

GIVEN

CURATOR-ARTIST: MERAV SHINN BEN-ALON ▶

◀ ARTIST: GALIA GUR ZEEV

In the beginning was a space. I saw it and fell in love, and so I wanted to work in it and invite artists for dialogue and collaboration. Thus I became an artist-curator.¹

When I was asked to select an artist whose presentation would express my curatorial practice, I approached photographer Galia Gur Zeev—an artist with whom I have collaborated in the past. Initially, the need arose to mark the point of departure in the space. I wanted to transform the given space into a self-reflexive space. I called it “Given.”

Choosing the project’s title, I wanted to conjure up the memory of our forefather, Marcel Duchamp, and his two key works: *Given 1. The Waterfall* 2. *The Illuminating Gas (Étant donnés : 1° la chute d’eau; 2° le gaz d’éclairage)*, 1946-1966, and *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (aka The Large Glass) (La mariée mis à nu par ses célibataires, même)*, 1946-1966. Each of Duchamp’s works is divided into two. “Given” is typified by a dichotomy between interior (“gas”) and exterior (“waterfall”), and a physical separation between the viewer and the work. By means of a door with peepholes, the “interior” is exposed depicting an “exterior” space, with a nude woman reclining on a surface of twigs and branches. *The Large Glass* is likewise divided into two: bride above, bachelors below. Both sections strive to unite in an encounter that will never be realized.

I perceive a correspondence between the inability to separate and the inability to connect. From this eternally insoluble frustration I set

out to create two entirely identical spaces—two parts of a single whole. It is an exact duplication where an identical “given” appears in each of the twin spaces. This duplication represents the split identity of an artist-curator. It challenges the ability to simultaneously assume two identities that strive to unite, yet struggle against one another.

To my mind, every curatorial act is an act of duplication which brings the return of the artist’s repressed identity to the surface. In the entity “artist-curator,” which generates a repetition of the repressed identity, however, the duplication is twofold. In this context one may mention the Freudian concept of the “uncanny” associated with the return of the repressed. It is a disconcerting return of something once familiar, which is now experienced as foreign and estranged. The equivalent German word, *unheimlich*, denotes unhidden, namely something which ought to have remained hidden and secret, but has come to light. The return to the uncanny place is forced on the subject by virtue of what he is reluctant to learn about himself.²

The uncanny return of the repressed exposes not only the artist repressed within the figure of the curator, but also the curator repressed within the artist. For this reason, the double space is, at once, a divided space and a compound space. It is comprised of two spaces—front and back. Six doors mark the duplication of spaces, their identity and difference, allowing passage between them and introducing the question:

What precedes what? Does the artist precede the curator, or vice versa?

Galia Gur Zeev’s work *Watchers* is presented in the front space, at the foreground of the work, upon the crucial first encounter with the viewer. One strip of photographs, running along all the walls of the space, features figures photographed against a black background. The subjects’ direct gazes seem to pierce the camera so that it feels as though they are actually present in the space, as a reflection of the exhibition viewers. The work, featured as part of a project which is, in itself, contained within a super-exhibition, delves into the power relations between artist and curator, wondering: What power does the work have to stand alone, without words; to look directly not only at the viewer, but also at the curator, and ask: Who is looking at whom?

The back space—as a type of repressed consciousness, the behind-the-scenes of what is visible in the foreground—presents my own work, *One Hundred Words*—a furrowed text which cuts the space, metaphorically declaring the “curatorial text” as an idea which constitutes the exhibition’s physical as well as thematic walls. The personal text, masquerading as a “curator’s footnote,” forms the viewers’ movement in the space, mirroring the artist-curator conflict. The viewers, accustomed to using the text as crutches, as inevitable glasses without which the exhibition cannot be decoded, now return to observe *Watchers*, only to reencounter, in a second, closer look, their own reflection, this time slightly different perhaps.

—Merav Shinn Ben-Alon

1. Between 2003 and 2006 I was curator of the Art Gallery at Tmuna Theater, Tel Aviv. To the gallery’s functional space, which serves as a passageway between the theater halls, I invited artists to confront its limitations and create installations inspired by its features. The transitional space thus became the underlying theme of the “Passage” project. The 17 installations, each of which functioned as a one-person exhibition, in fact transformed into a single group exhibition which extended over three years.
2. Sigmund Freud, “The ‘Uncanny,’” in James Strachey, Albert Dickson eds. *The Penguin Freud Library*, vol. 14: **Art and Literature**, trans. J. Strachey (London: Penguin Books, 1990); Ruth Ronen, “The Uncanny,” **Art and Its Discontents** (Tel Aviv: Am Oved, 2010), p. 61 [Hebrew].

ONE HUNDRED WORDS

The night before we broke up was the anniversary of his father's death. He knew the whole family would be there, so he proudly hung in the middle of the living room a painting I had dedicated to him. It had white pencil on red paper. I remember the looks of the guests darting between me and him. Only he and I knew that this was our last night together. We agreed that I would stay at his place that night and after that no more. The last time had the same feeling as the first time, that time when we left the barracks together and stood outside and talked until it became cold and I started shivering, and he hugged me, and I could feel his rifle hardening against my body. The morning after the gathering he walked me to the bus stop. I'll make the break, he said. And left a scar.

בלילה לפני שנפרדנו הייתה אזכרה לאבא שלו. הוא ידע שכל המשפחה תהייה שם ול
Merav Shinn Ben-Alon

(Translated by Gabriela Cohen)

הרובה שלו מתקשה אלי. בבוקר שלמחרת האזכרה, הוא ליווה אותי לאוטובוס. אני אעשה את החתך, הוא אמר ואני אקטוף את הצלקת.



את ה

ולמחרת כבר לא. ולפעם האחרונה היה הטעם של הפעם הראשונה, כש... ודיברנו עד שנהיה קר והתחלתי לרעוד,



חזרה של הזהות המודחקת, ההכפלה מתרחשת פעמיים. בהקשר זה ניתן לאזכר את המושג הפרוידיאני "מאויס", הנקשר לשיבת המודחק. זוהי חזרה מטרידה של מה שבעבר נתפס כמוכר וכעת נחוזה כדבר זר. פירוש המילה הגרמנית המציינת את המושג "unheimlich" הוא "בלתי שאי" – כלומר דבר שהיה ראוי כי יישאר בהסתר, אך כעת יצא מן המסתור. החזרה אל המקום המאיים נכפית על הסובייקט מכוח מה שאין הוא רוצה לדעת על עצמו?

השיבה המאיימת של המודחק חושפת לא רק את האמנית שהודקה בתוך דמות האוצרת, אלא גם את האוצרת שהודקה באמנית. מסיבה זו החלל הכפול הוא בז'מנית חלל מחולק וחלל מורכב. הוא בנוי משני חללים – קדמי ואחורי. שש דלתות מסמנות את שכפול החללים, את זהותם ואת שונותם, מאפשרות מעבר ביניהם ומעלות שאלה: מה קודם למה? האמן לאוצר או האוצר לאמן?

בחלל הקדמי, בחזית העבודה, במפגש הראשון והמכריע עם הצופה, מוצגת העבודה צופים של גליה גור זאב. ברצועת תצלומים אחת, החוצה את כל קירות החלל, נראות דמויות מצולמות על רקע שחור. מבטם הישיר של המצולמים כמו נוקב את המצלמה, עד כי נדמה שהם עצמם נוכחים בחלל, כבבואה של הצופים בתערוכה. העבודה, המוצגת בתוך פרויקט שבעצמו מוכל בתוך תערוכה על, מעלה שאלה על יחסי הכוח בין האמן לבין האוצר: מהו כוחה של העבודה לעמוד בזכות עצמה, ללא מילים, להישיר מבט לא רק אל הצופה אלא גם אל האוצר ולשאול – מי מסתכל על מי?

בחלל האחורי – כסוג של תודעה מודחקת, אחורי הקלעים של מה שנצפה בחזית – מוצגת העבודה שיצרת, 100 מילים. טקסט מחורץ משפך את החלל לרוחבו ומצהיר מטפורית על ה"טקסט האוצרותי" כאידיאה המכוננת את הקירות הפיזיים והתמטיים של התערוכה. הטקסט האישי, המתחזה ל"הערת אוצר", מכונן את תנועת הצופים בחלל ומשקף את הקונפליקט אוצר-אמן. הצופים, שהורגלו להשתמש בטקסט כקביים, כמשקפיים בלתי נמנעים שבלעדיהם

בראשית היה חלל. ראיתי אותו והתאהבתי בו, ומתוך כך רציתי לפעול בתוכו ולהזמין אמנים לדיאלוג ולשיתוף פעולה. כך הפכתי לאמנית-אוצרת!

כאשר התבקשתי לבחור אמן או אמנית שהצגתם תבטא את עבודתי האוצרותית בפרויקט "אוצרים בע"מ", פניתי לצלמת גליה גור זאב – אמנית שעמה כבר שיתפתי פעולה בעבר. בשלב ראשון, התעורר צורך לסמן את נקודת ההתחלה בחלל. רציתי להפוך את החלל הנתון למרחב רפלקסיבי הבוחן את עצמו. קראתי לו "הנתון".

בבחירת שמו של הפרויקט, "נתון", רציתי להעלות בזיכרון את אבינו מרסל דושאן בשתי עבודותיו החשובות: נתון: 1. מפל המים, 2. מנורת הגז *Étant donnés : 1° la chute d'eau; 2° le gaz* (d'éclairage, 1946-1966), והזכוכית הגדולה או הכלה מופשטת על ידי הרווקים, אפילו *La mariée mis à nu par ses célibataires, même* (1946-1966). כל אחת מעבודותיו של דושאן מחולקת לשניים. העבודה "נתון" מתאפיינת בדיכוטומיה בין פנים ("גז") וחוף ("מפל מים") ובהפרדה פיזית בין הצופה לבין היצירה. באמצעות דלת עם חורי הצצה, נחשף ה"פנים" המתאר מרחב של "חוף", ובו נראית אישה עירומה שרועה על מצע ענפים. "הזכוכית הגדולה" מחולקת אף היא לשניים – הכלה למעלה, הרווקים למטה. שני החלקים שואפים להתאחד במפגש שלא יתממש לעולם.

עבורי קיימת זהות בין אי-היכולת להפריד לבין אי-היכולת לחבר. מתוך תסכול שלעולם לא יפתר, אני מבקשת ליצור שני חללים זהים לחלוטין – שני חלקים של שלם אחד. זוהי הכפלה מדויקת שבה מופיע "נתון" זהה בכל אחד משני החללים התאומים. הכפלה זו מייצגת את פיצול הזהויות של אוצר-אמן. היא מציבה שאלה על האפשרות להימצא בז'מנית בשתי זהויות השואפות להתאחד אך נאבקות זו בזו.

בעיניי כל פעולה אוצרותית היא אקט של הכפלה, המעלה על פני השטח את חזרתה של זהות האמן שהודקה. אלא שבישות "אמנית-אוצרת", המייצרת

הנתון

אמנית: גליה גור זאב

אוצרת-אמנית: מרב שין בן-אלון



גליה גור זאב, צופים, 2011, מיצב צילום (פרט)
Galía Gur Zeev, *Watchers*, 2011, photographic installation (detail)

100 מילים

בלילה לפני שנפרדנו הייתה אזכרה של אבא שלו. הוא ידע שכל המשפחה תהייה שם, ולכן תלה בגאווה במרכז הסלון ציור בעיפרון לבן על נייר אדום שציירתי והקדשתי לו. אני זוכרת את מבטי הנוכחים שנעו ביני לבינו. רק אני והוא ידענו שזו הפעם האחרונה, כי סיכמנו שהלילה אני אשן אצלו ולמחרת כבר לא. ולפעם האחרונה היה הטעם של הפעם הראשונה, כשיצאנו יחד מהגדוד ועמדנו בחוץ ודיברנו עד שנהיה קר והתחלתי לרעוד, והוא חיבק אותי והרגשתי את הרובה שלו מתקשה אלי. בבוקר שלמחרת האזכרה הוא ליווה אותי לאוטובוס. אני אעשה את החתך, הוא אמר. והשאיר את הצלקת.

מרב שין בן-אלון

הרובה שלו מתקשה אלי. בבוקר שלמחרת האזכרה, הוא ליווה אותי

/85-82, 79-78/

מרב שין בן-אלון, 100 מילים, 2011

מיצב טקסט: חיתוך לייזר בעץ צבוע, גבס, דלתות

מדרות החלל: 4 × 4 × 2.5 מ'

Merav Shinn Ben-Alon, *One Hundred Words*, 2011

Textual installation: laser cutting in painted wood,

plaster, doors

Space: 2.5 × 4 × 4 m

הפעם הראשונה, כשיצאנו יחד מהגדוד ונמדדנו בחוץ ודיברנו עד שנהיה קר והתחלתי לרעוד

לא ניתן לפענח את התערוכה, חורים כעת להתבונן בעבודה צופים, ובמבט שני נגלית שוב בבואתם הנשקפת אליהם, אולי הפעם קצת אחרת.

- מרב שין בן-אלון

1. בין השנים 2006-2003 אצרתי את הגלריה בתיאטרון "תמונע". לחלל הגלריה הפונקציונלי, המתפקד כמסדרון מעבר בין אולמות התיאטרון, הזמנתי אמנים להתמודד עם מגבלותיו וליצור עבודות מיצב השואבות השראה ממאפייניו. כך הפך חלל המעבר לתמה המרכזית של **פרויקט פסאז'**. שבע-עשרה ההצבות, שכל אחת מהן תפקדה כתערוכת יחיד, הפכו למעשה לתערוכה קבוצתית אחת שנפרסה על פני שלוש שנים.
2. זיגמונד פרויד, "המאויס", **כתבי זיגמונד פרויד: כרך רביעי, מסות נבחרות**, תרגום: חיים איזק, עריכה מדעית: דר' ח' אורמיאן (תל אביב: דביר, 1968), עמ' 21; רות רונן, "המאויס", **אמנות ללא נחת** (תל אביב: עם עובד, 2010), עמ' 61.