסיון חדרו אופטימיות לחזק ולייצב את האדמות הנוודות.

חולות בוגדניים

בתרבות הישראלית מקושר חול עם חופי הים התיכון. העיר תל אביב, שנוסדה בשנת 1909 בחולות, הייתה לסמל התחדשותו של העם היהודי אשר קם לתחייה במדינת לאום מודרנית. בו בזמן, חול הוא גם התגלמות הקרקע הלא יציבה, terra infirma. כמו מים, גם החול קורא תיגר על תפיסות בדבר מוצקותה של הקרקע ונצחיותם של גבולות. בכך הוא מתקשר למתחים ולחרדות שבהם ספוגות ההיסטוריה והתרבות הישראליות.

שולחנות חול, המורכבים מתיבות ברזל או פלדה מלאות בחול או באדמת חמרה אדומה, ניצבים בנקודת ההצטלבות הברורה ביותר בין גופי העבודות של אולמן ושהרבני. בעבודתו של שהרבני, **שולחן חול** (2014; תמונה 3), מוקרנת על חול אמיתי סימולציה וירטואלית בתנועה של כיסאות זעירים. בתנועת סימולציה מדויקת ומתואמת נערמים הכיסאות הווירטואליים על החול, ואז מתמוטטת הערימה אל תוך המשטח החולי. הפריטים שוקעים בהדרגה מתחת לפני השטח, כמו לתוך חולות טובעניים, אולם הם שבים וצצים מעליו בחלוף שנייה אחת – במעין תחיית מתים מוזרה. כל אותה העת, בקצות הפריים שיוצרת ההקרנה, שתי דמויות מייצבות את עמידתן, בקושי רב, על שורת כיסאות. במקום להתיישב על כיסא זה או אחר, נראה כי שני האנשים מנסים למקם את עצמם על פני כמה כיסאות – דבר שמחייב תנוחות בלתי אפשריות (תמונה 4, ראו עמ' E16).

Hernández-Navarro, Miguel. 2011. Out of Synch: Visualizing Migratory Times through Video Art. In *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*. Edited by Miguel Hernández-Navarro and Mieke Bal. Amsterdam: Rodopi, pp. 191-208



תמונה 3: רונן שהרבני, **שולחן חול**, 2014. הקרנה על שולחן חול, 170X115 ס"מ

הכיסאות בסימולציה הדיגיטלית של שהרבני, אשר מתאמצים להישאר מעל פני הקרקע, מזכירים פרט מתוך "שעון־חול", תערוכתו של אולמן משנת 2011 שהוצגה במוזיאון ישראל בירושלים. **למטה** הוא מיצב פסלי חול של פריטים ביתיים, כגון שולחנות וכיסאות, אשר נראים כשקועים מתחת לרצפת חלל התצוגה. כיסא שקוע, פרט מתוך

המיצב **למטה** (תמונה 5), מורכב משני מכלי ברזל חלודים המלאים עד קצותיהם באדמה אדומה. פני השטח של העפר, גרגרי אדמה יבשה שסוננו עד דק, מאוזנים בזווית של 35 מעלות בדיוק, וכך הם תלויים על בלימה, כששינוי זעיר יגרום לעפר לגלוש אל מחוץ למכל. שיווי המשקל ביצירה זו שברירי מאוד. מוצקותן לכאורה של העבודות נעוצה, בין השאר, בדמיון שבין צבעו של הברזל החלוד לזה של האדמה האדומה. כפי שהסביר אולמן בריאיון וידיאו לרגל פתיחת תערוכתו ב־2011 במוזיאון ישראל, ברזל וחול הם בגדר ניגודים, אך בו בזמן ניתן להצביע על דמיון מהותי ביניהם. צבעיהם הדומים של החול והברזל, אמר, מסווים את העובדה שחומריותם הפוכה לחלוטין. בעוד ברזל הוא מוצק וקבוע, חול הוא



תמונה 5: מיכה אולמן, **למטה** (פרט), 2009, ברזל וחול חמרה, 12 חלקים, מידות משתנות, ממצא 2, 43X45X27 ס"מ, אוסף מוזיאון ישראל ירושלים ואוסף המוזיאון היהודי ברלין. צילום: מיכה אולמן

נזיל ונוטה להתפזר. החול מוחזק בתוך גבולותיו של מכל הברזל על חודו של איזון המתוח עד הקצה.⁹ אף שהוא נראה מוצק, גוש האדמה שנוצר בקפיצה בתוך המכל הוא שברירי עד מאוד, ומגע קל שבקלים עלול להפילו ממקומו. מובן מאילו, כיסא זה איננו מקום מושב. כמו **שולחן חול** של שהרבני, גם פסלו של אולמן הופך קרקע רגילה לחול טובעני ובו בזמן חותר תחת משמעותם הסמנטית של כיסאות: פריטים יציבים ומוצקים המאפשרים מושב בטוח.



תמונה 6: מיכה אולמן, **חצות**, 1988, מן הסדרה "מיכלים", ברזל וחול חמרה, 253X320X240 ס"מ.
צילום: מוזיאון ישראל, ירושלים / אברהם חי

חצות (תמונה 6), עבודה שהיא חלק מסדרת **מיכלים**

(1988) של אולמן, מורכבת ממכל ברזל גדול בדמות בית גנרי, המכיל פירמידה עשויה מחול חמרה. כמו **כיסא**, גם בפסל זה משתקפת הטכניקה של אולמן – חול הנתון בשיווי משקל שברירי ומסוכן – תוך יצירת רושם כוזב כי הוא מוצק ויציב. אם **חצות** הוא בבחינת בית, כי אז בית זה הוא אל־ביתי מיסודו, במונחיו של פרויד (Das Unheimliche, The Uncanny). זהו בית רדוף, מאוים משבריריותו. **יום** (תמונה 7, ראו עמ' 17), יצירה שגם היא חלק מסדרת מיכלים, היא פניו האחרים של **חצות**. גם בו ניצב אותו הבית הגנרי, אך כתמונת תשליל, נגטיב, שלו: כאן הבית הוא גוש שרוקן מתכולתו, ואם יקרוס אל תוכו, יהיה לקבר ענק.

מוטיב הבית החלול, תמונת תשליל החצובה בעפר, חוזר ונשנה בעבודתו של אולמן; למשל, בעבודה **שולחן חול**, שהוצגה בביאנלה של ירושלים ב־2019 (תמונה 8). בתחתיתה של מסגרת השולחן העשויה ברזל נוצר מפתח מחורר שצורתו צורת בית; כאשר החול נשפך דרך המפתח נותר מכתש בדמות הצורה הגנרית החוזרת בעבודותיו של אולמן – בית רפאים. כמו בפסלי האדמה הגדולים יותר, **יום וחצות**, העבודה נסמכת על שיווי משקל עדין הנשמר באמצעות עיצוב אלכסוני של החול בזווית מדויקת, שמעבר לה הוא עלול להישפך בכל רגע.

אולמן החל לערוך ניסויים בשולחנות חול מחוררים בעקבות ביקור במחנה ההשמדה אושוויץ.¹⁰ שולחנות הברזל שלו, באמצעות תחתיותיהם המחוררות, הופכים על פיה את ההבטחה כי לפנינו עצם מוצק היכול לשאת משקלות ועומסים. כמו **שולחן חול** של שהרבני (תמונות 3 ו־4), גם מכלי החול של אולמן אינם מממשים הבטחה זו. שהרבני מבטא חשש דומה מפני הלא יציב והחולף, באמצעות קפיצת דרך אסתטית־טכנולוגית מפסלי אדמה למציאות וירטואלית. ועם זאת, חומריותם של גרגירי החול מְשׁוּוּה לעבודותיו צביון חושני במובהק. המתבונן בשולחנות החול של שהרבני מתקשה להבחין בין הפריטים הווירטואליים המוקרנים על החול לבין החומריות של המדיום עצמו. פני השטח ותלוליות החול, בעבודותיהם של אולמן ושהרבני כאחד, מעוררים דחף עז להשקיע בהם אצבעות או לאסוף חופן חול בכף היד.

9 The Israel Museum. 2011. The Work of Micha Ullman: Containers. Video, 0:00-1:53, posted by museumisrael, September 7. Available online
10 https://www.youtube.com/watch?v=T1V0JrXznU&feature=player_embedded#at=en&fs= (accessed 6 October 2019)
יגאל צלמונה, **שען־חול, עבודתו של מיכה אולמן**, ירושלים: מוזיאון ישראל, 2011.



תמונה 8: מיכה אולמן, **שולחן חול**, 2019, בחול, חול חמרה, זכוכית, 90X110X75 ס"מ. צילום: דניאל רחמים

מבקרים בתערומות שבהן הוצגו יצירותיו של שהרבני אכן ניסו לתפוס בידיהם את החפצים הווירטואליים, יחד עם חופן של חול (תמונה 9, ראו עמ' E18). עולה מכך, שהתממשקות החול והמדיום הדיגיטלי יוצרת עוררות חושית מוגברת, ועימה דיסוננס קוגניטיבי. גם עבודותיו של אולמן, על כמויות החלודה והחול הגדולות שבהן, מעוררות את חושי המגע של המתבוננים בהן. נוסף על כך, תלוליות העפר שמאזן אולמן בזהירות משרות תחושה של מתח גופני, בדומה לזו שמעוררים הרקדנים ב**שולחן חול** של שהרבני.

הגם שעבודות אלו עוסקות בחוסר יציבותה של הקרקע ומבטאות בשלל דרכים את התפוררותה, הרי שבחינה פנומנולוגית עשויה לגלות בהן "אפקט נוכחות" מייצב.¹¹ באמצעות המושג האסתטי-פנומנולוגי שטבע, "אפקט הנוכחות" (presence effect), גומברקט (H.U. Gumbrecht) טוען כי יצירות אמנות מסוגלות לתקשר עם "רובד בקיומנו אשר פשוט רוצה את הדברים הנמצאים בעולם קרוב לעורנו".¹² עבודות החול של אולמן ושהרבני מעצימות את "אפקט הנוכחות" שמתאר גומברקט, ובכך הן מאששות – ולו באופן חולף וזמני – את החוויה של היות נוכחים בגוף ובמקום.

11 Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence, What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press
12 שם, 106.

"עקבות שבירים": ארכיטקטורה שברירית ותמונות מ-Google Earth

ראשית דרכו של אולמן כפסל הייתה בשנות ה-70 של המאה ה-20, והפרויקטים הראשונים שלו נוצרו בהקשר של זרם אמנות האדמה (Earth Art) האמריקאי.¹³ בעבודת "החלפת אדמות" שיצר ב-1972 כחלק מפרויקט האמנות הקולקטיבי מצר-מסר, נחפרו שני בורות זהים, האחד באדמות קיבוץ מצר והאחר באלו של הכפר הערבי השכן, מִיסר; האדמה שנחפרה מתוך כל אחד מן הבורות מילאה, בתורה, את הבור באתר המקביל.¹⁴ פיסות האדמה הללו היו רוויות ערנה בת־דורות, והדהדו את הסכסוך הבלתי נגמר על אדמה זו. המושג אדמה חובק בתוכו את האדם ואת הדם, ובו מתגלמים בעבודה זו הן סכסוך הדמים על הקרקע, והן הסיכוי לחלוק בקרקע המריבה.

לפרויקט חילופי קרקע זה יש גם צד אישי-ביוגרפי; הוא משיק לסיפור ההגירה של משפחתו של אולמן ולהתגייסותו להכות שורשים חדשים בקרקע. אחיו הבכור של אולמן סיפר שאביהם הטיל על מיכה, אז בן 11, לחפור שבעה בורות בשדה ליד בית המשפחה, ואותם מילא האב באדמת חמרה פורייה שהביא מאזור אחר בארץ.¹⁵ נראה שעיסוקו של אולמן באדמה כמדיום אסתטי ניזון מזיכרון מוקדם זה על חילופי אדמה שנקשרו בפוריות ובהתחדשות.

בפרויקט אדמה אחר, שיגר אולמן אדמת חמרה אדומה מאזור מגוריו בישראל לכנסיית מתיאס הקדוש בקונסטנצפורם ברלין, שם הקים את העבודה התת־קרקעית **מדרגות** (2012). העבודה מורכבת משבע מדרגות ברזל המכילות אדמה, והן יורדות אל פיר המלא גם הוא באדמת חמרה אדומה. בכנסייה זו פעל הכומר דיטריך בונהופר, שהוסמך לכמורה בכנסיית מתיאס הקדוש בשנת 1931 ונרצח עקב התנגדותו לנאצים. עומקו של הבור הוא כמידת גובהו של אולמן, אשר נוהג לעבוד בקנה מידה התואם את מידת גופו שלו. ממדים אלו של גוף אנוש אמיתי מעניקים לעבודה את צביונה החמור, כאילו מדובר בתא קבורה. יש מקום להזכיר כאן את המיצב **חדר אדמה** של האמן האמריקאי וולטר דה מאריה, שאף הוא הוצג בגרמניה, בשנת 1968, לפני שהועבר לתצוגת קבע בניו יורק בשנת 1977. אך למרות הדמיון הטכני המסוים, העבודה עתירת הפרדוקסים ורוויית הטראומה של אולמן, ובכלל זה האדמה השברירית שנשלחה מישראל לגרמניה, עומדת בניגוד חריף לגוש האדמה השחורה שממלא את חדר האדמה של דה מאריה בנוכחות תקיפה של טבע קדמון.

בשנת 1987 הקים אולמן בדוקומנטה בקאסל את **קרקע** (תמונה 10, ראו עמ' E19). שמה של היצירה בגרמנית הוא Grund, שמשמעו "סיבה", אך צלילה מזכיר את המילה האנגלית ground, אדמה. אולמן ניתק גוש אדמה מן הקרקע והציב אותו כך שהוא נראה כמרחף מעל בור, מוקף בחורשה של עצים. קשה להימלט מן הקונטציה של קבר אחים, אֶזכור לרציחתם של המוני יהודים ביערות אירופה הכבושה על ידי הנאצים. עם זאת, מעֵבֵר לזיכרון הטראומה, העבודה נוגעת באובדן האחיזה בקרקע. מעֵבֵר לאזכור השואה, שאי־אפשר לטעות בו, ולרמז בשם היצירה לאובדן הסיבה והטעם לדברים, האדמה שנעקרה ממקומה וצפה כגוש מנותק מהדהדת חוסר ודאות קיומי עמוק. בהקשר זה משמעותית הצבתה של העבודה בקרבה גיאוגרפית לעיר שממנה אולצה משפחתו של אולמן לעקור, דבר שנתר כפצע פתוח למרות הצלחת ההשתרשות במולדת החדשה.

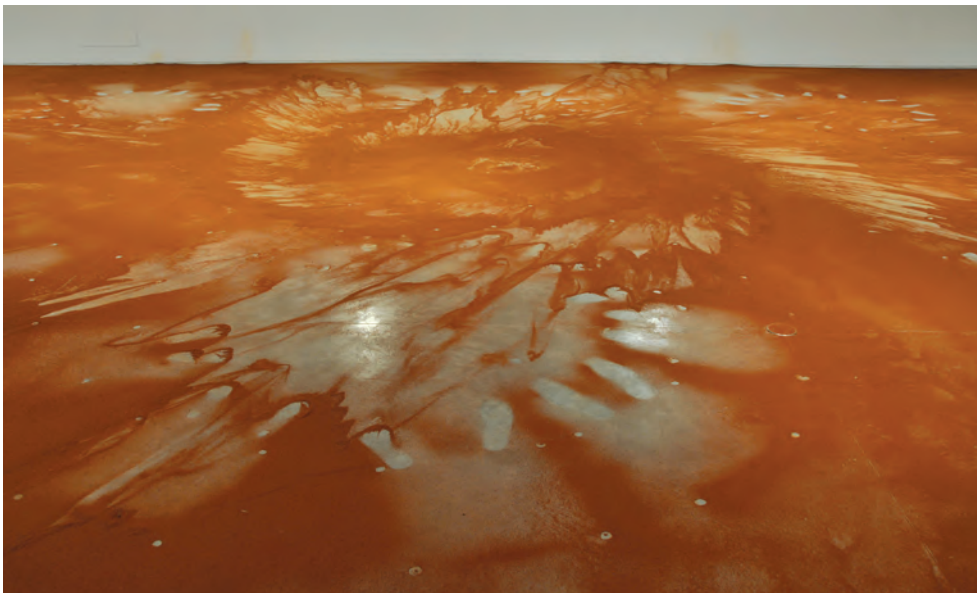
13 ינאל צלמונה, **שעורחול, עבודתו של מיכה אולמן**, ירושלים: מוזיאון ישראל, 2011, 361-371.

14 שם, 371.

15 שם, 365.

כמה מעבודותיו המאוחרות יותר של אולמן עוסקות במתווי קרקע בני־חלוף, בקנה מידה המתאים לחלל גלריה. **יום חול** (1997), העביר האמן את תכולת ביתו לגלריית סדנאות האמנים בתל אביב. שם העבודה הוא למעשה כפול משמעות: יום של חולין בשבוע, וגם יום של חול. לאחר שהונחו הפריטים בחלל הגלריה, פיזר עליהם אולמן שכבה דקה של אדמה אדומה מְנוֹפָה. לאחר סילוק החפצים נוצרה מפת חול זמנית של בית מגוריו, שהיא גם מפה של היעדר. כפי שכתב יגאל צלמונה, בעבודה **יום חול** "הטריטוריה עברה תהליך של דה־טריטוריאליזציה"¹⁶. מחווה דומה אפשר למצוא בעבודה **חתונה** (תמונה 11), שהייתה חלק מן התערוכה "שעון חול" במוזיאון ישראל (2011). ביצירה זו שימשו אוצרי התערוכה ומתנדבים "משתתפים" בטקס חתונה יהודי, כשהאמן זורה שכבה דקה של אדמת חמרה על אנשים ועל פריטים כאחד. אולמן אמר שהוא עצמו שימש כ"צלם", שתיעד את העקבות אשר הותיר האירוע החידתי בחול, אירוע שדומה כי מהלכו הופרע, אולי במעשה אלימות.

ואחרון, במיצב **דו־משפחתי** (2018; תמונה 12, ראו עמ' E20) חזר אולמן למטפורת הבית, ושחזר את שרטוטי מתווה בית משפחתו, ואת אלה של שכניו לבית הדו־משפחתי, באמצעות קווים דקים של אדמת חמרה. קנה המידה של העבודה הותאם לגודלה של הגלריה, והאמן כלל בה חלק ממתקני הבית, כגון מקלחות, כיורים וחדרי שירותים שהמבקרים בתערוכה הוזמנו לשוטט ביניהם. עקב שבריריותה של העבודה היה צורך לשוב ולתקנה מדי שבוע. אולמן עבד עם עוזרים ותיקן מחיצות אדמה שניזוקו כאשר המבקרים בתערוכה הסתובבו בבית הזמני והשביר.¹⁷ העבודות **יום חול**, **חתונה** ו**דו־משפחתי** הן כולן מפות זיכרון שבריריות, רוויות חרדה.



תמונה 11: מיכה אולמן, **חתונה**, 2011, מיצב זריקת חול, מוזיאון ישראל ירושלים. חול חמרה, כ־100 משתתפים, 268 מ"ר, צילום: אברהם חי

¹⁶ שם, 420.

¹⁷ Aya Lurie, Micha Ullman: Semi Detached. In *Scene of Events, exh.cat.*, Herzliya Museum of Contemporary Art, December 22, 2018-April 27, 2019, pp. 99-94.

מיפוי נופי זיכרון שב ומופיע, בקונפיגורציה אחרת, בסדרת דימויים דיגיטליים של שהרבני: **טריטוריות וירטואליות** (2019). בסדרה זו, שדימויים מתוכה מוצגים לראשונה בתערוכה הנוכחית, שהרבני מעבד צילומי לוויין מתוך פרויקט המיפוי הגלובלי Google Earth. אחד האתרים שאליו חיפש שהרבני גישה באמצעות Google Earth הוא העיר העיראקית בצרה, שם התגוררה משפחת אימו עד שנאלצה לעזוב, כמו רוב יהודי עיראק, בעקבות התנכלויות ליהודים ורדיפתם, לקראת הקמת מדינת ישראל ולאחריה. ה"פרהוד", פוגרום שבוצע ביהודי בגדד בשנת 1941, היה טראומה מכוננת במובן זה.¹⁸ בחלוף כעשור מאירועי ה"פרהוד", בשנים 1950–1951, עזבו יהודי עיראק רובם ככולם, מזועזעים והמומים נוכח קריעתם מן המרקם הכלכלי והחברתי של המדינה שראו עצמם חלק ממנה משך דורות.¹⁹ חוק שנחקק בחיפזון בעיראק שלל מהם את אזרחותם ואת קניינם הפרטי בעקבות עזיבתם.²⁰ בעוד סבו של שהרבני מצהיר על חוסר עניין במקום ועל היעדר נוסטלגיה לעבר, מצא האמן עצמו ערוץ גישה ופורקן לסקרנותו באמצעות צילומי הלוויין של Google Earth.

נקודת המבט הלוויינית המרוחקת של Google Earth אינה חושפת מאומה על תולדות המשפחה וגם איננה מגלה עקבות של חיים שהיו ואינם. לדברי האמן, המרחק האנליטי מנטרל זיכרונות על אלימות ועל טראומה. בעצם בחירתו של שהרבני להשתמש בתמונות שמפיקים לווייני Google Earth הוא משגר אותנו למבט מן החלל, מרוחק והפוך מן החפירות שעורך אולמן בקרקע.

ועם זאת, העיבוד הדיגיטלי של צילומי הלוויין ממַצֵק באופן מפתיע את האדמה שאבדה, באופן המזכיר אסתטיקה של תגליף שטוח (bas relief). תמונות הלוויין של בצרה, בעיבודו של שהרבני, מזכירות אתרי חפירות ארכיאולוגיות; כאילו נחשפו כאן יסודותיהן העתיקים של ציביליזציות שקמו ונעלמו. כך למשל **בצרה #4** (תמונות 13א, 13ב), אחת העבודות בסדרת **טריטוריות וירטואליות**, היא סימולציה דיגיטלית של תגליף באבן חול על שולחן – שנוצרה על בסיס אחת מתמונות הלוויין של העיר העיראקית. בעבודות אחרות, למשל **בצרה #3** (תמונה 14, ראו עמ' E22), הוסיף שהרבני גוון ברונזה לתמונת הלוויין. בשני המקרים, התבליט השטוח מזכיר אמנות מסופוטמית; כך נוצר קישור בין עיראק של המאה ה־21 לבין עֶבְרָה הרחוק של אזור זה שבו שלטו ממלכות אשור ובבל, שהיו אימפריות בשעתן. אך הרי בכך גם כרוכה גלות בבל – העקירה מן המולדת וההגליה לבבל של תושבי ממלכת יהודה, במאה השביעית לפני הספירה. בעצם החזרה לעיראק בת־ימינו נסגר המעגל – בעבודות מסדרה זו, **טריטוריות וירטואליות**, אנו שבים ופוקדים את מקום גלותה של אחת הפוזרות היהודיות, אשר סופה שנעקרה גם משם בתוך חודשים ספורים במאה ה־20, ושבה והתיישבה בארץ מוצאם של אבות אבותיה אחרי יותר מ־2,500 שנות גלות. בעבודה זו, בצרה היא בגדר אתר ארכיאולוגי שאפשר לראותו בבטחה רק ממרחק, מעין מפת זיכרון חמקמקה המשרטטת את מסע ההגירה שעשו בני משפחתו של האמן.

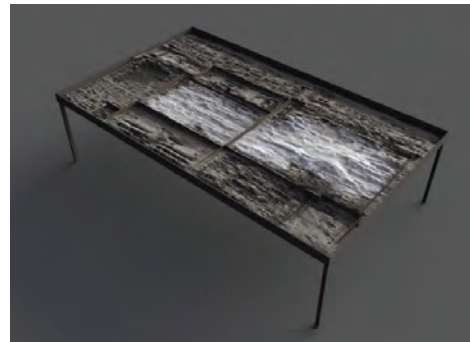
United States Holocaust Memorial Museum. 2019. The Farhud. Holocaust Encyclopedia. Online encyclopedia entry 18
Available online: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/the-farhud> (accessed 15 October 2019)

Bashkin, Orit. 2012. *New Babylonians: A History of Jews in Modern Iraq*. Stanford: Stanford University Press 19

The Museum of the Jewish People. 2019. Iraq: The Jews of Babylon and Iraq. Beit Hatfutsot Databases. Online 20
encyclopedia entry. Available online: <https://dbs.bh.org.il/place/iraq> (accessed 15 October 2019)

בסדרה **טריטוריות וירטואליות** שהרבני מטפל, נוסף על התמונות מבצרה, גם בצילומי לוויין של הר הבית בירושלים. כבר מאות שנים שאתר זה, שניצב במוקד הגדרת הזהות הדתית והלאומית היהודית, הוא זירה של עימותים אלימים בין שלוש הדתות המונותאיסטיות. במשך העבודה על סדרת דימויי הר הבית הקרין שהרבני את תמונות הלוויין על שולחן חול בסטודיו, ועיצב בחול את תוכנית הקרקע של מתחם ההר. בכך ביקש, כדבריו, "להכניס את המקום עצמו לתוך הסטודיו". שהרבני, שבחר באתר גיאוגרפי זה, הטעון מתחים פוליטיים, מתמודד בסדרת הר הבית עם נתיבי הטראומה של גלות היהודים מירושלים מחד גיסא, ועם הקונפליקט הפוליטי והדתי העכשווי, מאידך גיסא. הסדרה איננה חותרת לפתרון. היא מציבה במרכז את החרדה, בדמות תבליט חול שניתן למחיקה במחי יד. ואולי כתשובה, שהרבני משוּוה מוצקות לתבליט החול באמצעות עיבוד דיגיטלי (תמונות 15א, 15ב, ראו עמ' E23). בעוד אולמן מנצל את הקרבה הכרומטית בין אדמת החמרה האדומה לבין הברזל החלוד כדי ליצור מראית עין של מוצקות בפסליו, שהרבני הופך את החול, באמצעים דיגיטליים, לקרקע יצוקה בבטון. כמיהה עזה למדרך רגל יציב עומדת בלב שני הפרויקטים האסתטיים הללו.

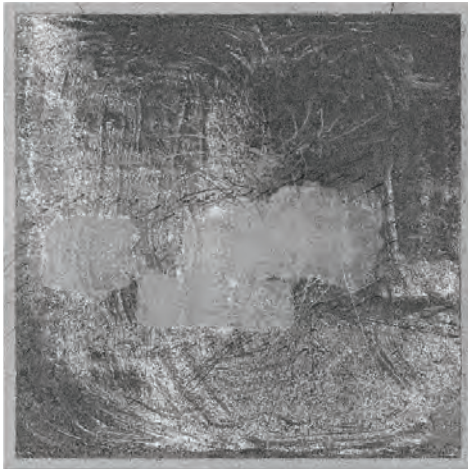
דיון מקיף ושלם בסדרה **טריטוריות וירטואליות** מחייב לתת את הדעת על קבוצה שלישית של צילומי Google Earth מעובדים. סדרה זו של שהרבני מתמקדת בתל אביב. **בור #1** (2019; תמונה 16א) ו**בור #2** (2019; תמונה 16ב) מבוססים על צילומים דיגיטליים מעובדים של שולחן החול אשר ניצב בסטודיו של האמן. שהרבני הפך את פני השטח החוליים לשימון בטון פוסט־אפוקליפטי שקוויים דקים, רחובות וכבישים מתוך צילומי לוויין של צמתים סואנים באזור תל אביב, חורצים בו צלקות; לפני שהתרחשה אותה אפוקליפסה, שטיבה אינו ברור, ככל הנראה מלאו רחובות אלו חיים. **בור #1** היא תמונת התשליל של **בור #2**: הריקנות מתפשטת



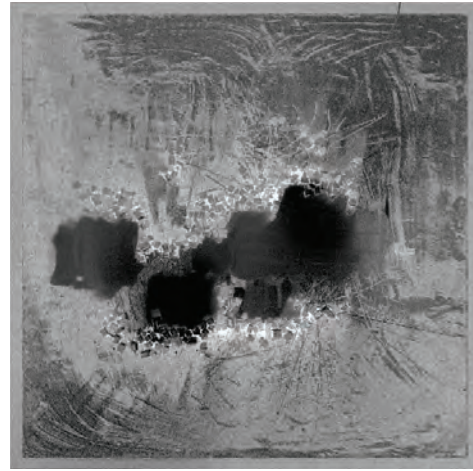
תמונה 13א: רונן שהרבני, **בצרה #4**, מתוך הסדרה "טריטוריות וירטואליות", 2019, הדפסה דיגיטלית, 100X60 ס"מ



תמונה 13ב: רונן שהרבני, **בצרה #4** (פרט), מתוך הסדרה "טריטוריות וירטואליות", 2019, הדפסה דיגיטלית, 100X60 ס"מ



תמונה 16א: חונן שהרבני, **בור #2**
מתוך הסדרה "טריטוריות וירטואליות", 2019
הדפסה דיגיטלית, 100X100 ס"מ



תמונה 16א: חונן שהרבני, **בור #1**
מתוך הסדרה "טריטוריות וירטואליות", 2019
הדפסה דיגיטלית, 100X100 ס"מ

בחורים שחורים, המאיימים לינוק את החיים מכל יצור שיימצא באזור. בדומה לטקטיקת ה"צילום" שנקט אולמן במיצב **חתונה** (2011), שהרבני מתייחס ל**בור #1** כאל תצלום רנטגן של האתר הפוסט-אפוקליפטי. הוא מתבונן היטב באדמה כדי לגלות עקבות של חיים קודמים – מבני מגורים זעירים הניצבים סביב הבורות השחורים.

העבודות שמהן מורכבת הסדרה **טריטוריות וירטואליות** מעניקות בכורה לפני השטח החומריים ולתחושות שהם אוצרים בתוכם – בטווח שבין תשוקה לחרדה. העיבודים הדיגיטליים מייצרים ומדגישים את החומריות של פני השטח, ומבליטים טקסטורות המהדהדות אלו את אלו, מאבן חול, דרך ברונזה, ועד בטון חשוף. נראה כי פני שטח אלו מעוררים, כל אחד בדרכו שלו, תחושות בעורו של המתבונן. אם להשתמש במונחי אסתטיקת ההגירה של מיקה באל (Mieke Bal), תמונתו של שהרבני "מכוננת מחדש את המשטח, כעור".²¹ ההדפסים הדיגיטליים המוצגים בתערוכה הם בעלי נוכחות חומרית עזה, המעוררת תחושות טקטיליות ורצון לנגעת, ומעצימה בכך את "אפקט הנוכחות" שתיאר גומברכט. תכונות אסתטיות אלו ניצבות כניגוד לחוויית אובדן הקרקע ואובדן הכיוון בחלל ובזמן. ברוח דימויו הבוטני של בוריו, הייתי מכנה זאת "רדיקנטיות אופטימית".

Bal, Mieke. 2008. Double Movement. In *2Move: Video Art Migration*. Edited by Mieke Bal and Miguel A. Hernández. 21
Navarro. Murcia, Spain: CENDEAC, pp. 15-80

סיכום: רדיקנטיות אופטימית

גל של מהגרים יהודים מגרמניה הגיע לפלשתינה־א"י בשנות ה־30 של המאה הקודמת בעקבות עליית הנאצים. מִבֵּין 523,000 היהודים שנמנו במפקד אוכלוסין בשנת 1933 היגרו מגרמניה יותר מ־22,300,000 ומתוכם הגיעו יותר מ־160,000 לפלשתינה־א"י.²³ הוריו של מיכה אולמן היו בין המהגרים שהגיעו לארץ מגרמניה והביאו עימם את תרבותם. לזכותם של מהגרים אלה נזקפת תרומה נכבדה לתיעוש הארץ, וכן בתחומי הרפואה, ההשכלה הגבוהה, האמנות והתרבות.²⁴

בצירוף מקרים רווי משמעות, שוכן כיום הסטודיו של רונן שהרבני בחלל בדרום תל אביב, שהיה שייך לזים ויצרן טקסטיל שעלה מגרמניה באותה תקופה. נול אריגה עצום שהובא מגרמניה, מן הסתם חידוש טכנולוגי מופלג באותם ימים, עדיין ניצב במרכז חלל הסטודיו. רוחו שֹׁרָה על עבודת הווידאו האינטראקטיבית של שהרבני **מוליכים ומבודדים** (2018; תמונה 17). העבודה נעשתה בהשראת שורות סלילי החוטים שעדיין קיימים בסטודיו, והיא מכוננת קשר ישיר בין שליטתו של האמן בטכנולוגיה הדיגיטלית לבין טכנולוגיית ייצור הטקסטיל המתקדמת לתקופתה, שאותה פיתחו המהגרים מגרמניה, לפני כ־90 שנה.



תמונה 17: רונן שהרבני, **מוליכים ומבודדים**, 2018, מיצב אינטראקטיבי, מידות משתנות

United States Holocaust Memorial Museum. 2019. German Jewish Refugees, 1933–1939. Holocaust Encyclopedia. 22
Online encyclopedia entry. Available online: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/german-jewish-refugees-1933-1939>

The Jewish Agency for Israel. 2014. Modern Zionist Aliyot to Israel. The Story of Zionism. Webpage, posted November 13. 23
Available online: <http://archive.jewishagency.org/historical-aliyah/content/28841> (accessed 2 December 2019)

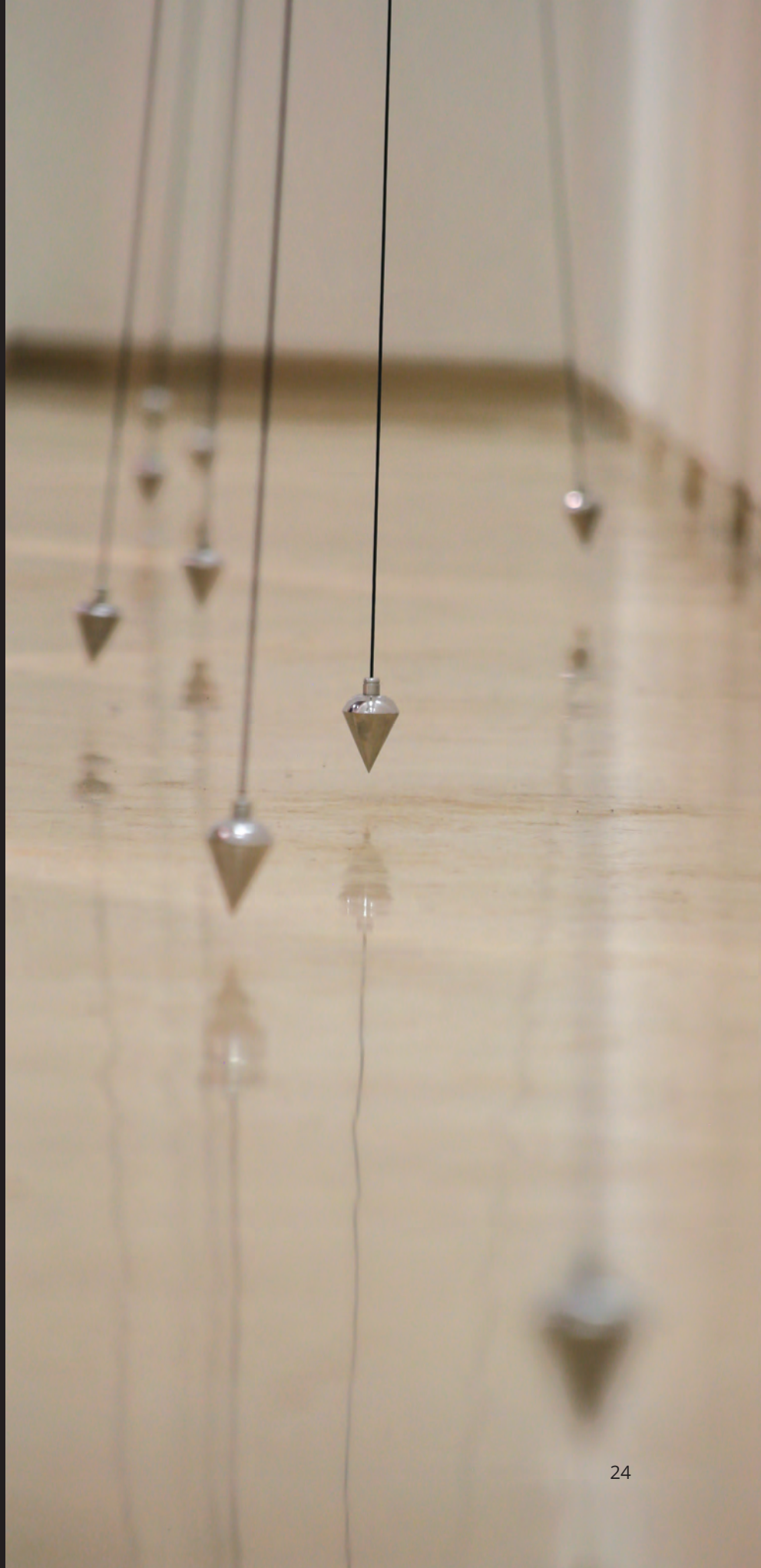
שם. 24

העבודה **מוליכים ומבודדים** הוצגה לראשונה בפסטיבל אמנות המדיה SXSW באוסטין, טקסס. זו עבודת וידיאו שבה נראה שחקן הלכוד בסבך של חוטים וירטואליים אשר נמשכים משורות של סלילי חוט ענקיים, בלא כל יחס לגודלם האמיתי. המבקרים יכולים לתקשר עם היצירה באמצעות הטלפון החכם: אם יניפו את המכשיר הסלולרי בעוצמה כלפי המסך, הם יוכלו ליצור חוטים חדשים ולסבך עוד יותר את השחקן המתחבט בהם ממילא. בשיחה פרטית ציין שהרבני כי נוכחות הנול בסטודיו שלו מזכירה את מאמציהם ההרואיים של היהודים שהיגרו מגרמניה להקים תעשייה בארץ שבאותם ימים הייתה אזור מוזנח במזרח התיכון, תחת שלטון המנדט הבריטי. מנגד, אותה מכונה, ששוב אינה כשירה לפעולה, היא כיום בבחינת אזכור כואב לשקיעת תעשיית הטקסטיל במדינת ישראל, תולדה של הגלובליזציה המואצת. רוב מפעלי הטקסטיל שפעלו בישראל עשרות שנים כבר הועברו לחו"ל, בייחוד לירדן ולסין, שם שכר העבודה נמוך יותר. הגירה זו של המפעלים הותירה מאחור אבטלה ותסיסה חברתית. הנול העצום, אומר שהרבני, הוא יד זיכרון לעבר ההרואי של תעשיית הטקסטיל הישראלית, וגם אות וסימן למעגל ההגירה הגלובלי שבו היא לכודה כיום.

כאן, לטעמי, טמון האופטימיזם הרדיקנטי. חוט של נחישות ושל תקווה נמשך מן היצירתיות, התושייה וכוח החיות – שבזכותם הקים אדם שנמלט מן הנאצים לפני כ-90 שנה תעשייה חדשה במולדת חדשה-ישנה – אל האמן הצעיר יליד הארץ, שבחלוף שנים אלו בונה קריירה גלובלית מצליחה אשר במרכזה עומד הסטודיו בדרום תל אביב. כנגד כל הסיכויים, ולמרות ההיבט הקיומי המאיים של החוויה הרדיקנטית, אולמן ושהרבני שבים ומציבים גבולות ומסדים איתנים ומוצקים, ויוצרים איזונים בין נזילות הקרקע לבין חומריות מוצקה ונוכחת.

רוןן שהרבני, **אנכים**, 2020
הצבה מיוחדת למקום, 10 אנכי בנאים
עבודה קינטית מונעת באמצעות בינה מלאכותית
20 ערוצי סאונד, מידות משתנות
משמאל: פרט

Ronen Sharabani, *Plummets*, 2020
Site-specific installation, 10 plummets
Kinetic work controlled by artificial
intelligence (AI), variable sizes
Left: detail



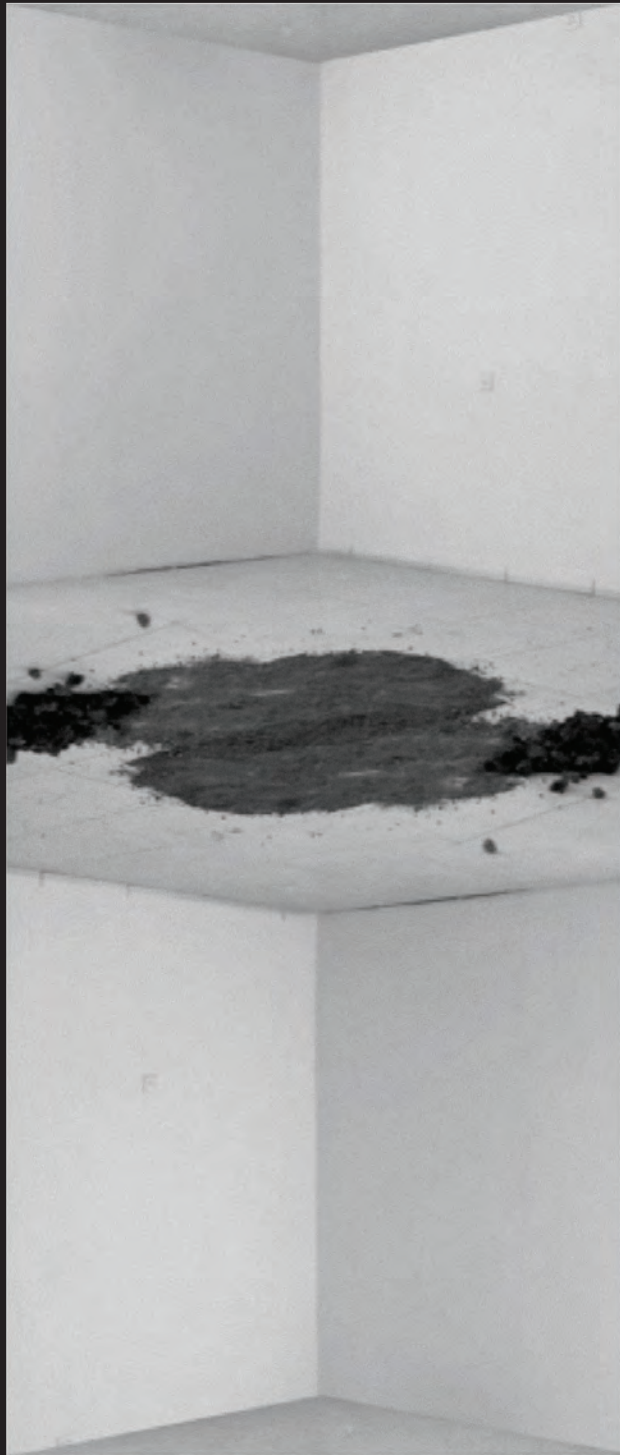




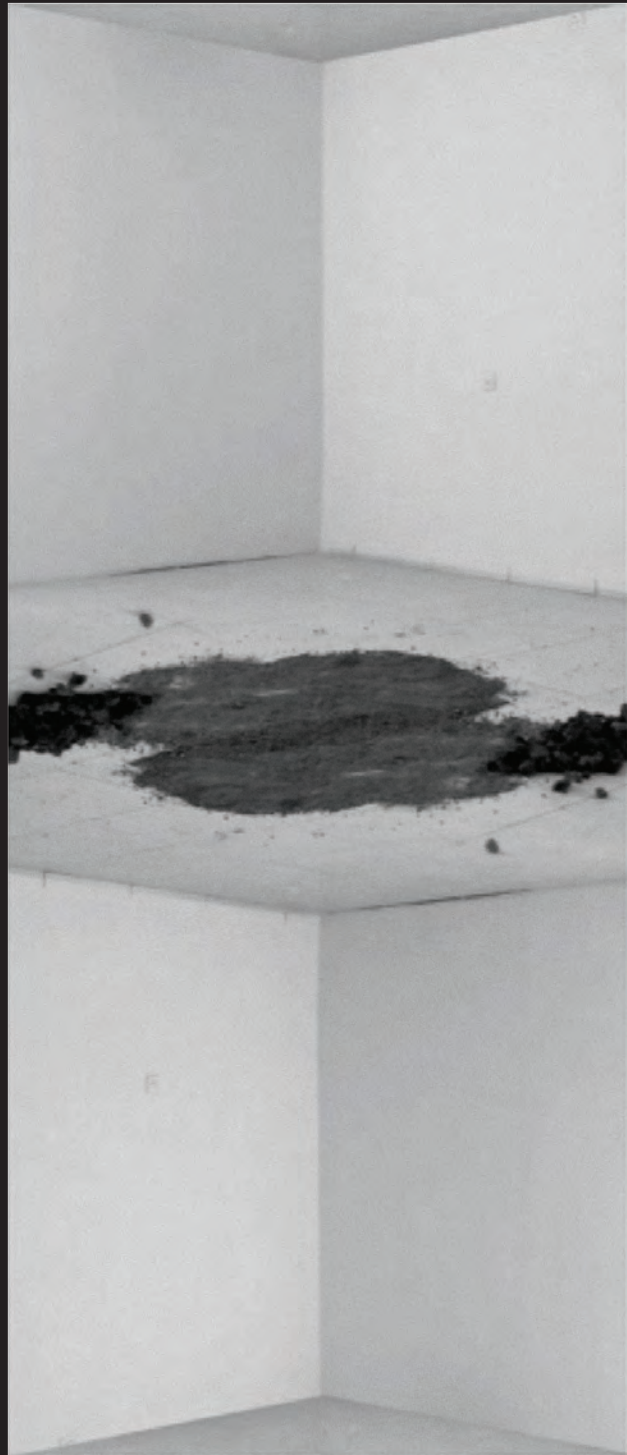
רוֹנן שֶהֶרְבֵנִי, אֲנִימִים, 2020
הַצְבָּה מִיִּחוּדָת לִמְקוֹם, x-ray



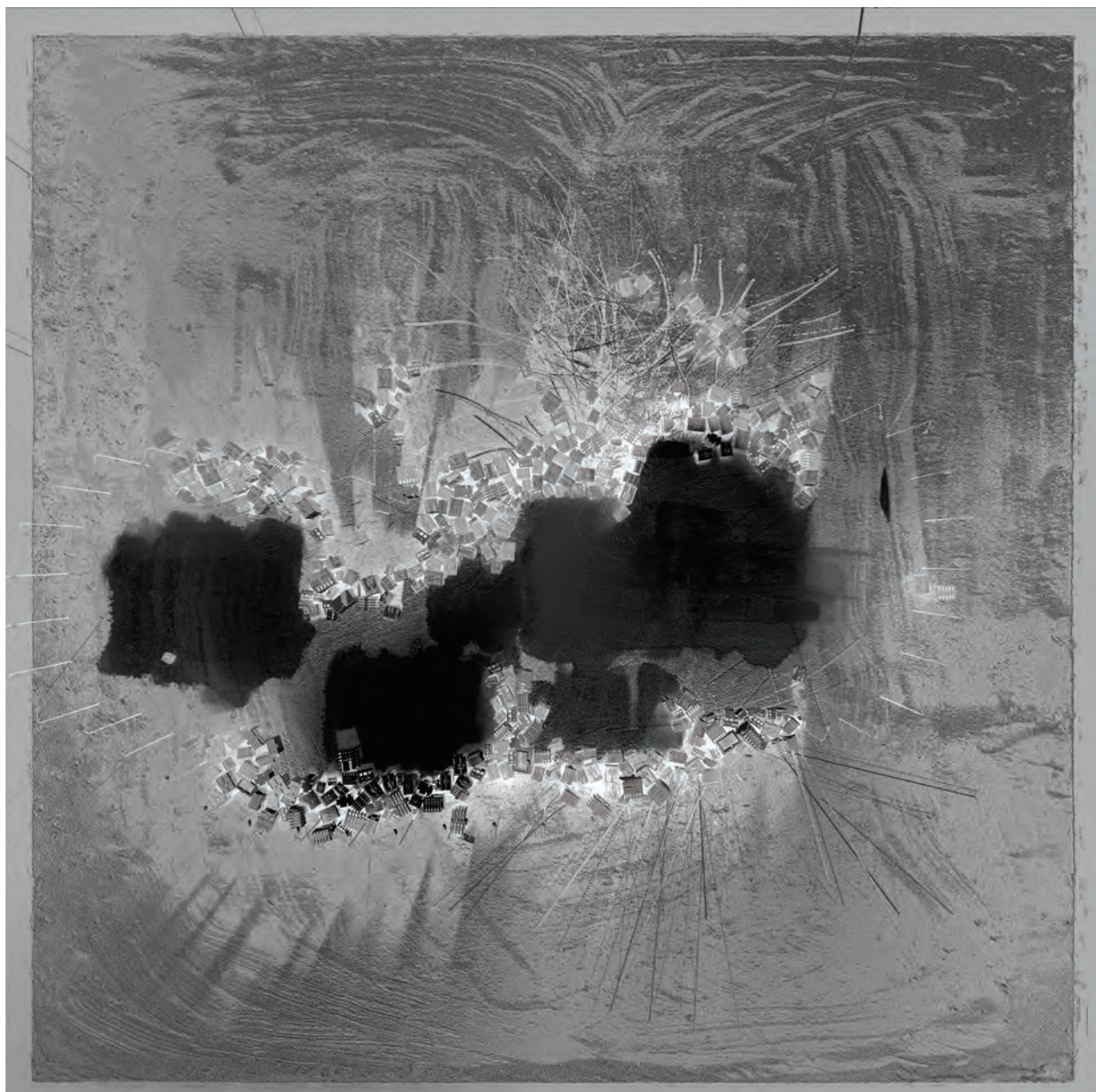
Ronen Sharabani, *Plummets*, 2020
Site-specific installation, machine x-ray



חונן שהרבני, קלף, 2014, וידיאו, 4 דק'

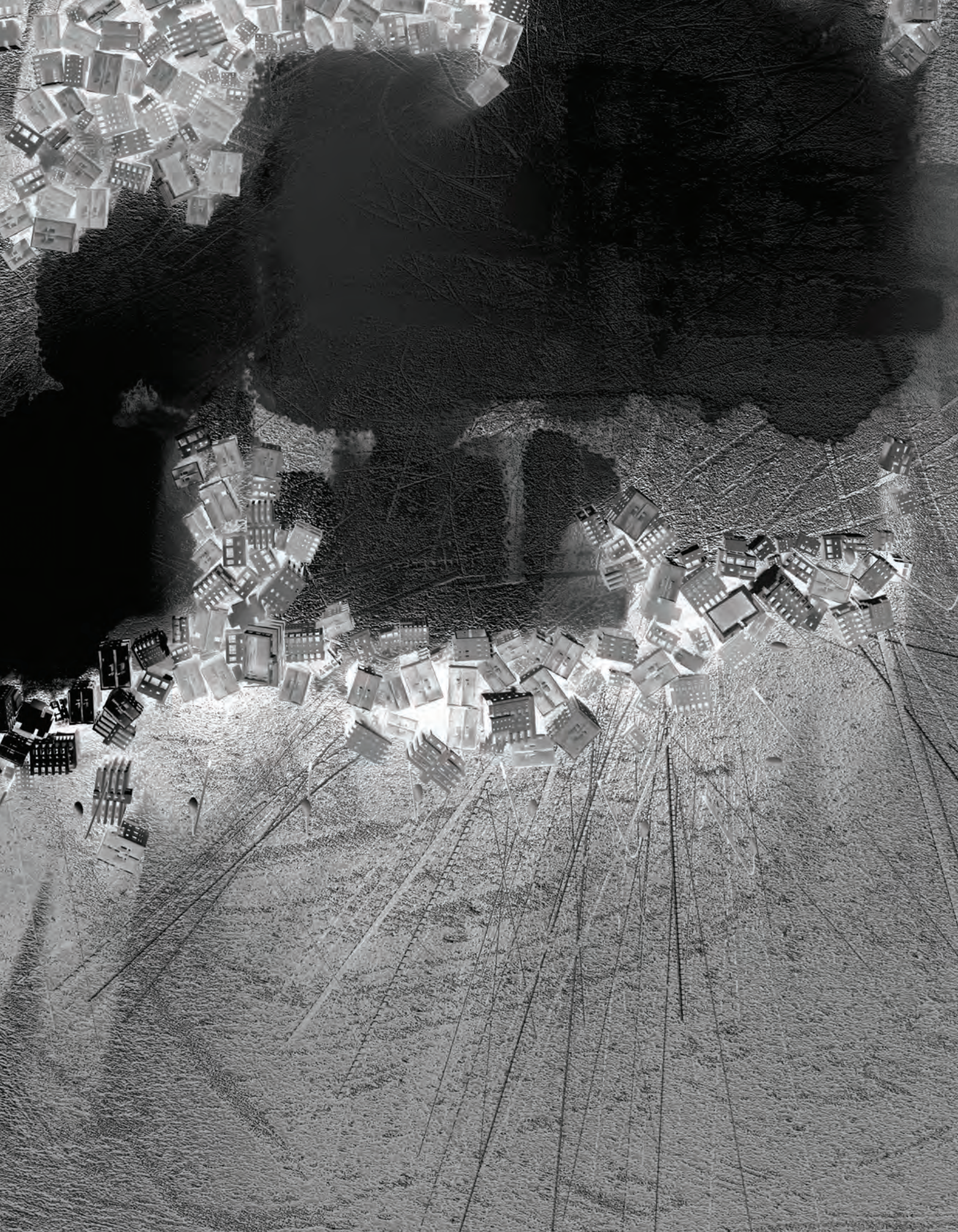


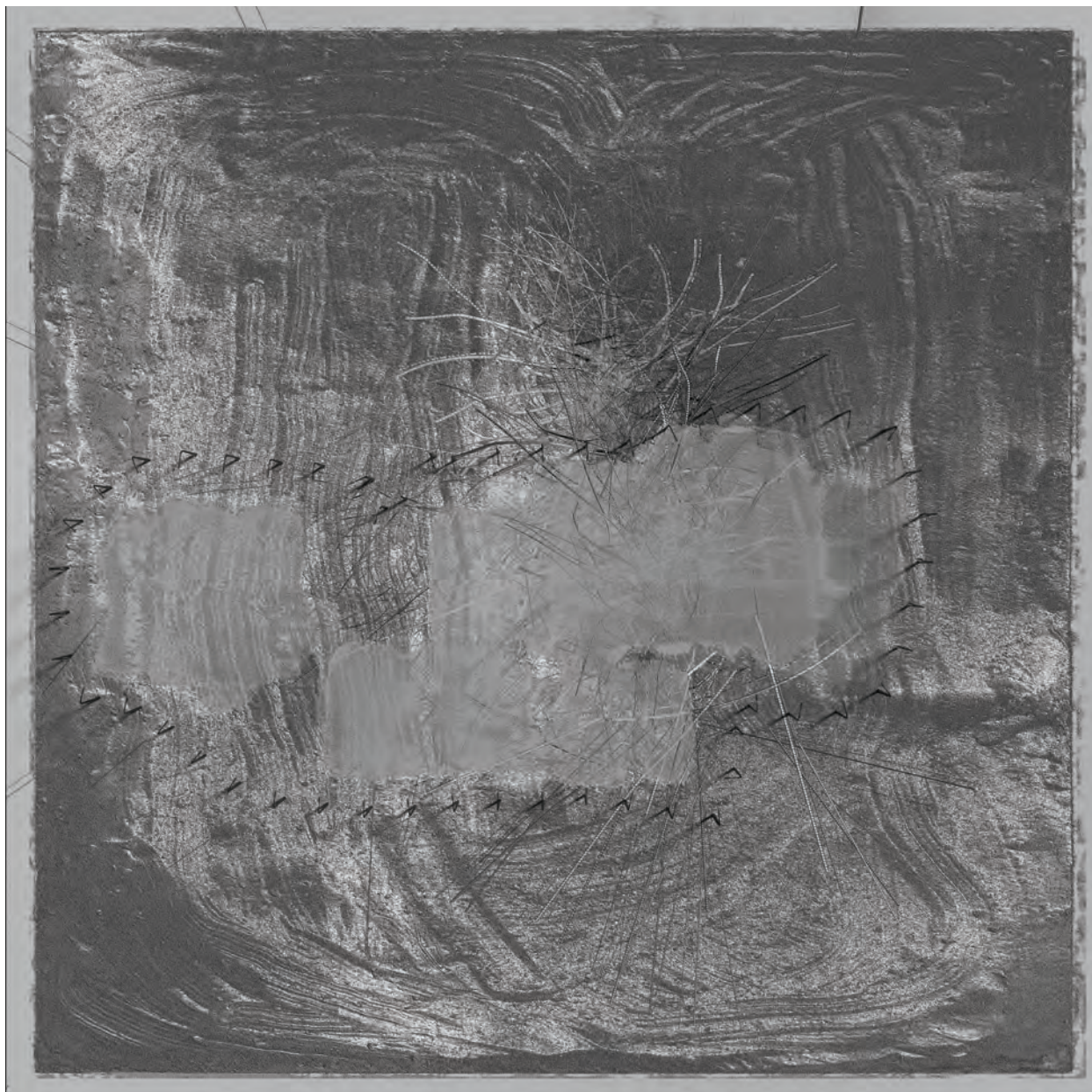
Ronen Sharabani, *Card*, 2014, video, 4 min



Ronen Sharabani, *Cystern #1*, 2019, digital print, 100X100 cm
Left: detail

חונן שהרבני, **בור #1**, 2019, הדפסה דיגיטלית, 100X100 ס"מ
משמאל: פרט



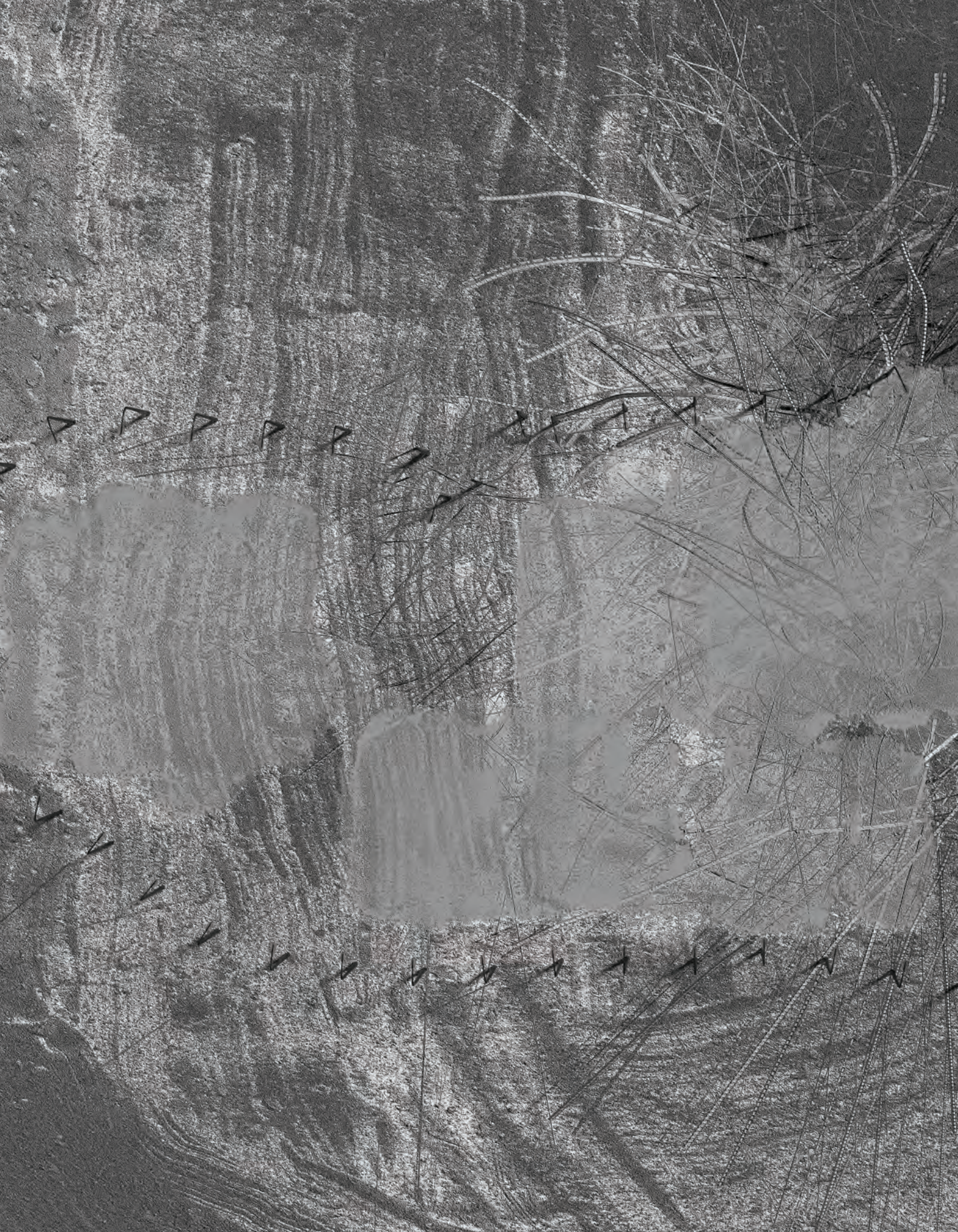


Ronen Sharabani, *Cystern #2*, 2019, digital print, 100X100 cm

Left: detail

רונן שהרבני, **בור #2**, 2019, הדפסה דיגיטלית, 100X100 ס"מ

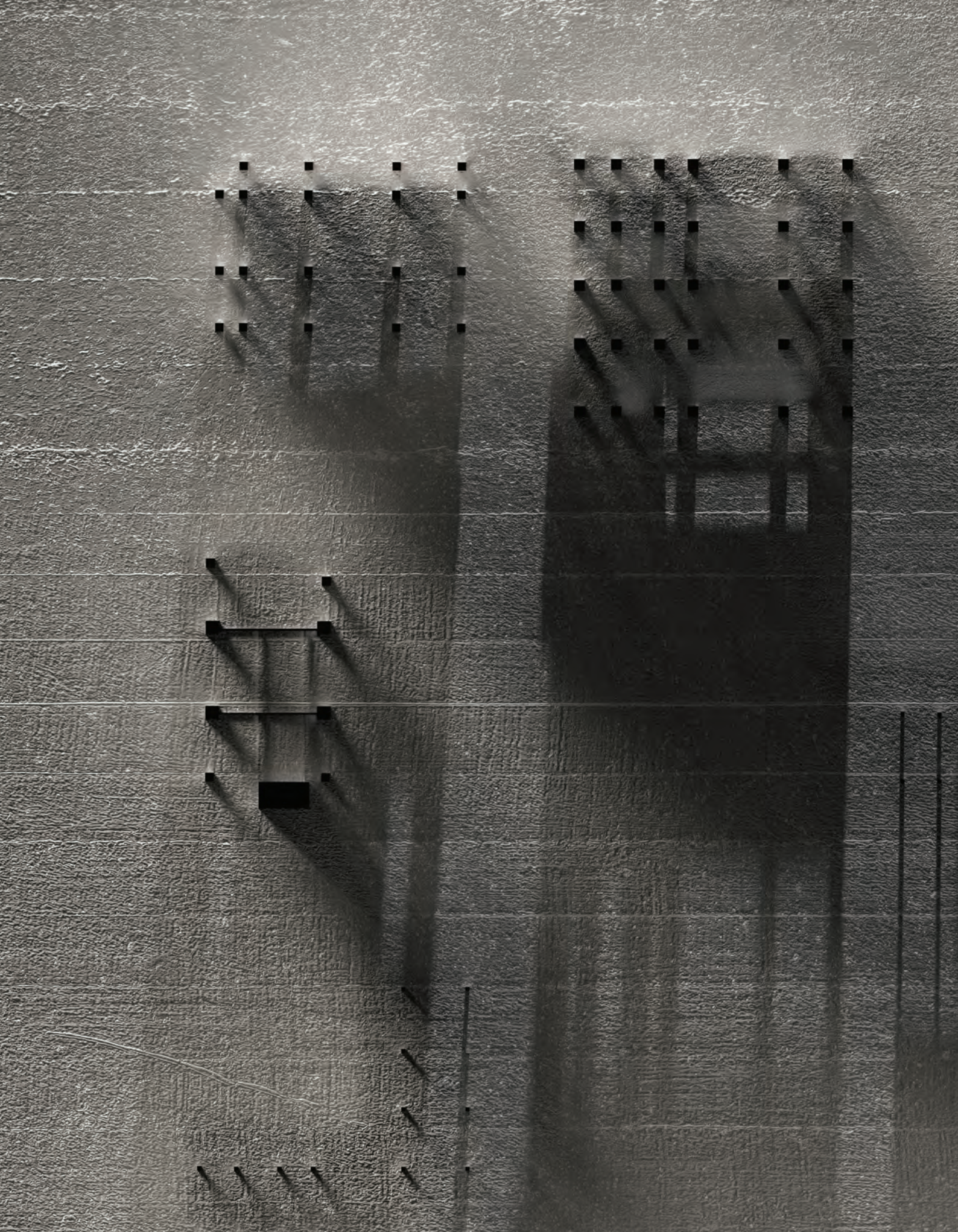
משמאל: פרט





רונן שהרבני, צללים, 2020
הדפסה דיגיטלית, 170X70 ס"מ
משמאל: פרט

Ronen Sharabani, *Shadows*, 2020
Digital print, 70X170 cm
Left: detail





Ronen Sharabani, *Virtual Territories #1*, 2017

Digital print, 140X230 cm

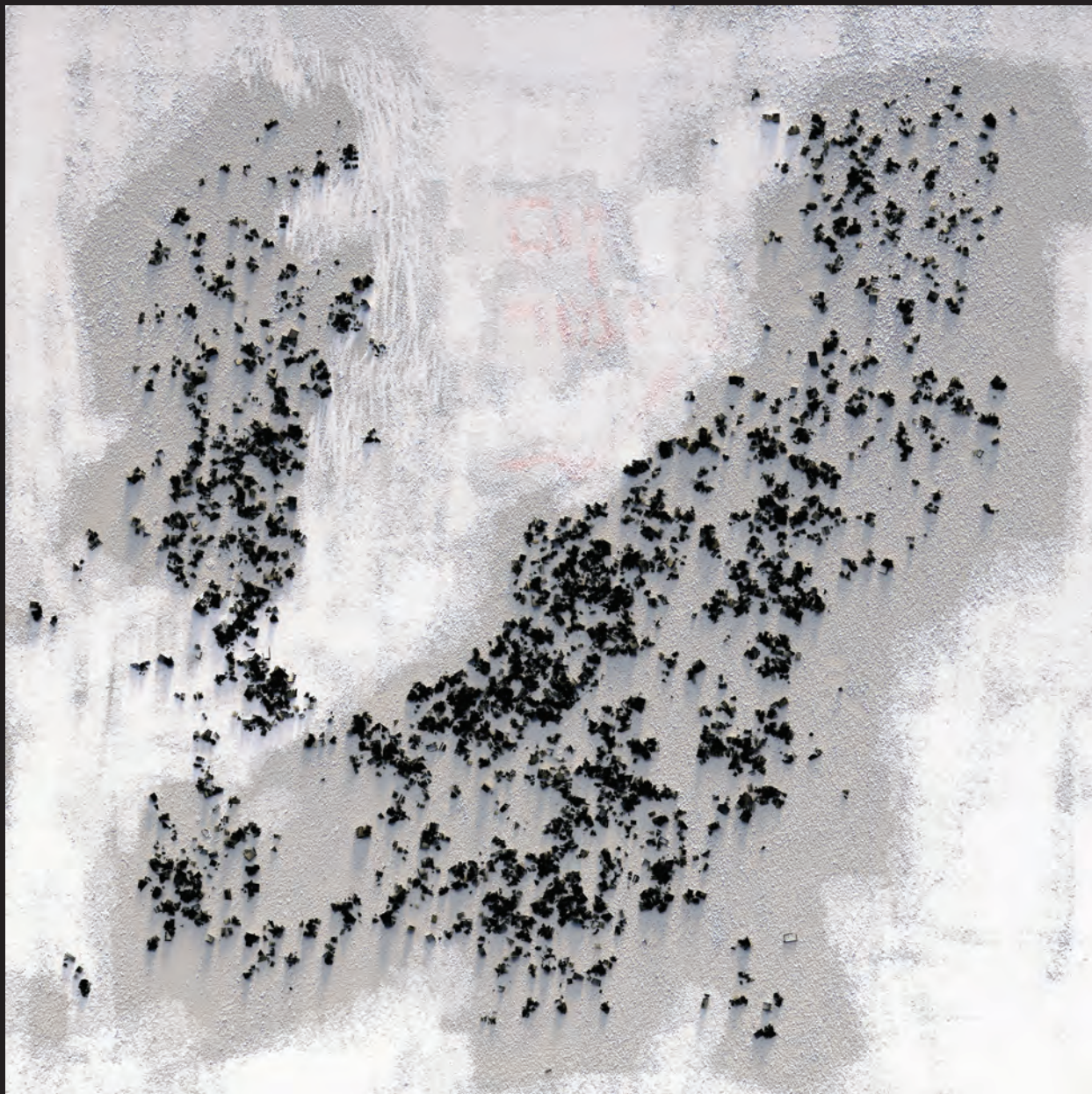
Left: detail

חנן שהרבני, *טריטוריות מדומות #1*, 2017

הדפסה דיגיטלית, 230X140 ס"מ

משמאל: פרט





Ronen Sharabani, *Reserved Place*, 2017
Digital print, 100X100 cm
Left: detail

רונין שהרבני, **מקום שמור**, 2017
הדפסה דיגיטלית, 100X100 ס"מ
משמאל: פרט

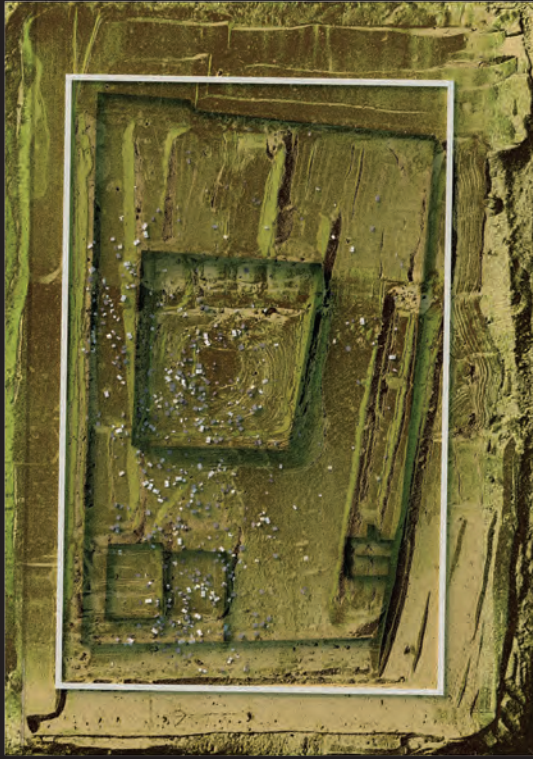




Ronen Sharabani, *Virtual Territories #2*, 2019
Digital print, 100X100 cm
Left: detail

רון שהרבני, **טריטוריות מדומות #2**, 2019
הדפסה דיגיטלית, 100X100 ס"מ
משמאל: פרט





Ronen Sharabani, *Mountain outline*, plates 11, 12, 2019
Digital print, 90X125 cm
Below: detail

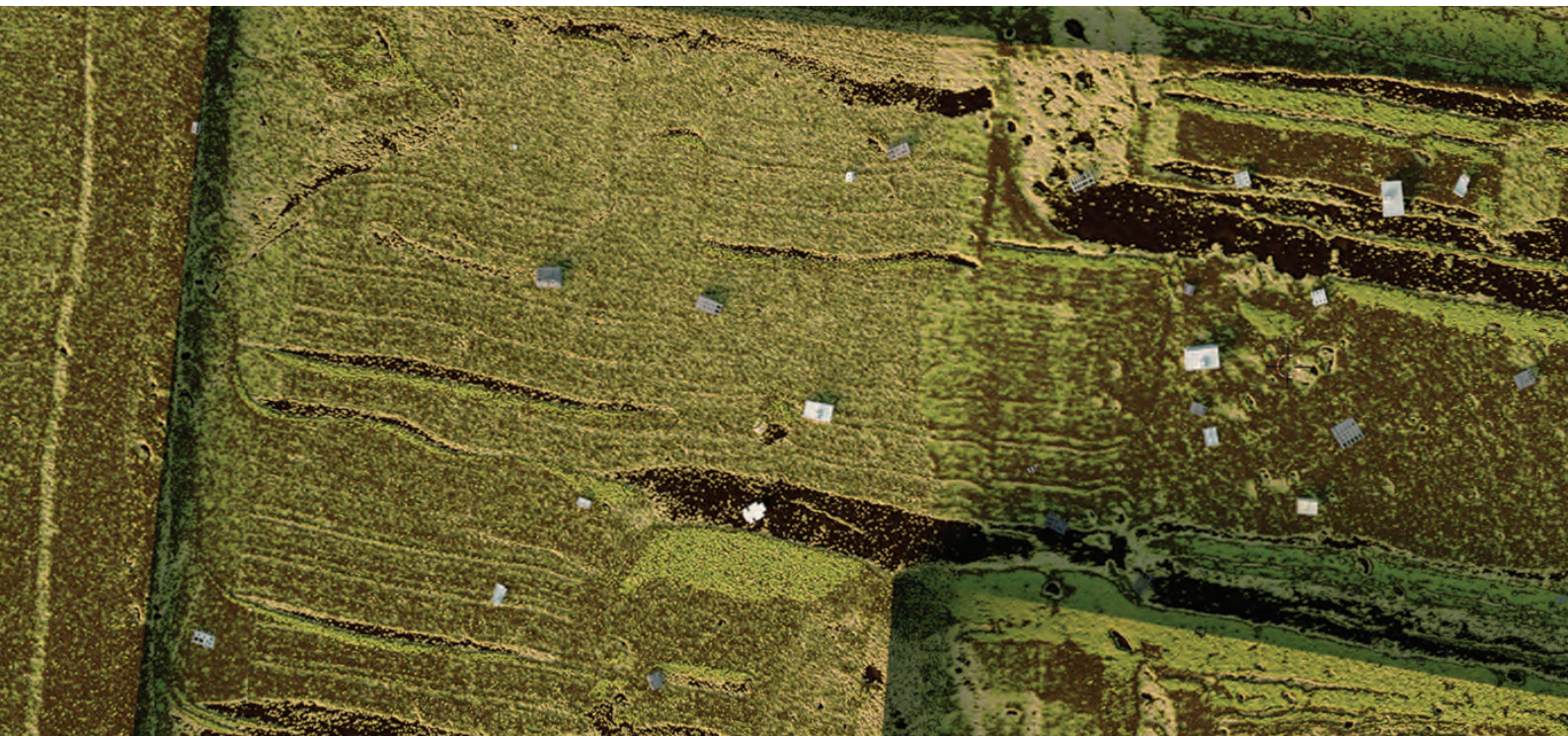
חונן שהרבני, *מתווה ההר*, לוחות 11, 12, 2019
הדפסה דיגיטלית, 125X90 ס"מ
למטה: פרט





Ronen Sharabani, *Mountain outline, plate 1*
Sand table in process, 2019, 90X125 cm

רונן שהרבני, *מתווה ההר, לוח 1*
שולחן חול בתהליך עבודה, 2019, 125X90 ס"מ

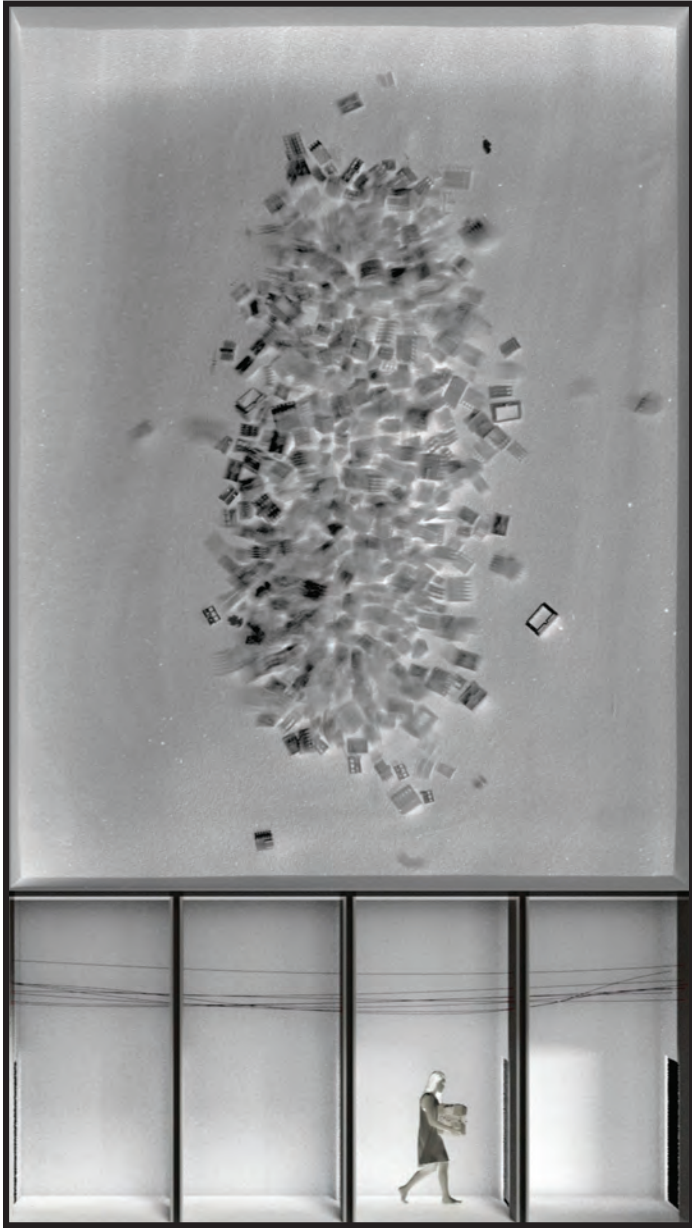




רונן שהרבני, אלמנטים #2, 2018, וידיאו, 2 דק' 2
 Ronen Sharabani, *Elements #2*, 2018, video, 2 min



רונן שהרבני, תא א, 2017, וידיאו, 3 דק'; (משמאל)
 Ronen Sharabani, *Slot A*, 2017, video, 3 min (left)





רוני שהרבני, חוצע, 2019, בטון, גבס ופיגמנט, 58X40 ס"מ



Ronen Sharabani, *Platform*, 2019, concrete, plaster & pigment, 40X58 cm



Ronen Sharabani, *Tripled Land*, 2020
 3 video tracks on sand, 4 min
 3 sand tables, 83X50X40 cm each
 Left: detail

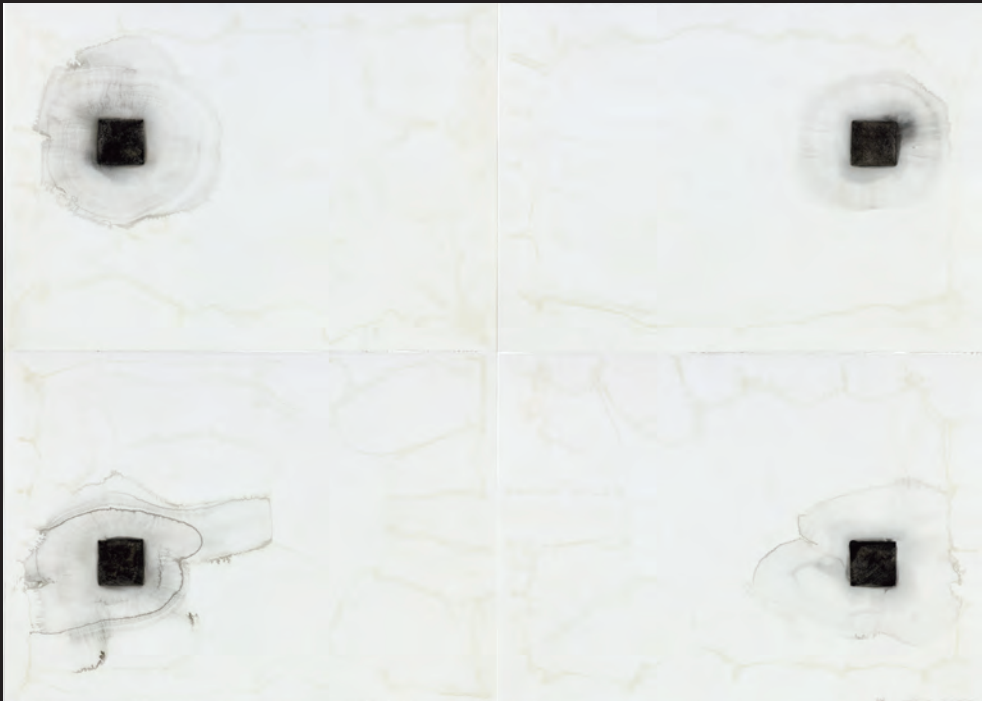
חנן שהרבני, **אדמה משולשת**, 2020
 הקרנת וידאו על חול בשלושה ערוצים, 4 דק'
 שלושה שולחנות חול, 40X50X83 ס"מ כ"א
 משמאל: פרט





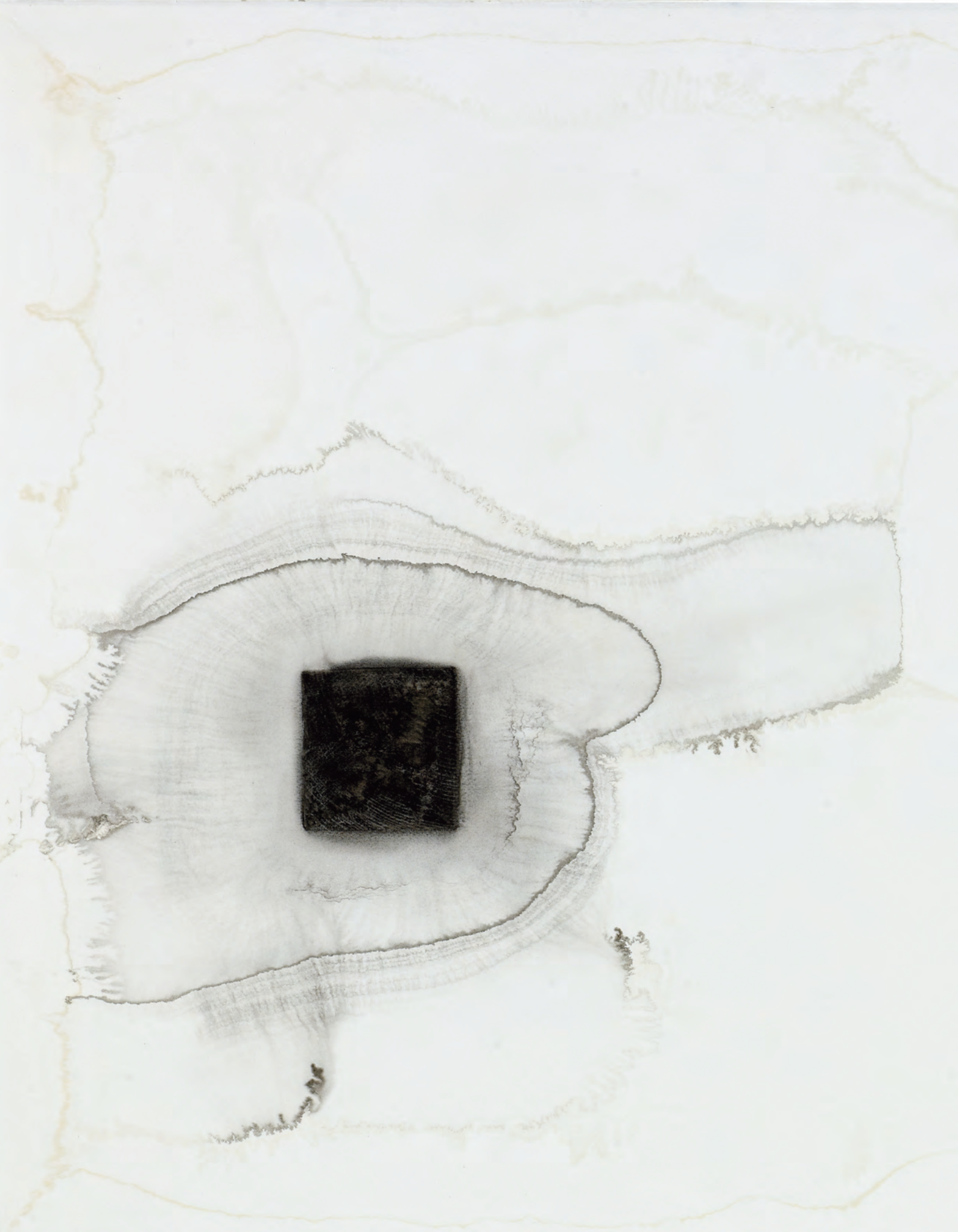


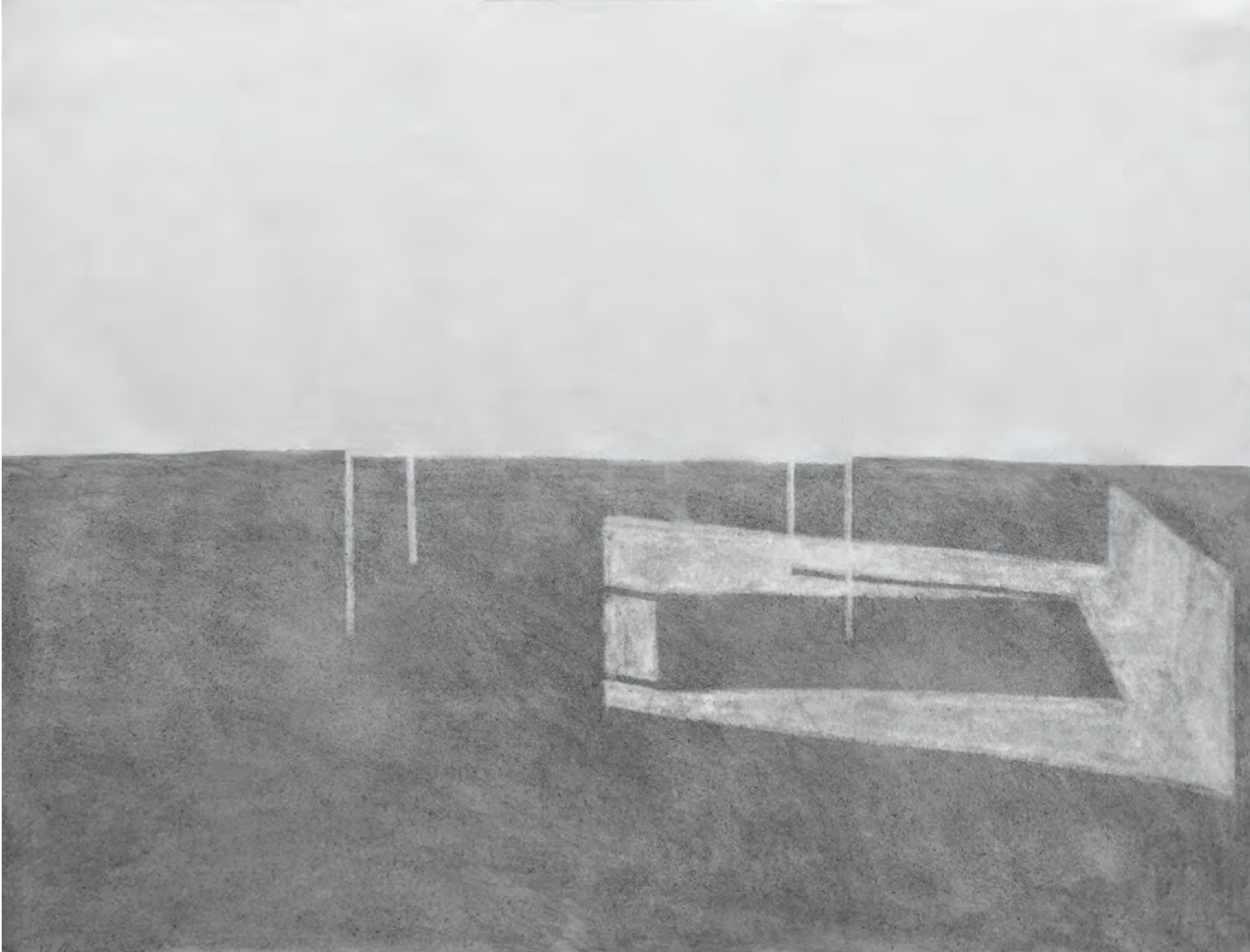
צילום הצבה
Installation view



Micha Ullman, *Table*, 2016 No. 866
Black aquarelle, 140X200 cm
Artist's collection
Photograph: Avi Amsalem
Left: detail

מיכה אולמן, **שולחן**, 2016
אקוורל שחור, רישום בארבעה חלקים, 140X200 ס"מ
אוסף האמן
צילום: אבי אמסלם
משמאל: פרט





Micha Ullman, *Table Shadow 1*, 1991
Graphite on paper, 50X65
Artist's collection
Photograph: Avraham Hay

מיכה אולמן, **צל שולחן 1**, 1991
גרפיט על נייר, 65X50 ס"מ
אוסף האמן
צילום: אברהם חי



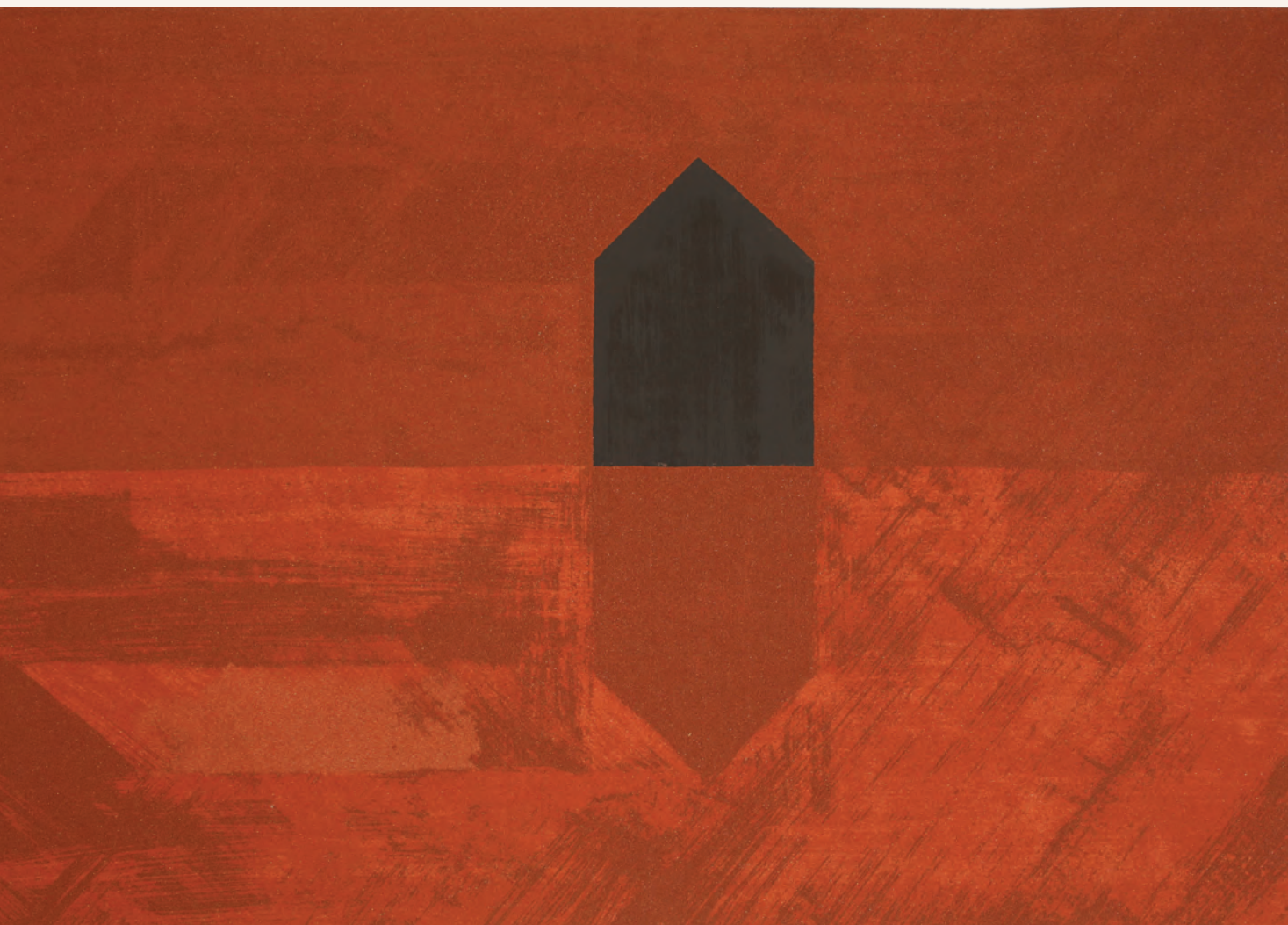
Micha Ullman, *Table Shadow 2*, 1991
Graphite on paper, 50X65
Artist's collection
Photograph: Avraham Hay

מיכה אולמן, **צל שולחן 2**, 1991
גרפיט על נייר, 65X50 ס"מ
אוסף האמן
צילום: אברהם חי



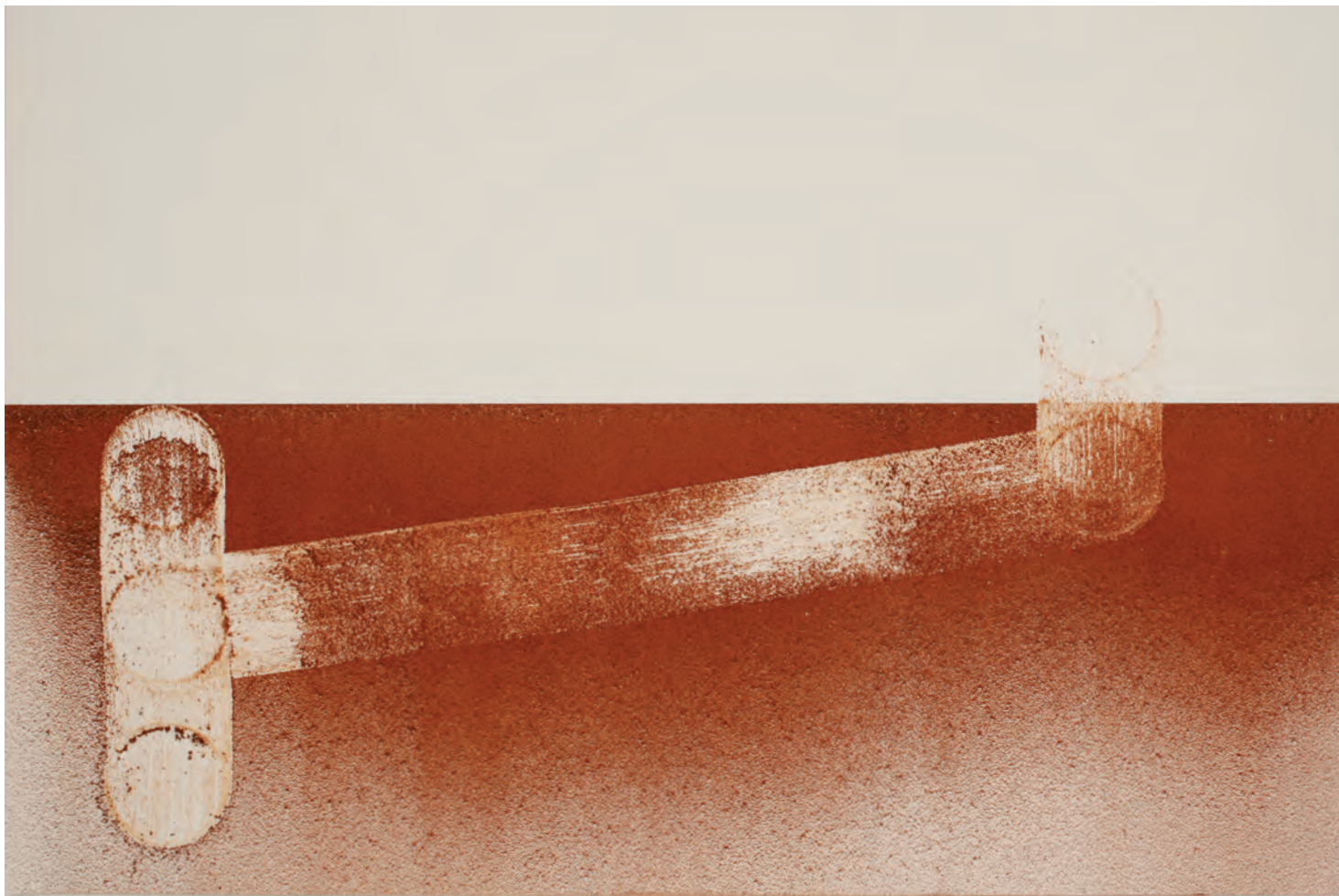
Micha Ullman, *White House*, 2002
Sand print: screen printing, 70X100 cm
Printed copies: A.P. 1/1
Printed by: Yaakov Harel
Artist's collection
Photograph: Avraham Hay

מיכה אולמן, **בית לבן**, 2002
הדפס חול: דפוס משי, 70X100 ס"מ
עותקים מודפסים: A.P. 1/1
הודפס ע"י: יעקב הראל
אוסף האמן
צילום: אברהם חי



Micha Ullman, *Black House*, 2002
Sand print - screen printing, 100X70 cm, edition: 35/35
Printed copies: A.P. 35/35
Printed by: Yaakov Harel
Collections of Yaakov Harel and Micha Ullman
Photograph: Avraham Hay

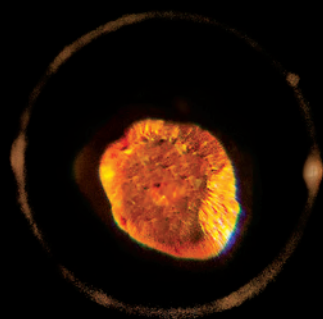
מיכה אולמן, **בית שחור**, 2002
הדפס חול: דפוס משי, 100X70 ס"מ. מהדורה: 35/35
עותקים מודפסים: A.P. 35/35
הודפס ע"י: יעקב הראל
אוסף יעקב הראל, מיכה אולמן
צילום: אברהם חי



Micha Ullman, *Glasses*, 2004, sand print: screen printing
70X50 cm, edition: L/L, printed copies: L/L
Printed by: Stuttgart Academy, Daniel Zigloch
Daniel Mitch, Michelin Kobler
Artist's collection
Photograph: Avraham Hay
Left: detail

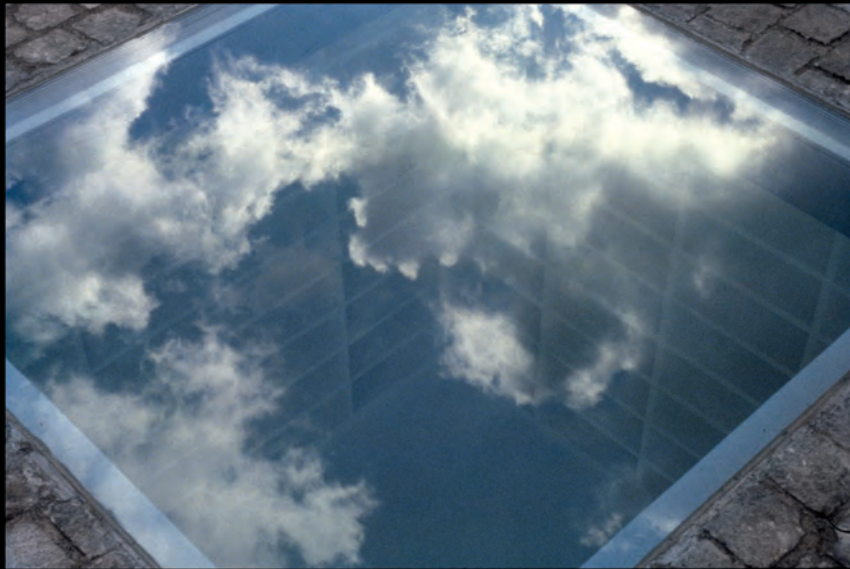
מיכה אולמן, **כוסות**, 2004, הדפס חול: דפוס משי
70X50 ס"מ, מהדורה: L/L, עותקים מודפסים: L/L
הודפס ע"י: אקדמיה שטוטגרט, דניאל זיגליך,
דניאל מיטש מישלין קובלר
אוסף האמן
צילום: אברהם חי
משמאל: פרט





Micha Ullman, *Until the Last Grain of Sand*, 2011
Iron, a grain of sand, glass, magnifying glass
90x50x50 cm
Collection of Academy of Arts Berlin
Photograph: Sacha Flit

מיכה אולמן, *עד גרגיר החול האחרון*, 2011
ברזל, גרגיר חול, זכוכית, זכוכית מגדלת
90x50x50 ס"מ
אוסף האקדמיה לאומנויות ברלין
צילום: ששה פליט



Micha Ullman, *Library*, 1995
 (Permanent) Bebelplatz, Berlin
 Glass, concrete and plaster, excavation, light
 706x706 cm; depth: 530 cm
 Glass window: 120X120 cm
 Photograph: Werner Zlein, Micha Ullman

מיכה אולמן, **ספרייה**, 1995
 כיכר בבל (בבלפלאץ), ברלין
 בטון מסויח לבן, זכוכית ותאורה
 706X706 ס"מ; עומק: 530 ס"מ
 חלון הזכוכית: 120X120 ס"מ
 צילום: מיכה אולמן, ורנר צליין



Israel's textile industry under conditions of accelerated globalization. By now, the major part of Israeli textile manufacture has "migrated" in pursuit of cheaper labor to Jordan or China, leaving unemployment and social unrest in its wake. The massive loom, Sharabani says, is both a monument to the Israeli textile industry's heroic past, and a signal of its implication in the global migratory cycle. In this conjunction, I espay a radicant optimism. A thread of determination and hope runs between the creativity and resilience with which a refugee from Nazi Germany helped establish new industries in an old-new homeland during the 1930s, and the younger native Israeli artist who, half a century later, is committed to artistic production of international caliber.

My discussion has elaborated upon a note of optimism in Ullman's and Sharabani's œuvresthat defies the unsettling aspects of the radicant condition. This is especially manifest in the divergent, yet kindred, ways in which they employ sand and earth, maintaining a delicate equilibrium between groundlessness and presence. Balanced between the insecurities of shifting ground, the transience of radicant enrootings, and the anxiety of displacement, Ullman's and Sharabani's art relentlessly asserts and reasserts solid borders and grounds. Under ever-challenging existential conditions, they weigh positive mass against negative void, and shifting against solid ground.

Conclusion: Radicant Optimists, or Optimist Radicants

A wave of German-Jewish immigration arrived in pre-State Israel in the 1930s, in the wake of the Nazi's rise to power. Emigration from Germany encompassed over 300,000 of the 523,000 German Jewish population counted in 1933,²⁰ over 160,000 of whom immigrated to Israel.²¹ Forced, by intensifying antisemitic harassment, to leave the country that they had considered their homeland for centuries, German-Jewish émigrés clung to a culture that they saw as their own. In this way, their German habitus was transmitted beyond the first generation of immigrants.²² Micha Ullman's parents belonged to the German-Jewish strand of the evolving Israeli society, which has been credited with significant contributions to the onset of Israel's industrialization, in addition to their foundational role in the fields of medicine, academia, art, and culture.²³ In a meaningful coincidence, Sharabani currently occupies a studio space in Tel Aviv owned by a German-Jewish entrepreneur and former textile manufacturer, who arrived in Israel in the 1930s as part of the aforementioned generation of immigrants. A massive German weaving loom, which might have been cutting-edge technology at the time, still occupies a central space in the studio. It inspired Sharabani's interactive installation *Conductors and Resistors* (2018; figure 17, see p. 22). The installation draws on the rows of spools still extant in the studio, forging a direct connection between the artist's prowess in digital media and the textile manufacturing technology that ensured a German-Jewish immigrant's livelihood back in the 1930s.

First presented at the 2018 SXSW media art festival in Austin, Texas, *Conductors and Resistors* features a video of an actor tangled in virtual yarns issuing from serried rows of disproportionately large spools. Visitors could interact with the installation via their phones: By pointing their phones toward the screen they could create new threads and further entangle the writhing actor. As the artist remarked in private conversation, the presence of the loom in his studio recalls the relentless efforts of German-Jewish immigrants to industrialize Israel, which was then a relatively neglected Middle Eastern district under the British Mandate. At the same time, the now-disabled machine calls attention to the decline of

20 United States Holocaust Memorial Museum. 2019. German Jewish Refugees, 1933–1939. Holocaust Encyclopedia. Online encyclopedia entry. Available online: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/german-jewish-refugees-1933-1939> (accessed 7 October 2019).

21 The Jewish Agency for Israel. 2014. Modern Zionist Aliyot to Israel. The Story of Zionism. Webpage, posted November 13. Available online: <http://archive.jewishagency.org/historical-aliyah/content/28841> (accessed 2 December 2019).

22 Hansen-Glucklich, J. 2017. "Father, Goethe, Kant, and Rilke: The Ideal of Bildung, the Fifth Aliyah, and German-Jewish Integration Into the Yishuv." *Shofar*, 35(2): 21–53.

23 Ibid.

I propose that through his digital manipulation of the photographed sand table (figures 15a, 15b), Sharabani confers a concrete solidity on the sand relief. Where Ullman's sculptures establish a chromatic kinship between red *hamra* and rusty iron, Sharabani transforms sand into concrete. A deeply ingrained yearning for firm ground drives both aesthetic projects.



Figure 15a, 15b: Ronen Sharabani, *Mountain Outline*, plate #1 (a) sand table in process, 90X125 cm, (b) digital mold

A full discussion of the *Virtual Territories* series requires attending to a third group of manipulated images culled from Google Earth, centering on Tel Aviv, the artist's city of residence. *Cistern #1* (2019; figure 16a, see p. 21) and *Cistern #2* (2019; figure 16b, see p. 21) are both based on Sharabani's digitally photographed and manipulated sand table, superimposed with Google Earth views of major road junctions in Israel's busy urban centers in and around Tel Aviv. Sharabani has transformed the surface of the sand table into a post-apocalyptic concrete wasteland, scarred by thin lines marking roads that, before the unexplained apocalypse, were once presumably bustling with life. *Cistern #1* being the negative image of *Cistern #2*, it features the blank expanse in deep black, as looming cavities that threaten to suck in all life. Sharabani regards *Cistern #1* as an X-ray, probing into *Cistern #2* to reveal traces of former life in the form of minuscule residential buildings clustered around the black holes.

The works that comprise *Virtual Territories*, particularly *Cistern #1* and *Cistern #2*, render surface textures affectively communicative. These surfaces are digitally manipulated so as to suggest a variety of resonant materialities and textures, from sandstone, through bronze, to rough concrete. In their different ways, these tense surfaces seem to appeal directly to visitors' skins. In Mieke Bal's terminology of migratory aesthetics, Sharabani's images participate in "a new sensate production of surface as skin."¹⁹ It is crucial to recognize the strong haptic appeal and suggestively material presence of the prints and installations discussed here, and the degree to which they arouse somatosensory responses. These aesthetic traits work to counter the core experience of groundlessness and spatiotemporal disorientation. Freely inflecting Bourriaud's concept, I propose to regard this practice as one of "radicant optimism."

19 Bal, Mieke. 2008. "Double Movement". In *2Move: Video Art Migration*. Edited by Mieke Bal and Miguel A. Hernández Navarro. Murcia, Spain: CENDEAC, 22.

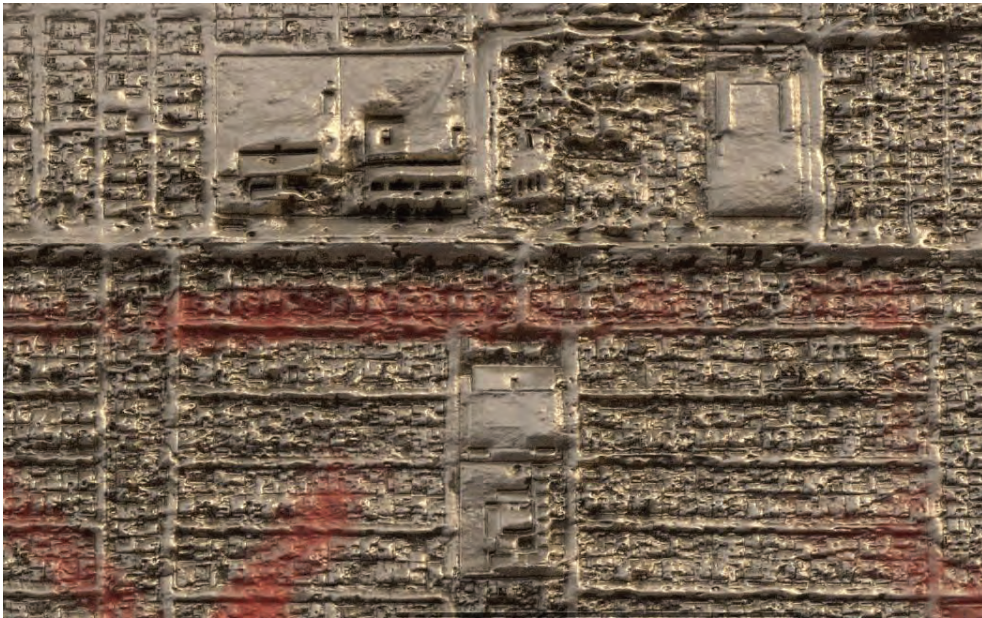


Figure 14: Ronen Sharabani, *Basrah #3 (detail)*, from the series *Virtual Territories*, 2019, digital print, 60X100 cm

Territories revisits the home of one diasporic Jewish community, which took up the challenge of relocating to Israel, its historical country of origin, in the space of a few months in 1951. The virtually rendered relief folds the migratory journey undertaken by the artist's family into the region's ancient history. In these works, Basrah remains an excavation site viewed from a safe distance, not a nostalgically remembered home.

Looking beyond the images of Basrah, the *Virtual Territories* series addresses Google Earth's representation of Jerusalem's Temple Mount. The quintessence of Jewish identity, this site has been violently contested among the three monotheistic religions throughout history. In this work, Sharabani has traced the contours of the satellite image of the Temple Mount onto an actual sand table, opting, in his words, to "bring the place itself into the studio." Addressing this politically charged geographical site, Sharabani's Temple Mount series maps the historical trauma of the Jewish exile from Jerusalem onto contemporary circumstances, namely political clashes between Israel and Islamic fundamentalists.

Ullman's sand maps of memory scapes return with a twist in Sharabani's project, *Virtual Territories* (2019), which experiments with digitally manipulating satellite views derived from Google Earth. One geographical site chosen for experimentation is the Iraqi city of Basrah, formerly home to the artist's family. Sharabani's family, along with most of Iraq's Jewish population, fled Iraq in the wake of anti-Jewish persecution, which peaked in the *Farhud* pogrom of June 1941.¹⁶ After a decade's tribulation, practically the entire Jewish population left Iraq in 1951, shocked by the sudden collapse of their participation in the country's economic and cultural life.¹⁷ Forced, by a specially legislated decree, to forfeit their citizenship and private property upon leaving, Jews have been unable to return since, even to visit.¹⁸ While Sharabani's grandfather had long relinquished any desire to reestablish contact with Basrah, the artist found an outlet for his interest in the remote satellite views of Google Earth.

The manipulated satellite images of Basrah presented in *Virtual Territories* neither disclose the artist's family history nor reveal any trace of the millennia of Jewish life in the region. These satellite-mediated views neutralize the memory of violence and trauma, affording what the artist regards as analytical distance – at the cost of masking traumatic memories, both personal and collective. In choosing to resort to Google Earth's global views, Sharabani sends us into orbit, in an inverse spatial movement to Ullman's digging in the earth.

And yet, Sharabani experiments with the possibility of transforming the lost ground into a solid object, in a manner reminiscent of the ancient art of bas-relief. Presented as if in low relief, the views of Basrah from outer space bring to mind archaeological excavation sites – as if they unearth the ancient foundations of vanished civilizations. One work from among *Virtual Territories* named *Basrah #4* (figure 13a, 13b, see p. 20), for example, is a digital simulation of a tabletop relief carved in sandstone, featuring a satellite view of Basrah. In other iterations, such as *Basrah #3* (figure 14), Sharabani has added a bronze tint to the satellite image. This brings to mind Mesopotamian art, thereby forging a connection between twenty-first-century Iraq and the region's remote past under the Assyrian and Babylonian empires. In turn, this nod to the region's history invokes the primal Jewish trauma of displacement and exile, under Babylon in the seventh century BCE. Returning full circle to Modern Iraq, *Virtual*

16 United States Holocaust Memorial Museum. 2019. The Farhud. Holocaust Encyclopedia. Online encyclopedia entry. Available online: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/the-farhud> (accessed 15 October 2019).

17 Bashkin, Orit. 2012. *New Babylonians: A History of Jews in Modern Iraq*. Stanford: Stanford University Press.

18 The Museum of the Jewish People. 2019. Iraq: The Jews of Babylon and Iraq. Beit Hatfutsot Databases. Online encyclopedia entry. Available online: <https://dbs.bh.org.il/place/iraq> (accessed 15 October 2019).

There is no escaping the connotation of mass burial in *Grund*, which recalls the mass killings of Jews in the forests of Nazi-occupied Europe. Beyond the memory of trauma, though, the installation centrally evokes a loss of purchase on the ground. Over and above its unmissable reference to the Shoah, and the title's ambiguous reference to reason and reasoning, the installation's uprooted and floating ground resonates with profound existential incertitude. Ullman's work in Kassel, which is close to the town from which his family were traumatically displaced, evinces a persistent migratory apprehension.

Some of Ullman's later installations spatialize existential transience on a scale suited to gallery exhibition. In *Sanday*, performed in 1997, the artist moved the contents of his home into an art gallery in Tel Aviv. The Hebrew title, *Yom Hol*, is a play on the double meaning of "weekday" and "sand day." Spraying thinly-sieved red soil over the objects before removing them carefully, he created an ephemeral sand map of his family home. A similar gesture can be found in the site-specific installation *Wedding* (figure 11, see p. 18), which featured centrally in the artist's exhibition *Sands of Time* (2011) at the Israel Museum. A performative "wedding," the installation entailed the exhibition curators and volunteers acting out a Jewish matrimonial ceremony. The artist sprayed a thin shower of *hamra* soil over the entire scene, participants included. Ullman defined his own part as that of a "photographer," recording in sand the imprint of a cryptic event that seemed to have been disrupted, perhaps violently.

Finally, in the installation *Semi-Detached* (2018; figure 12) Ullman returned to the trope of the home, tracing the floor plans of his family residence and the adjacent neighbors' semi-detached home in thin berms of red *hamra*. Re-scaling the house to fit the gallery space, the artist included contours of home amenities, such as showers, wash basins, and bathrooms, among which visitors were invited to meander. The extreme fragility of the installation required weekly maintenance, which the artist undertook himself with the help of assistants, restoring ledges damaged by visitors walking inside the transitory home. *Sanday*, *Wedding*, and *Semi-Detached* are fragile memory maps, investing the very notion of presence with the haunting shadow of impermanence.



Figure 12: Micha Ullman, *Semidetached*, 2018
Herzliya Museum of Contemporary Art
Red sand, 6X1470X2000 cm. Photo: Avraham Hay
Earth installation, presented at Scene of Events
exhibition, Herzliya Museum of Contemporary Art, 2018

This land-exchange project has a biographical dimension as well, relating closely to both the artist's family's migratory history and his entire generation's commitment to putting down new roots in the land. According to Ullman's older brother, their father had entrusted the ten-year-old Micha with the task of digging seven cubic pits in the field adjacent to the family home, which the father would then fill with fertile *hamra* earth brought from another region of Israel.¹⁵ Ullman's engagement with earth as an aesthetic medium appears to have been nourished by this early memory of exchanging earth to ensure fertility.



Figure 10: *Ground (Grund)*, 1987, (Permanent)
Skulpturenmuseum glaskasten, Marl, Germany
Iron, earth, grass
15X15 m. Depth: 3 m., height from the ground: 1.06 m.
Photographer: Micha Ullman

In yet another earth project, Ullman shipped red *hamra* from his home in Israel to the Church of St. Matthew on Berlin's Potsdamer Platz, where he installed *Steps* (2012). The installation consists of seven iron stairs functioning as containers for the earth, which descend into a shaft filled with still more red *hamra*. The work is a memorial to the murdered resistance fighter Dietrich Bonhoeffer, who was ordained as a priest in St. Matthew's in 1931. The pit's depth matches the artist's height, conforming to his practice of working to the scale of his own body. These human dimensions invest the installation with the solemnity of a burial chamber. Like the iron and earth sculptures *Day* and *Midnight*, it enfolds positive and negative, home and tomb, ground and underground. *Steps* brings to mind the American artist Walter de Maria's *Earth Room*, which itself originated in Munich, Germany, in 1968 (installed in New York in 1977). But in fact, Ullman's conflicted and traumatic emplacement, which involves fragile transportable ground, stands in stark contrast to the mass of black earth which fills De Maria's room with the sensuality of primal nature.

In 1987, Ullman conceived and executed *Grund* (figure 10), which literally means "reason" in German but also resonates with the English term *ground*. Lifting a chunk of earth off the ground, he positioned it such that it extended above a pit surrounded by a grove of trees.

¹⁵ Ibid., 365.

to sink one's fingers in them or scoop up a handful of sand. In fact, visitors to Sharabani's exhibits have been caught attempting to capture the virtual objects, complete with a handful of sand (figure 9). This would suggest that the interfacing of sand and digital media fosters somatosensory arousal, and at the same time, cognitive dissonance. Ullman's installations, too, incite viewers to tactile engagement with massive bodies of rust and sand, and with the haptically suggestive sand tables. In addition, I propose that Ullman's carefully balanced mounds of earth induce a similar bodily tension as that displayed by Sharabani's dancers in *Sand Table*.



Figure 9: Visitor scooping up sand from Sharabani's installation

But while these works address the unreliability of ground, and signal displacement and disembodiment in myriad ways, still, a specifically phenomenological inquiry is prone to disclose a compelling *presence effect*.¹¹ On Gumbrecht's account, this means that the installations under scrutiny tap into "a layer in our existence that simply wants the things of the world close to our skin."¹² They thus reaffirm – if only fleetingly – our presence or emplacement in a material body.

Fragile Traces: Ephemeral Architectures and Views from Google Earth

Ullman's career as a sculptor debuted in the 1970s, with American Earth Art as a context for his early projects.¹³ In one site-specific work, performed in 1972 as part of the collective *Metzer-Meisser* art project, Ullman exchanged earth between two identical pits dug on the grounds of Kibbutz Metzer and Meisser, its neighboring Arab village.¹⁴ The exchanged earth was layered with connotations of historical yearning and the actuality of violent conflict. The work invoked the Hebrew term *adama* (earth), which, in enfolding *adam* (man) and *dam* (blood), evokes both the painful conflict over the land and the possibility that the contested territory might be shared.

11 Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence, What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.

12 Ibid., 106.

13 Zalmona, *Sands of Time*, 2011, 361-371.

14 Ibid., 371.

A work from Ullman's *Containers* (1988) series named *Midnight* (figure 6, see p. 15) consists of a large iron container which has been cast in the generic form of a house and holds a pyramid of red sand. Like *Chair*, this sculpture relies on Ullman's technique of keeping sand in dangerous equilibria while creating a deceptive impression of firmness. Taking up Freud's concept of the uncanny in its original German formulation, we might say that if *Midnight* is a home, it is profoundly *unheimlich*. It is a home haunted by its own fragility. *Day* (figure 7), another work in the *Containers* series, is the obverse of *Midnight*. It sets forth the same generic house, but in a negative form. Here, the home is a hollowed-out mass, which – collapsing in on itself – could become a massive tomb.

The motif of the hollow house, a negative form carved in earth, recurs throughout Ullman's work. It returns in *Sand Table*, presented at the 2019 Jerusalem Biennale (figure 8, see p. 16). Having been punctured through with a house-shaped aperture, the base of the iron table frame lets sand drift out, leaving a sloped crater in the shape of Ullman's generic form, the ghostly home. As in *Day* and *Midnight*, the larger earth sculptures, the work relies on a delicate equilibrium ensured by slanting the sand at a liminal angle, thus destabilizing the home's foundations.

Ullman's experimentation with perforated sand tables commenced in the wake of a visit to the Auschwitz death camp.¹⁰ His iron tables, with their perforated bottoms, betray the promise of support and containment; of firm ground. As in the case of Sharabani's *Sand Table* (figures 3, 4), in Ullman's works the ground preserves only the faintest traces of those presences to have left their imprint upon it. In making an aesthetic leap from earth sculptures to new media, Sharabani broaches a similar concern with instability and transience, in the domain of virtual reality.

And yet, the grainy materiality of sand endows these works with a distinctly sensual appeal. Significantly in this respect, visitors to Sharabani's installations are hard put to distinguish between the virtual objects projected onto the sand and the concrete materiality of the medium itself. The surfaces and mounds of sand in both Ullman's and Sharabani's work induce a strong desire



Figure 7: *Day*, 1988, From the series "Containers", Iron and red sand (*hamra*), 178X240X320 cm. Israel museum, Jerusalem: Beverly and Raymond Sackler, New York, B88.0235; Photograph: Israel museum, Jerusalem / Avraham Hay

¹⁰ Zalmona, *Sands of Time*, 2011.

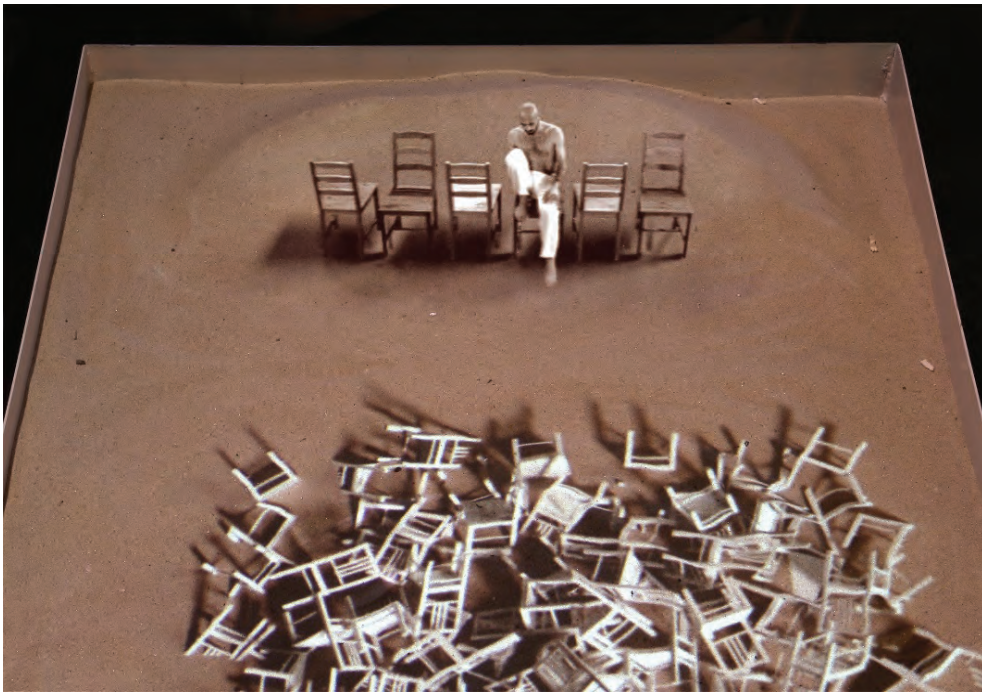


Figure 4: Ronen Sharabani, *Sandbox*, 2014 (detail), 170X115 cm, Projection on sand-table.

objects, despite appearing solid, in fact, barely hold together. In part, the works' appearance of solidity owes to the chromatic resemblance between rusty iron and red soil. As Ullman has explained in a video interview on the occasion of his 2011 exhibition at the Israel Museum, iron and sand conflict and converge at the same time. The similar colors of sand and iron camouflage their diametrically opposed physicality. Whereas iron is solid and fixed, sand is fluid and dispersive. It is held within the boundaries of the iron container in a strained and tense balance.⁹ Although it appears solid, the carefully formed body of earth within the container is extremely vulnerable, and displaced by the slightest touch. Needless to say, this chair cannot afford stable seating. Like Sharabani's *Sand Table*, Ullman's chair undercuts the function universally attributed to chairs, which are usually taken to provide grounding and firm support. In the same move, these works transform sand, uncannily, into quicksand.

⁹ The Israel Museum. 2011. *The Work of Micha Ullman: Containers*. Video, 0:00–1:53, posted by museumisrael, September 7. Available online: https://www.youtube.com/watch?v=T1V0JjrXznU&feature=player_embedded#at=en&fs=1 (accessed 6 October 2019).

The works of Ullman and Sharabani interface with each other along two major axes. I refer to them in terms of "treacherous sands" and "fragile traces." The first category encompasses installations involving sand tables and other containers of soil. The second covers works that mainly feature architectural ground plans modeled in sand. Together, these categories speak to the notion of *terra infirma*, or unstable earth/land. Yet, alongside this recognition of impermanence, Ullman and Sharabani's works entail a relentlessly optimistic attempt at solidifying and stabilizing eternally shifting grounds.

Treacherous Sands

In Israeli culture, sand is associated with the Mediterranean coast. Established in 1909 on the sandy coast of the Mediterranean, the city of Tel Aviv, situated on historically coveted territory that is fraught with contemporary tensions, has come to epitomize the resurrection of the Jewish diaspora in a modern nation-state. At the same time, sand is the quintessential *terra infirma*. Like water, it defies borders and calls notions of solid ground and territorial fixity into question. As such, it taps into the tensions and anxieties undergirding Israeli history and culture.

Sand tables, which consist of iron or steel boxes filled with sand or heavier red earth (*hamra*), form the primary point of intersection between Ullman's and Sharabani's bodies of work. Sharabani's installation *Sand Table* (2014; figure 3, see p. 14) features minuscule virtual chairs projected onto non-virtual sand. In perfectly simulated movement, a pile of virtual chairs accumulates before collapsing onto the sandy surface. The objects gradually submerge, as if in quicksand, only to reemerge seconds later in an eerie resurrection. All the while, on the extremes of the projection frame, two human figures position themselves uneasily on a row of chairs. Rather than conventionally sitting on one chair, they seem to be trying to place themselves impossibly across several chairs (figure 4).

In struggling to remain above ground, Sharabani's digitally simulated chairs echo Ullman's installation, *Under*, from his 2011 exhibition at the Israel Museum. The installation featured sand sculptures of household items such as tables and chairs, which appeared submerged beneath the gallery floor. Ullman's toppled chair, from the installation *Under* (figure 5, see p. 14), consists of two rusty iron containers filled to the brim with red earth. With the surface of the mound inclined exactly 35 degrees, a liminal angle preventing the thinly sifted dry earth from spilling over the sides, the work maintains a very fragile equilibrium. Ullman's

a disorienting spatial ambiguity that recalls the architectural conundrums of M.C. Escher (1898-1972). Note that Ullman is positioned simultaneously atop and beneath a floating layer of earth, while obviously, the gallery floor can only be seen from above. Sharabani intensified this effect of disorientation through a series of spatiotemporal and acoustic disruptions. The video opens with a view of an empty gallery space, save for three mounds of soil piled on the floor. The sound of grinding, issuing from an invisible source, precedes Ullman's entry by ten long seconds. An additional nineteen seconds elapse before the action that actually explains the grinding sound begins. Over its entire duration, *Card* is unsettlingly dissonant. The paradoxical spatiality of the video culminates in Ullman entering the space upside down, as it were (figure 2), a whole second before his upright mirror-self walks in. What is more, Ullman's movements are not in sync with those of his flipped doppelgänger. Indeed, the video ends with Ullman leaving the space, while his "underground" double lingers behind. Miguel Hernández-Navarro has suggested that migratory experience unfolds within a "temporal space which is not Euclidian, but rather möbian."⁸ In light of Navarro's concept of migratory space-time, Sharabani's uncannily flipped cell might qualify as a spatiotemporal Möbius strip. It is a disorienting space-time conundrum that taps into the uncertain status of ground in Israeli art.

8 Hernández-Navarro, Miguel. 2011. Out of Synch: Visualizing Migratory Times through Video Art. In *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*. Edited by Miguel Hernández-Navarro and Mieke Bal. Amsterdam: Rodopi, 195.



Figure 2: Ronen Sharabani, *Card*, 2014, Video, 4 min

Traveling back and forth between Tel Aviv and global art centers of the East and West Coasts of the US, Sharabani may be regarded as caught in what Anne Ring Petersen describes as *circular migration*: "the migratory pattern of artists, who have chosen to be based in their home country but must live as globetrotters and engage with many different cultures and places in order to pursue international careers."⁴ Notably, Sharabani's international career as a media artist involves close trans-Atlantic collaborations with his two brothers, one of whom works in media in New York, the other in the cyber-tech world of Palo Alto, California. Together, this triad brings to mind Nicolas Bourriaud's discussion of contemporary aesthetics through the botanical metaphor of *radicant*. In *The Radicant*,⁵ Bourriaud conceptualizes the subjects of our times through the botanical differentiation between *radical* and *radicant* patterns of rooting. "Radicant" designates, for Bourriaud, "an organism that grows its roots and adds new ones as it advances," whereas the radical plant depends on a central root, deep-seated in nourishing soil.⁶ *Radicantity*, as inflected by Bourriaud, thus implies "a multitude of simultaneous or successive enrootings."⁷

Conceiving of Israeli art as essentially and foundationally *radicant* helps reveal a key dimension of Ullman's perforated sand tables, earth sculptures, and pits dug in the ground, all of which tap into the precariousness of being rooted in ground and place. The present exhibition brings into conjunction Ullman's and Sharabani's earth-aesthetics in this critical frame. In Sharabani's case, virtual simulations projected onto sand tables are at stake, as well as the hitherto unexhibited series, *Virtual Territories*, which experiment with Google Earth images. The intergenerational encounter, taking place through the unstable medium of sand, brings into focus the poetics and problematics of ground, place, and memory in Israeli art.

Card (2014): Micha Ullman, seen through Sharabani's Lens

Card (2014; figure 1, see p. 12) is a single-channel video by Sharabani, depicting Ullman in the process of preparing an earth installation at the Umm el-Fahm art gallery. Ullman seems absorbed in a strange ritual dance, which he performs to the grating sound of earth-crumbs crunching under his feet. The video image has been duplicated and then flipped, producing

4 Petersen, Anne Ring. 2017. *Migration into Art: Transcultural Identities and Art-making in a Globalised World*. Manchester: Manchester University Press. Kindle location 2423 of 6382.

5 Bourriaud, Nicolas. 2010. *The Radicant*. New York: Lukas & Sternberg.

6 *Ibid.*, 22.

7 *Ibid.*

Shifting Sands: Ronen Sharabani and Micha Ullman – an Intergenerational Encounter | Hava Aldouby

Sand is matter that cannot be contained within fixed boundaries. It drifts across and beyond borders, and thwarts the promise of firm ground. This exhibition highlights the resonance of Ullman's precariously-balanced earth sculptures and perforated sand tables in Sharabani's projections on sand, and in his digitally manipulated views from Google Earth, which hone in on geographical sites that reverberate with histories of displacement and re-emplacement. The resonances between these two bodies of work, which together span over five decades, highlight an intergenerational encounter taking place on shifting sands, as it were. Through the trope of precariously balanced bodies of earth (in Sharabani's case, suggestively hardened through digital manipulation) installations by Ullman and Sharabani endow the cross-generational migratory history of Israeli society with a compelling spatial presence.

Micha Ullman was born in Tel Aviv in 1939 to parents who had fled Nazi Germany in the early 1930s. Based in Israel, Ullman has built a successful international career since the 1970s, exhibiting and teaching worldwide.¹ Sharabani was also born in Tel Aviv, about a generation later. By then, Tel Aviv had become a major city and the capital of Israel's business and culture. Sharabani's grandparents immigrated from Iraq in 1951,² along with the majority of Iraq's Jewish population: close to 130,000 out of 135,000 Iraqi Jews left their homes in the space of six months. Fleeing anti-Zionist (which soon tipped into antisemitic) harassment, they were compelled to give up their citizenship and abandon their property by a specially legislated law.³

In 1999, Sharabani, like many young Israeli artists, left Israel to study in New York, where his career as a visual artist began. In 2007 he returned to Tel Aviv, where he bases his international artistic career. In a curious coincidence, Sharabani's rented studio space once belonged to a German-Jewish immigrant of the same generation and social stratum as Micha Ullman's parents. In concluding this essay I revisit this space, which is rich with historical resonances.

1 Zalmona, Yigal. 2011. *Sands of Time: The Work of Micha Ullman* (Hebrew). Jerusalem: The Israel Museum.

2 Sharabani's biographical information, and his references to his work quoted in this paper, are based on the author's personal communications with the artist (Tel Aviv, 2019).

3 Bashkin, Orit. 2012. *New Babylonians: A History of Jews in Modern Iraq*. Stanford: Stanford University Press.

violent cutting involved in penetrating the earth and the primeval, soft and sensual heap of material dug out of it.' The heap and the hole that Ullman sometimes visualizes as a womb [...] and pulling out the earth from its place, create a 'tension of disconnection,' and a longing of the material to return to its place."⁶

Sharabani's projections on sand tables parallel Ullman's "pits." Sharabani awards the virtual shapes an existence of their own. Instead of using real matter, he uses "non-matter." Projection is not material. Much like air, it does not occupy space, and has no mass or material presence. The non-material is a state. Be it physical, metaphysical, spatial or geographic, it is a metaphor for an existential, social, political, historical, and cultural situation.

Place/Non-Place

In one of his interviews, Ullman said, "If we take the word 'place,' we will discover that in Hebrew it is actually infinite. It encompasses the most concrete matter and the most abstract spirit."

Sharabani, too, explores the broadest and deepest meanings of the concept of "place." His exploration includes the material and the spiritual, and refers to the most basic and deeply emotional concept of home. His works bring to the surface a series of tangible and geographic connections that are allegorically tied to a deep, primeval, existential kernel of association between blood, man, and earth.

⁶ Drorit Gur Arie, curator of the Petah Tikva Art Museum, in an article written for the exhibition cluster *Bibliology: The Book as Body*, November 2015 – March 2016.

In an article written for the *Connected Vessels* exhibition at the Givon Art Gallery,⁴ curator Yigal Zalmona wrote: "As always, a dialog is an inseparable part of Ullman's work and thought. One distinctive feature of his oeuvre is the connection he creates between the separate systems of time and space. Each work is anchored in the extremely extended time of astronomical and physical natural phenomena, while also engaging with the middle-time of ethics and human values, and with the shortest, immediate time of historical events and politics."

In Sharabani's work, tension always exists between what the viewer sees (in the projections on sand tables, and in the prints hanging on the enormous concrete wall of the gallery), which are beautiful and astonishing, and the significance of those images. By exploring physical and natural phenomena within the context of global human values, he raises the concept of a world falling apart or buried in sand, unpredictable and ever-changing. It is a world that constantly challenges the familiar, the existent, the predictable, and the controllable.

Ullman has an unusual way of dealing with concepts that are of concern to humanity. He engages with life, place, and the great apprehension that we, the residents of that place, feel about our safety. He relates to collective and personal aspects, and metaphorically – to the complex and exceptional Israeli reality.

Sharabani's works are imbued with anxiety about reality. When the structures projected onto the sand tables rise and fall, shake, compress, and crowd, their physical state changes. Reality disappears into the sand, and suddenly grows out of it. This shakes the foundations and undermines the perception of the solid, the familiar, the safe, and the existent. The viewers have no control over what appears before their eyes. They are taken by surprise, over and over again, and the unexpected keeps amazing them. Nothing is certain.

"A hole in the ground comprises two elements: The air, which is the spirit, and the earth, which is the material"⁵

Micha Ullman has dug many holes over decades of artistic work. His fingers have felt many types of sand, out of which he has created his sculptures. Drorit Gur Arie quotes Ullman: "A hole filled with vacuum"? Perhaps a cracked male-female unity, [standing] between the

4 November 2016

5 Maya Stern, interview with Micha Ullman, "Micha Ullman: digs holes, arranges weddings" 19.6.2013.

In *Plummet* (2020), the swing of the plummet is accompanied by Ullman's voice uttering a sentence. Its overlapping repetitions pile up until they become unintelligible. Then the sounds gradually synchronize, and the words begin to ring out clearly: "Let the sensations speak. Let the sensations speak." The worlds of emotion and logic are bound together. The sound moves up and down, becomes murky and clears up, spins and straightens. Its movements correspond to the spatial motion of the pendulums; a strong, dominant, noticeable movement. This is a journey between conversation and its echoes; and its careful refinement.

A meeting between plummet and pendulum

The essence of a plummet, a tool that verifies the upright position of a wall, lies in its tendency to reach a static state. To be fully effective, it must be motionless. In contrast, the essence of a pendulum is mobility and movement. The plummet and the pendulum contrast each other. In fact, on the way to finding the ultimate solution, the plummet demonstrates the full range of possible errors and all the answers. The answer is not absolute; rather, it serves as a thinking tool. The swinging plummet moves in and out of synchronization with the line of plummets. It is a metaphor for discourse.

Posing questions and providing answers

"All my life I have worked [...] on the relations between opposites and on posing questions."² Ullman's works are characterized by ambiguous statements and open questions that call for interpretation: "My job is to raise questions that are as good as possible."³ His work aspires for reduction; for refining an idea down to its core. He reduces universal forms – a chair, a house, a hole in the ground, a glass – to their abstract, elementary, essential kernels. Each viewer is invited to sense and interpret them from his or her personal perspective, in line with dynamic reality, with the powers of nature, with the flow of life. The meaning of place and home, of absence and emptiness, of earth and place is sublime and metaphysical. At the same time, it is also worldly and sensual, expressing a universal human symbolism.

2 "Micha's vision", Micha Ullman interviewed by Eli Armon, *Haaretz*, 11.9.2009. (Hebrew)

3 Ibid.

challenge. At that point, they embarked on developing artificial intelligence, and eventually installed it on each individual plummet to enable it to make fast decisions independently, and to communicate with its neighboring plummets. Each plummet was operated at night, and began a self-learning process. Like a child who learns to communicate with its environment, the plummets discovered the best way to synchronize with their neighbors and to affect them. Like Sharabani's other works, this work invites ethical, political, and social interpretation.

The meeting with Micha Ullman

Sharabani was familiar with the work of Ullman – a famous and influential Israeli artist. In 2014, they were both invited to participate in the exhibition *The Generous Tree* at the Umm al-Fahm art gallery.¹ Ullman assembled his work *Glass* (2014) for the specific space and location of the gallery, where it is currently on permanent display. Ullman went to the gallery to inspect the space, to look for earth in the area, and to gather it and put it through processes of granulation and sifting. Sharabani accompanied Ullman and the gallery team in their searches for an idea for the work and for suitable earth. He held long conversations with Ullman, and learned about his work methods and ways of thinking.

Sharabani noticed Ullman's attentive approach that avoided determining in advance what he was looking for: "Keeping the pipes open all the time" he said, pointing at his head. "I search without knowing exactly what I will find. I listen, observe, keep open to the world around me."

In the wake of those meetings, while the exhibition was being set up, Sharabani created his video art work *Card* (2014), which refers to Ullman's unique use of earth. *Card* was projected on a door at the Umm al-Fahm gallery, next to Ullman's *Glass* (2014). *Card* is also part of *Place/Non-Place: Ronen Sharabani meets Micha Ullman* at the Open University Art Gallery.

Sharabani's work process for the exhibition at the gallery parallels Ullman's process in Umm al-Fahm. It is a process in which the work evolves slowly through listening and openness. Sharabani returned to the recordings and photos taken in Umm al-Fahm. Although he did not remember the exact words, he did remember the essence of the conversation that was etched in his heart and has accompanied him since.

¹ Curated by Daniel Cahana.

Listen, watch, open up to the world

Carmit Blumensohn

A meeting between plummet and pendulum

Plummets (2020) is a kinetic sound installation comprising twenty soundtracks and ten plummets hanging the length of the colonnade.

Throughout history, the plummet (also called plumb bob) has been used as a reference line in construction. A plummet is essentially stationary; moreover, it is only possible to suspend one plummet from each point. The plummet, therefore, creates a single perspective, and hence, an inflexible and static perception of reality. In the present installation, the plummets keep moving, thus challenging the concept of one state/one truth, and offering a variety of possible positions. Whenever the work seems to be in chaos, the relations between the plummets change until they become perfectly synchronized.

In creating the work, the artist was in a dialogue with the unique architecture of the Open University Gallery. The encounter with the gallery's colonnade had a strong architectural influence on him. The clear repetitive rhythms, the regularity, the straight parallel lines, and the time and space continuity all gave him a strong sense of truth emerging from the architecture. Sharabani chose to challenge this suggestive space and explore its limits, using the plummet installation's incessant movement between chaos and stability. The sound also spans a range of possibilities. Sharabani sampled part of a recorded conversation with Ullman from 2014, and reproduced the sample in each plummet's sound track. The movement of the plummets activates the sound, creating patterns that move from unintelligible random sounds, to the clearly resonating phrase "let the sensations speak."

Computerized mini-motors that communicate with each other control the plummets' movement. The installation uses artificial intelligence in a process of machine learning, in which the system tests and teaches itself as the work evolves. Adi Sharabani, Ronen's brother and a tireless entrepreneur living in California, wrote the code that sets the work in motion. It took transatlantic cooperation to work on the project: The code was written in California and had to be frequently adjusted in the Tel Aviv studio to the installation and its computers. Cameras installed in the Tel Aviv studio enabled observation and control of the work in both Tel Aviv and California. After a long period of trials, the brothers understood that the precise synchronization of the plummets to the thousandth of a second was an enormous



At the epicenter of *Place/Non-Place* stands the intergenerational meeting between Micha Ullman and Ronen Sharabani. Sharabani's digital prints and virtual reality projections on sand tables stand next to works on paper by Micha Ullman. The sand tables are in dialog with Ullman's well-known iron and earth tables (which are not displayed at the exhibition). In Sharabani's works, the sand absorbs the digital simulations and documents their traces. In Ullman's work, the red earth might be steady or treacherous, and boundaries are tentative and fragile. Sharabani has set up a vibrating boundary in the gallery's colonnade: a kinetic site-specific installation created especially for this space. The works on display engage with the dichotomy between territory, boundary, and home as concrete material concepts and virtual space, where everything is possible but nothing leaves physical traces. In an era in which distinctions between the real and the virtual have become increasingly blurred, the sand retains traces of presence, but this presence is essentially transient, and therefore, laden with anxiety. In Israel, the experience of place, presence and home feeds on a collective trauma of uprooting and exile, as well as on the violent dispute over borders and land. In the Israeli context, as well as in the global one, the exhibition broaches issues of place and boundaries, presence and absence.

Carmit Blumensohn | Hava Aldouby

**Special thanks to Adi Sharabani for code writing and development
for the installation *Plumets* and for his support of the exhibition**



Place/Non-Place

Ronen Sharabani meets Micha Ullman

Curators
Carmit Blumensohn | Hava Aldouby

The Open University Gallery

Artistic director: Dr. Hava Aldouby, Department of Language, Literature and the Arts

Place/Non-Place: Ronen Sharabani meets Micha Ullman

January – March 2020

Exhibition

Curators: Carmit Blumensohn | Hava Aldouby

Production and management: Malka Azaria

Installation: Yossi Morad

Technical management: Idan Gahoz, Regev Kashti, Liron Parnas

Catalog

Editor: Yael Unger

English translation: Tova Shany

English Editor: Lillian Cohen

Graphic design and production: Ilana Broitman-Akselrod

Copyediting: Nili Brenner

Photography: Micha Ullman, Ronen Sharabani, Carmit Blumensohn, Avraham Hay,

Avi Amsalem, Daniel Rachamim

Cover images – top: Ronen Sharabani, *Virtual Territories #2*, 2019 (detail);

bottom: Micha Ullman, *Glasses*, 2004 (detail)

Works in the catalog © the artists

Catalog design and production: The Open University Publishing House

© 2020 The Open University Gallery

The Dorothy de Rothchild Campus of The Open University of Israel,

1 University Road, POB 808, Ra'anana 4353701

Tel 09-7782222; *3500

www.openu.ac.il

Supported by  **HERZELIA STUDIOS**
ARTISTS' STUDIO LTD.

Place/Non-Place

Ronen Sharabani meets **Micha Ullman**

January – March 2020



Place/Non-Place

Ronen Sharabani meets Micha Ullman

