

אנה פרומצ'נקו: 245

אנה פרומצ'נקו: 245 Anna Fromchenko: 245

Anna Fromchenko: 245

אנה פרומצ'נקו: 245

אנה פרומצ'נקו: 245

אנה פרומצ'נקו: 245
ספטמבר-נובמבר 2020, גלריה ברוורמן, תל אביב



תערוכה

אוצר: יאיר ברק
עיצוב גרפי: איל זקין
וידאו ומערכות סאונד: פרו-איי-ויי בע"מ
ייעוץ הקרנה: עמית בוימל
אסיסטנטית (יציקות אפוקסי): טליה אוטולנגי
סיוע בהקמה: נדב בכר

וידאו – חפיר:

צילום: ליאת אלבלינג

עריכת וידאו: תמר לב-און

מוזיקה: אשר גולדשמידט

קטלוג

עורכת: מיטל מנור
עיצוב והפקה: סטודיו רוני ורוני
עריכת לשון: גל קוסטוריצה
תרגום לאנגלית: מאיה שמעוני
תרגום שיר לאנגלית: לוני מונקה
צילום חלל: אלעד שריג (עמ' 54-63)
הדפסה וכריכה: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל אביב
צילומים: יאיר ברק (עמ' 68), סימה לנדא (עמ' 29, 72),
שירן יצהרי (עמ' 8, 65, 100), אניה קרופניאקוב (עמ' 22),
אבי אמסלם (עמ' 24), ליאת אלבלינג (עמ' 17, 88), יואל פלרמן (עמ' 6)

על העטיפה: כוורת 245, 2020

תודה מיוחדת: מיטל מנור, דני, אליק ומיקי פרומצ'נקו,
עדי גורה ויפה ברוורמן

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב × גובה

תוכן עניינים

245 דממת מצולות ומגדלים

יאיר ברק

- 6 -

תא מס' 245

ליאת ארלט סידס

- 9 -

על עבודותיה של אנה פרומצ'נקו

יונתן הירשפלד

- 18 -

עבודות

- 30 -

245 | דממת מצולות ומגדלים

יאיר ברק



בראשית היו כוורות שהתגלגלו אל חצר ביתה של האמנית. הן קראו לפעולה. המהלך החל בתיעוד דופנות הפנים של המבנים הקטנים. וכך, מתוך סיפור על מפגש מקרי, נולדה עבודת הווידאו **חפיר** (תמונה 1) המוקרנת בו־זמנית ובהלימה מופלאה על שלושת קירות הגלריה, ונתווה בה דימוי, מופשט לכאורה, של חלל פנים מרהיב אך טורד. הצופה כמו צולל למעמקי הריק שיוצרת תנועת המצלמה, ונשאב אל תוך מה שנדמה פיר חסר תחתית. בפועל אנו צופים בתנועת מצלמה פיקטיבית לאורכן של דופנות הכוורות. מלאכת מחשבת אורגנית טווה את הבטנה הפנימית, שרידים של נחיל ועקבות דונג שהפכו בעל כורחם לדימוי אקספרסיבי, כמו קירות של מערה פרהיסטורית.



תמונה 1: אנה פרומצ'נקו, **חפיר**, 2020, מיצג וידאו, גלריה ברוורמן

האמנות הישראלית נוטה לרוב למינוריות – החל בצניעות של "דלות החומר" ועד לקונספטואליזם של שנות ה־70 של המאה הקודמת. **245** היא הצבה מונומנטלית שמהדהדת אמנות מבוססת ספקטקל (מחזה ראויה), שהיא במובנים רבים ניסיון לחזור אל הנשגב האמנותי, כמו הצבות הענק של אולאפור אליאסון (תמונה 2) ומיצבי הפיסול של רייצ'ל וייטריד הבריטית.

שלושה גופי עבודה פרושים על פני שני מפלסי החלל בגלריה; שלושה גופי עבודה שהם למעשה מיצב אחד בשלושה דהוודים חזותיים (וחומריים) של אובייקטים נעדרים:

בקומה העליונה מוצגים שלושה תצלומים גדולים של אובייקטים פיסוליים שפרומצ'נקו יצרה מכוורות דבורים שנערמו זו על זו. המבנה הפונקציונלי, שתכליתו להפוך למפעל להתרבות ולייצור דבש, הופך כאן למבנה אדריכלי בעל איכויות מונומנטליות; הטוטם הצנוע, שגובהו כגובה אדם, מזדקר והופך לגורד שחקים יומרני; ובמרכז החלל העליון מוצבות יציקות אפוקסי דקות ושקופות דמויות כוורות ומכסים. קרני האור הטבעי המאפיין את החלל מכות במעטה האפידרמיס הפולימרי הצהבהב, וחושפות את הפטינה ואת הצלקות האורגניות שהותירו ביציקה עקבות הזמן.

הדבורים היו מאז ומעולם מוקד משיכה ואיום, כלי כלכלי ואקולוגי וגם מושא למיתולוגיות ולהתייחסויות סימבוליות. ככלל, בעלי החיים היו לאורכה של ההיסטוריה מושא מרכזי לפולחן, לניצול ולמחקר. במסתו "למה להתבונן בבעלי חיים" טוען ג'ון ברג'ר כי החיה היא המטפורה הראשונה של האנושות. עוד הוא כותב: "האדם – ושום יצור אחר מלבדו, מזהה את מבט החיה קרוב ומוכר... חיה בוחנת אדם מבעד לתהום של אי מובנות".¹



תמונה 2: אולאפור אליאסון, **Moss Wall**, 1994, מראה הצבה, גלריה טייט מודרן, לונדון

פרומצ'נקו מתבוננת על הדבורים ועל עולמן באמצעות ה"הביטוס", סביבת המחיה והגידול שלהן. הדבורים עצמן נעדרות מן העבודה, והיעדרותן יוצרת תחושת ריק מצמיחה המרפררת לסכנה ממשית של הכחדה, שכן תפקידן הסביבתי של הדבורים מהותי כל כך (תפקידן כיצרניות דבש שולי לחלוטין), עד שאי־אפשר לדמיין עולם נטול דבורים.

ב־**245** פרומצ'נקו יוצרת עולם כזה. הוא דומם ומפעים, מאיים ומכלה, מפתה ומבעית. זהו זיכרון של מה שהאמנית מכנה "טביעות כנף" סינגולריות, בלתי ניתנות לשעתוק; עדות למחזור של חיים ומוות ולהתהוות של מבט.

1. ברג'ר, ג', "למה להתבונן בבעלי חיים", **על ההתבוננות**, תרגום: אסתר דותן, הוצאת פיתום, תל אביב, 2012, עמ' 9-10.

תא מס' 245
ליאת ארלט סידס



245 / אנה פרומצ'נקו

משאית הלילה
נעה כמו סופה
כלותו ענק
בזים החשוך
מאתים ארבעים וחמש
מנחת בדיוק מתחת
למאתים ארבעים ושש
הרגלים השעירות נמתחות
הכנפים הנפולות מרפרפות
הלוחמות על הפועלות
הפועלות על הצעירות
הצעירות על הגלמים
והגלמים ישנים ואינם יודעים כלל
על המסע הארוך
הרחק מן השדה המתוק
אל השדה הנצחי האחר תמיד
עוברים על פני הארבות המעשנות
והאגמים המצטמקים,
חולפים על פני שדות המגדלים
שמהם צונחים הפועלים אל מותם
על פני הגברים השחוקים
והנשים המקויות

כל סיבוב בנסיעה הסוערת
מרגש בפנים כרעידת אדמה
הרחש הולך ומתגבר
הרגוש לעתים מתחלף באימה
נכון, המלכה כאן אתו
כתעודת אחריות לנחיתה בטוחה
אבל גם היא שקועה בשנה עמקה
חולמת על האחו הפתם
המקור עצי ארו ירקי עד
על פרחים נוטפי צוף
העורגים לחבוק
הכנפים המרפרפות
החלות מלאות בנוזל המתוק
והדונג חזק ומחזק
אין סוף לטוב השופע מנתיניה
ועובר בתדר חרישי
גם בשנחה
לנחיל הרוחש וגועש סביבה
והדרוך ממשיכה בחשכה
אל הבית המתוק החדש
אל השדה הנצחי האחר תמיד

1.

אנה פרומצ'נקו, 245, מתוך התערוכה 245, 2020.

>

ערפילים 1, 2021, הדפסת צבע על נייר ארכיוני, 40x30 ס"מ
Fog 1, 2021, color print on archival paper, 30x40 cm



בשני מפלסים שלושה מופעים, מראות, ספקטקל, ביטויים ויזואליים מותאמי חלל (site specific) מונומנטאליים ובמידה רבה נשגבים; שלושה רכיבים שמצד אחד הם מסע אל נוף מצולות, ומהצד האחר הם מגדלים צנועים המציגים עולם דינמי, תזזיתי רוחש ומלא חיים – מת שקיבל מנות גדושות של החיאה אסתטית והנשמה מלאכותית.

בקומת הכניסה חיזיון תעתועים – **חפיר** (2020), עבודת וידיאו (4 דק') שהצופה כמו מושלך/ת אליה, לתוך פיר ענקי המדמה מעלית אימתנית שנעה פריים אחר פריים, "קומה" אחר "קומה", בקצב קבוע אבל מאיים בכיוון ברור אחד – מטה-מטה, מתחת לפני הקרקע, מתחת לפני השטח של הכדור, למעמקי האדמה (humus) והאדם (homo).² לחומר האורגני בגוני אדום-חום-שחור-אפור, עשוי עפר, חול, סלעים, כורכר, בזלת וגיר הנערם שכבות-שכבות אופקיות של גאולוגיית הגוף והנפש; מסוג החוויות הטוטליות המרהיבות והטורדות שמגלמות את ההתמוססות, ההתמזגות המלאה, מתוך המקורות, בין הפיזי לנפשי, בין האובייקטיבי לרוחני ובין האדמה לאדם. "וייצר יהוה אלהים את האדם עפר מן האדמה ויפח באפיו נשמת חיים ויהי האדם לנפש חיה",³ ובהקשר העכשווי והיותר מודרני, אפשר שיהדהד את מילות השיר "הבן-אדם אינו אלא" של מאיר אריאל:

².
הקשר בין אדם לאדמה קיים גם בשפות אחרות;
בלטינית homo – אדם, קרוב ל-humus – אדמה.

³.
בראשית ב' 7.

הבן-אדם אינו אלא
חתיכת בץ מתחכם.
פיצד, מהו בץ?
– עפר ספוג וטיבות.
כך גם הבן-אדם:
עפר הארץ,
שנאמר, כי עפר אתה
וימעפר לקחת –
ספוג כל מיני נוזלים למיניהם.
רק מה, מתחכם...
תחום ומתחם
בדפן שעיר וחלק למחצה
אטום וחדיר לסרוגין
ויש לו דמות מסתמת
וצורה משלמת, וזה
מתחכם... בשביל בץ
זה מתחכם, שכן
סתם בץ, כן, סתם בץ –
צורה לו.⁴

⁴.
מאיר אריאל, "הבן אדם אינו אלא", בית ראשון,
מתוך האלבום **רישומי פחם**, 1995.

בשל כוחות טבעיים, אולי תוצאה של פעולה טקטונית של לוחות, סדר השכבות של האדמה במעמקים סוטה וחורג. התוצאה היא ציורים אקספרסיביים מופשטים ענקיים שמראים קומפוזיציות הבנויות רבדים־רבדים אופקיים המאורגנים זה על זה והמופרדים באמצעות גבושיות, בועות, חורים, נזילות, כתמים, חתכים, קווים, חריטות, הטבעות, שקעים, סימנים וסמלים הנראים לעיתים כמו עקבות של מאובנים, שלדים, עצמות וציורי מערות פרהיסטוריים.⁵ אלה מוקרנים מתוך שלושה מוניטורים על קירות ה"מעלית", קירות הגלריה, לצילילי הסאונד המהפנט־טורד והמאזן־משהו של היוצר והמלחין הישראלי אשר גולדשמידט שפועל בבדפשט. הצופה המושלך/ת כמו נקלע/ת בין התקרה הגבוהה והלבנה של

ה"מעלית", כלומר, תקרת הגלריה, שנדמה שבעוד רגע תמחץ אותו/ה, לבין הרצפה ה"בלתי יציבה" והמתעתעת, שנדמית כנוטה להתרומם^(תמונה 3).

הצופה חש/ה תנודות, כמו תזוזות טקטוניות ורעדות מדומיינות, בדומה לחוויה המאיימת בירידה במעלית לא בטוחה. החוויה יכולה לרפרר לנסיעה ב"מִשְׁאֵית הַלֵּילָה", משאית המוות של הדבורים, שמופיעה בשיר שלעיל שכותרתו **245** ככותרת התערוכה. משאית המוות "נֶעָה

כְּמוֹ סוּפָה / כְּלוּיָתָן עֶנֶק / בַּיָּם הַחֲשֹׁף", ובה "כָּל סִיבּוּב בְּנִסְיַע הַסּוּעָרָה / מְרַגֵּשׁ בְּפָנִים כְּרַעֲיֵדָת אֲדָמָה / הָרַחֵשׁ הוֹלֵךְ וּמִתְגַּבֵּר / הָרְגוּשׁ לְעֵתִים מִתְחַלֵּף בְּאֵימָה / נִכּוֹן, הַמִּלָּכָה כָּאֵן אֲתָן / כְּתַעֲוִידַת אַחֲרִיּוֹת לְנִחִיָּתָה בְּטוּחָה". אפשר שהחוויה תתפרש אף כמרכיב נוסף של הנסיעה: מ"הַשְׂדָּה הַמְתוֹקָה / [...] הָאָחוּ הַכֶּתֶם / הַמְקֹרֶף עֲצֵי אֶרֶץ יִרְקֵי עֵד / עַל פְּרָחִים נוֹטְפֵי צוּף / הָעוֹרְגִים לְחִבּוּק", מהסביבה הטבעית, מנחיל הדבורים בטבע, אל הסביבה האחרת, "אֶל הַשְׂדָּה הַנֶּצְחִי הָאָחֵר תָּמִיד" – הכוורת התעשייתית.

החלל ההטרוטופי (heterotopy) בקומת הכניסה, המסיע את הצופה לנסיעה בזמן למעמקי הלא־נודע/מודע של חומר ורוח, אדם ואדמה, מובחן הן מהחלל החיצוני של הגלריה (החצר ואזור הביניים המפרידים בין הגלריה לבין הרחוב) והן מהחלל העליון.



תמונה 3: ללא כותרת, 2020, צילום מטופל על נייר ארכיוני, 70×50 ס"מ

5. ראו תמונה בעמוד 54-55 מבט על עבודת הווידיאו **חפיר**, המראה את המעבר מקומה אחת לקומה שמתחתיה; המעבר בין החלק בחום־צהבהב לבהיר הנחצה בשכבת אופקית בצע שחור. זהו בדיוק רגע התעתוע שבו הרצפה כמו נוטה לעלות מעלה, והתקרה כמו נוטה לרדת מטה במורד הקיר.

כך, לעומת מפלס תחתון בלתי מיוצב, מדומיין, אשלייתי וממשי בו זמנית, המפלס העליון משדר קיפאון, סטגנציה, סטטיות, עצירה בזמן, דומייה (stillness) ומוות, ופורש כמו קברים דוממים, מצבות־מצבות, עקבות זיכרון של חיים שעתה הם מתים. בקיר שמול מדרגות הגלריה ניצבת העבודה **טוטם**. היא מורכבת משלושה תצלומים המציגים מגדל צנוע (בגובה אדם ממוצע) עשוי תיבות – חמש כוורות תעשייתיות המונחות זו על גבי זו בשלוש זוויות שונות, כעין גלעד הן לשרידי הדואליזם של חיי האדם השזורים בחיי בעלי החיים והתלויים בהם, והן לניתוק בין האדם המודרני לטבע בכלל ולבעל החיים במצבו הטבעי, הבלתי תעשייתי והלא־מבוית בפרט; מונומנט אדריכלי אסתטי לא־היכולת

לפגוש בטבעי בכלל ובדבורים בפרט (שהיו מאז ומעולם מוקד משיכה ואיום) אלא אם הן מוצגות כ"יחידות מבודדות של יצרנות וצריכה", סטריליות ויעילות, יגיד הסופר, המסאי ומבקר האמנות ג'ון ברג'ר;⁶ מונומנט לקריסת ההבדלים המבחינים בבירור בין טבע לתרבות, בין טבעי לתעשייתי, ובין מקורי למלאכותי בסדר, במשטר וביעילות הכלכלה היצרנית של בעלי החיים המאורגנת כסרט נע של ייצור המוני ותעשייתי. "מְאִתִּים אֶרְבָּעִים וְחֲמֵשׁ / מִנְּחַת בְּדִיוֹק מִתַּחַת / לְמֵאִתִּים אֶרְבָּעִים וְשֵׁשׁ", כמילות השיר של פרומצ'נקו.



תמונה 4: מיקי פרומצ'נקו ואסף מכנס, במאים, גימל (פרט), 2018

תיבה מספר 245, שממנה החל מחקר הכוורות של פרומצ'נקו, מסע שנמשך שנתיים, היא אחת מתוך חמש הכוורות שהוצאו, סולקו והופרדו מהכוורת התעשייתית בשל "פגומותן" האפקטיבית ליעילות תעשיית הייצור בסרט הנע. תא מספר 245 נגלה במרכז הטוטם בתצלום האמצעי. חמש הכוורות האחרות הושארו בחצר ביתה של האמנית. בגלגול קודם הן שימשו תפאורה לפרק של **גימל** (2018),⁷ סדרה של הבמאים מיקי פרמז'נקו, בנה של האמנית, ואסף מכנס המתארת חייל שמבקש להיעקץ על ידי דבורה כדי לקבל "גימל", חופשת מחלה מהצבא^(תמונה 4).

6. ברג'ר, ג', "למה להתבונן בבעלי חיים", **על ההתבוננות**, תרגום: אסתר דותן, הוצאת פיתום, תל אביב, 2012, עמ' 9.

7. סדרת רשת שהוקרנה בפסטיבלים רבים בעולם, קיבלה פרסי הוקרה, זכתה בפרס ראשון ליוצרים ברשת מטעם Ynet ובפרסים נוספים, בהם הפרס לסדרת הרשת הטובה ביותר בפסטיבל במארסיי, ופרס בחירת הקהל בפסטיבל Raindance בלונדון.

על רצפת הקומה השנייה של חלל הגלריה מונחות בסימטריה יציקות (negative space) של ארבע כוורות ומכסיהן, עשויות אפוקסי מעורבב באקריליק בצבע דונג (בז'־צהבהב) ועליהן שאריות מקריות, שרידים, עקבות אורגניים, דונג או גופיפי דבורים, חלקיקים או עקבותיהם, שנותרו על היציקה בתהליך ההיפרדות מהתבנית המקורית, מהכוורת. שניים מן המכסים מוצבים על פודיום שקוף, כמו מרחפים בחלל כרוח רפאים, תחושה שעולה במיוחד בשעת בין־הערביים ואור הדמדומים כשעצי האקליפטוס, ה"קברים", תאי היציקות, ומשקופי החלונות מטילים את צליליהם על רצפת הגלריה.

במידה רבה היציקות כמו מבקשות להחזיר את הצופה לעולם החומרי, ולאזן בין ההטרוטופי, הסוטה, המדומיין, החריג וההיפר־ממשי, הווידיאו בממדיו הענקיים והמפלצתיים (4×8.5 מטר - קיר אמצעי, 4×7.5 מטר - קירות צדדיים), לבין הכאן והעכשיו, הממשי, החומרי, הדבר הדומה ביותר לדבר שהוא מבקש לייצג; לבין המוות המשועתק והמשוכפל של הדבורים, כמו במקרה של פולחן חניטת הגוף המת ובמיוחד של מסכות המוות, שהן הייצוג הקרוב ביותר למוות האמיתי שמתוחזק לנצח כמת־חי. אפשר שהיציקות המלבניות הדקות והשקופות, שכמו עשויות חומר טבעי, דבש או דונג ונושאות שאריות אורגניות של ממש, יהדהדו ברגע ראשון את "הפיסול החברתי" (sozial plastik), יצירה ברוח האמנות הכללית (gesamtkunstwerk) המשפיעה במחצית השנייה של המאה ה־20 של אמן המיצב, הפעולה וההפנינג יוזף בויס (Beuys, 1921-1986). בויס ראה באמנות אמצעי לריפוי ולעיצוב החברה והמדיניות בנושאים שכללו מגמות פוליטיות, אקולוגיות, חברתיות ותרבותיות. הוא אימץ את ה"שאמאניזם" באמנות בחייו הפרטיים, ועשה במיצגיו שימוש חוזר בגושים של שומן, דונג, דבש, בעלי חיים ויריעות לְבָד. במיצג **איך להסביר את התמונות לארנב מת** (1965, גלריה Schmelz, דיסלדורף), ראשו של בויס היה מכוסה באופן כמו־פיסולי בעלי זהב ודבש, חומרים שסימבולית קשורים לתהליכי חשיבה ויצירה.⁸ יציקות האפוקסי, "מסכת המוות", "מצבות" הדבורים הדוממות, מהוות גם חוליה רעיונית מקשרת בין העבודה **טוטם** - שלושת התצלומים המוארכים המציגים את מראה הכוורות מבחוץ, את הקליפה, לבין דופנותיהן הפנימיות של הכוורות שמועצמות עד להחריד בסרט הווידיאו המאיים

8.

משה ניניו (1988), "פעולות, עצירות, עצירה סופית", בתוך: **קו 8**, עורכים נ' נוימן, מ' ניניו וי' פישור, ירושלים, עמ' 17.

והבולעני. באופן כללי ועקרוני יותר, שני מרחבי התערוכה (קומת הכניסה שבה מוצג הווידיאו, והקומה השנייה שבה מוצגים התצלומים ויציקות האפוקסי) מגלמים את ההבדל בין חוויית המרחב והמציאות טרם המודרניזם והמהפכה התעשייתית - תקופה שבה מקומו של האדם היה מוגן וקבוע ויחסו אל העולם התפתח באיטיות ובהדרגתיות שאפשרו לרישומים מבחוץ להיקלט בנחת ולהפוך לחוויות אמיתיות; לבין העידן החדש, המודרני ואף הפוסטמודרני והדיגיטאלי - עידן שבו, לשיטתו של וולטר בנימין, איבד האדם את תחושת הזמן המתמשך, המקום והמרחב, והחל חווה קליטת מציאות כמצב של קיטוע ופירוק, ומעבר לכך, לשיטתו של ז'אן בודריאר, כמצב של ביזור, פיזור וצמצום עד התכלות של זמן, מרחב וחומר, זאת כתוצאה מהארגון החברתי החדש של תנאי הייצור הכללי והקצב המואץ של טכנולוגיית הקפיטליזם.⁹ ניתן לומר עוד כי ההבדל בין חוויית הצפייה בווידיאו בקומת הכניסה של התערוכה לבין חוויית הצפייה בתצלומים וביציקות האפוקסי בקומה שמעל מהדהד להפליא את המחשבה של בנימין את ההבדל בין מלאכת הציור לפעולת הצילום, וכן את ההבדל שבין תפקידו של הצייר לתפקידו של מפעיל המצלמה.¹⁰ ב"יצירת האמנות" (1983) רעיון זה מנוסח, ולא במקרה, באמצעות מערך יחסים מתחום הכירורגיה: את הצייר מקביל בנימין לעושה הכשפים, למרפא ההוליסטי, לשאמאן, ואת הצלם הוא מקביל למנתח:

"גישתו של עושה הכשפים, המרפא חולה על־ידי מגע יד, שונה מזה של המנתח, החותך בבשרו של החולה. עושה הכשפים שומר על המרחק הטבעי בינו לבין החולה; ליתר דיוק, הוא בזכות סמכותו, מקטין מרחק זה בהרבה. והיפוכו במנתח: בחדרו אל תוך גופו של החולה, הוא מקטין בהרבה את המרחק שביניהם; והוא מגדיל מרחק זה רק במעט הודות לזהירות בה נעה ידו בין האיברים הפנימיים. [...] בניגוד לעושה הכשפים [...], המנתח גודר עצמו ברגע המכריע בלהתייחס אל החולה כאדם אל אדם. אדרבא, הוא חודר לתוכו תוך־כדי פעולת הניתוח. היחס בין עושה הכשפים למנתח הוא כיחס שבין הצייר למפעיל המצלמה. הצייר בשעת מלאכתו מקפיד לשמור מרחק טבעי בינו לבין מה שמוגש לו, ואילו מפעיל המצלמה חודר עמוק לתוך מרקם המציאות. התמונות

9.

ז'אן בודריאר (2007), "קדימות הסימולקרות", בתוך: **סימולקרות וסימולציה**, תרגום מצרפתית א' אזולאי, תל אביב, הקיבוץ המאוחד.

10.

וולטר בנימין (1983), **יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני**, תרגום ש' ברמן, תל אביב, ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, עמ' 44.



אשר השניים לוקחים עמם לאחר מעשה שונות בתכלית. תמונתו של הצייר היא מכלול שלם, זו של מפעיל המצלמה עשויה קטעים-קטעים, שיתחברו יחד על פי חוק חדש".¹¹

המעבר הדרסטי בין שלוש העבודות, שלושת המומנטים האסתטיים-ביקורתיים ב-245: הגילום הקולנועי (חפיר), הווידיאו המועצם וההיפר-ריאליסטי, הסימולקרה, במונחיו של בודריאר; לבין הגילום הצילומי (טוטם); ולבין דגמי היציקות המשועתקות (כוורות רפאים), הרפרודוקציות של המקור הקרוב ביותר לדבר המת, לעקבות הממשיות, במונחיו של בנימין – מעבר זה מייצר דיאלוג מעניין, מורכב וטעון המרחיב את מנעד הדעת המטפורי והאסתטי של יחסי אדם ובעלי חיים, "שכן היחסים בין אדם לחיה הם מטפוריים במהותם: ביחסים אלה המשותף לשני המושגים – אדם חיה – מגלה את מה שמבדיל ביניהם, וההיפך".¹² כמו כן, התערוכה כולה מתריעה על הברוטאליזם של טכנולוגיית התיעוש, הייצור והצריכה של בעלי החיים מצד אחד, והביות שלהם, שברוטאלי לא פחות, מהצד האחר, שהרי "הסירוב לדואליזם הבראשיתי בין האדם לחיה הוא כנראה מרכיב משמעותי במסלולה של הטוטליטריות המודרנית".¹³

פורסם במגזין ערב רב,
www.erev-rav.com/archives/51982, 25.11.2020

.11
שם.

.12
ברג'ר (2012), עמ' 12. לעניין הדומות והשונות שבין החיה לאדם ראו את מאמרי "פסל משלה":
www.e-mago.co.il/node/11651

.13
ברג'ר (2012), עמ' 30.

<
כוורות רפאים, 2020, צילום הצבה
Phantom Beehives, 2020, installation view

על עבודותיה של אנה פרומצ'נקו

יונתן הירשפלד



חיבור זה מבקש לסקור את גוף העבודות של אנה פרומצ'נקו מ־2012 ואילך, ולהציע תמתיזציה למפעלה האמנותי ומפתחות לקריאה ולפירוש של גופי העבודה השונים שלה.

בהקדמה אציג מחשבות על אמנות שעוסקת בהפשטה באמצעות צילום, וידיאו וציור. מחשבות אלה, חלקן שלי, חלקן כבר נעשו מקובלות בשדה, נובעות מפרספקטיבה של פמיניזם כמתודה פרשנית, של סטרוקטורליזם פרשני ושל ריאליזם ספקולטיבי. בחלק הראשון של החיבור אנסה לבחון את המחשבות הללו על כמה תערוכות וגופי עבודה של פרומצ'נקו. את החלק השני אייחד ל־245 – תערוכתה האחרונה שהוצגה בחלל הפרויקטים של גלריה ברוורמן. החלק השלישי יהיה סיכום.

ה ק ד מ ה

1. הבעיה הטלאולוגית

כל אימת שעומדים לכתוב חיבור פרשני או תמטי על אמנות יש לזכור את המלכוד של התיאוריות הפרשניות באשר הן: כל מתודה מוליכה באופן בלתי נמנע למסקנות שתכליתה להעלות. כך למשל, פרשנות מרקסיסטית תגלה שהיצירה עוסקת במתחים מעמדיים ובבעלות על אמצעי הייצור, פרשנות סטרוקטורליסטית תציע שהתוכן האמיתי נמצא במבנה היצירה ובמבני העומק של החברה, פרשנות פמיניסטית תחשוף את התכנים השוביניסטיים הסמויים או את המשמעות של היצירה ביחס לפטריארכיה בחברה, וכולי וכולי. יש בזה מלכוד. ולכן, כדי להימנע מהבעיה הטלאולוגית, בחיבור זה נעשתה העבודה הפרשנית במכוון בכמה מתודות בו זמנית.

2. פמיניזם וריאליזם, נוכחות והיעדר

יש שיתוהו מדוע לצד מרקסיזם וסטרוקטורליזם פמיניזם הוא מתודה פרשנית. תשובה אפשרית לשאלה זו היא שבימינו החומר המגיש את עצמו לפירוש דורש גם "קריאה החוצה", ולכן עלינו להיות מסוגלים לזהות היסטוריה של עוול. בהקשר הזה קריאה פמיניסטית נמצאת בזיקה לקריאה להט"בית ולקריאה פוסטקולוניאלית, וגם, בה בעת, בזיקה לקריאה פנימה המכוונת לחשיפת טבעו המוכחש של הטקסט – קריאה המסוגלת לראות את אופליה כגיבורה של "המלט" ואת ארטמיסיה ג'נטילסקי כדוברת של קול שלמעשה לא נשמע אלא מאות שנים אחרי מותה.

וכיוון שמנגנוני הייצוג של המערב הם גבריים מניה וביה זה אלפי שנים, וכיוון שהמבט, באשר הוא, נעשה מזוהה לחלוטין עם המבט הגברי, הוא המבט הבועל, המחפץ, האדוני, המבט של התבונה, של הריאליזם, שעליו אמרו לינדה נוכלין ואדוארד סעיד שבאמצעותו הבין המערב את המזרח ואת האישה כלא רציונליים, כילדותיים ולכן כמי שדרוש להם להיכנס תחת שליטת המערב התבוני – כיוון שכך, נשאלת לגבי כל אמנות כיום השאלה האם וכיצד ניתן לייצג את העולם שלא מתוך המבט המערבי/גברי/אדוני.

ובכן, יש בידינו כמה מודלים. אני מעלה בדעתי למשל את **הצהרת זכויות האישה והאזרחית** – הטקסט של אולמפ דה גוז' מ־1791. דה גוז' כותבת אותו בצרפתית כמעט פונטית (כלומר בלי האותיות השקטות שלא מבטאים). היו שהניחו שזה משום שהייתה אישה פשוטה ולא משכילה, אבל כיום מקובל להניח שיכלה לשלם בעבור הגהה אילו רצתה, כך שהסיבה לכתיבה הפונטית היא שיח האדון – תקינות השפה ככלי לבידול מעמדי, ונגישות הטקסט הפונטי לקוראות בנות המעמדות הנמוכים.

אני מבקש להתבונן במהלך הזה ולהבין אותו כאסטרטגיה פילוסופית: האדון מנסח את השפה התקינה, שהיא מנגנון הייצוג הנאמן, התבוני, ואילו דה גוז' בכתבתה הפשוטה חושפת את הזיקות הסמויות מעין בין שפה, מהפכנים, לאומיות ומאצ'ואיזם.

שני מודלים נוספים שברצוני להציג כאן הם הופכיים, ומייצגים בעיניי שני קטבים מנוגדים של מחשבה פמיניסטית: הקוטב האחד הוא שיש דבר כזה מהות נשית, והקוטב האחר הוא שאין. עם המודל שמייצג את הקוטב האחד נמנית הלן סיקסו. היא מדברת על כתיבה נשית, אנטי לוגוצנטרית, מסתעפת, על כתיבה של ריבוי, מעגל כנגד חץ – לא כברוש, כפי שכתב עמיחי, אלא כעשב. עם המודל שמייצג את הקוטב האחר נמנית ג'ודית באטלר הרואה באישה ובנשיות קונסטרוקטים חברתיים, תוצרים של הבניה דכאנית. פרשנות הנמנית עם הקוטב האחד של המחשבה הפמיניסטית תחפש ביצירה את הכבישים העוקפים שהיא סוללת מסביב לתבונה האינסטרומנטלית-הגברית המערבית-הלינארית-ההיררכית, ואילו כתיבה ופרשנות הנמנית עם הקוטב המנוגד תנסה לראות כיצד הטקסט חושף את המלאכותיות של השפות המציגות את עצמן כטבעיות. זאת ועוד, בעוד אצל באטלר אנו מתבקשים להפנות את תשומת הלב בדיוק לשאלה מדוע ואיך אנו מקשרים נשיות לחומריות (מדר/מטר), אצל סיקסו (ובגרסאות יותר יונגיאניות נוסח **רצות עם זאבים** של פינקולה אסטס) אנו מתבקשים לזהות בשיח הזה בדיוק התנגדות.

באטלר כותבת שבעבור אישה לשחק במימזיס פירושו לנסות להשיב לעצמה את מקום ניצולה על ידי השיח בלי להרשות לעצמה פשוט להצטמצם אליו. אם היא בצד של "המוחש", "החומר", פירוש הדבר הוא למסור את עצמה מחדש לידי רעיונות, במיוחד רעיונות על אודות עצמה שעובדו על ידי ההיגיון הגברי. כן מדגישה באטלר שעניינה כאן הוא לא חומריות של המין, אלא מינה של החומריות – החומריות כאתר שבו משוחקת הדרמה של ההבדל המיני, והיא מזכירה לנו שאצל אפלטון הנשיות היא אי־צורה.

בחיבור קצר זה אנסה להישאר רגיש לשתי הפרספקטיבות במקביל. אנסה להראות כיצד עבודותיה של פרומצ'נקו כותבות כמו דה גוז', מתייצבות נגד הלוגוצנטריות ברוח סיקסו, וחושפות את המושקת החברתי בנוסח באטלר.

3. סטרוקטורליזם

בהקשר לעבודותיה של פרומצ'נקו אבקש להתבונן על האופן שבו תהליך העבודה מייצר משמעות. תהליך העבודה הוא הסטרוקטורה שלי כאן: לקחת משהו מהעולם, ולהתבונן בו עד שהוא נעשה מופשט באמצעות צילום, ציור, וידיאו.

4. ריאליזם ספקולטיבי

בשנים האחרונות אני מוצא שמחשבתי מושפעת יותר ויותר מ־object oriented ontology מבית מדרשו של גרהם הרמן. זוהי השקפה שאינה מבדילה בין דברים לתהליכים (שהרי הר, למשל, אינו דבר אלא תהליך ההתרוממות של אדמה בהתנגשות לוחות טקטוניים, רק שזה גדול וקורה לאט, וגפרור ניצת אינו אירוע אלא דבר, רק שהוא קטן וקורה מהר). בהתאם להשקפה הזאת יצירת האמנות היא אובייקט טמפורלי שנוצר כאירוע של התבוננות, והאמן שמייצר אותו הוא הצופה העוסק ב־method acting. כלומר, כשאתה קורא את השורה "הים אפל כיון" הים איננו שם והיין איננו שם, זה אתה שמשחק את הים כאילו היה יין.

לאור שלוש התיאוריות הפרשניות שנסקרו לעיל ולאור הבעיה הטלאולוגית שציינתי, אני מבקש לטעון שיש בעיה לייצג את העולם מפרספקטיבה נשית. אני מציע שאסטרטגיה אחת היא לשבש את השפה של האדון, שאסטרטגיה שנייה היא לאמץ השקפה של אסנסיאליזם נשי ולעבוד מתוך ריבוי קולות ספירלי המתנגד לפן הדכאני של התבונה האינסטרומנטלית, שאסטרטגיה שלישית היא לנסות להצביע על האופן שמושגינו על העולם אינם טבעיים ושקופים אלא תולדה של יחסי ידע/כוח ומנגנונים של משטור, פיקוח, חברות ונרמול, ושאת המבנים האלה ניתן לזהות כסטרוקטורה דרך אופני הפעולה של האמנית וּבְזִיקוֹת מכוונות האובייקטים שהעבודה מייצרת במפגש עם הצופה.

חלק ראשון:

על גוף העבודות של אנה פרומצ'נקו

א.

אם כן זוהי התזה: ישנו מנגנון ייצוג תקין. הוא שייך לפטריארכיה, ונקרא "ריאליזם". ישנה הפשטה שעניינה אידיאולוגיה והנשגב, וגם היא שייכת להיגיון הגברי. בעבודותיה של פרומצ'נקו אני מאתר הפשטה אחרת, הפשטה אל עבר החיים, היומיום והחויה. הפשטה שיש בה שיבוש של השפה של האדון – מעגלית, יונגיאנית, נשית במהותה בנוסח של הלן סיסקו; הפשטה של אמא אדמה ולא של אבא זמן, ובה בעת כזו שמלמדת אותנו על המלאכותיות של מבנים חברתיים הנדמים כטבעיים; הפשטה שהיא כלי יעיל ליצירת התנאים לאותו method acting של הצופה הנחוץ להפיכת יצירת האמנות והצופה לאובייקט טמפורלי.



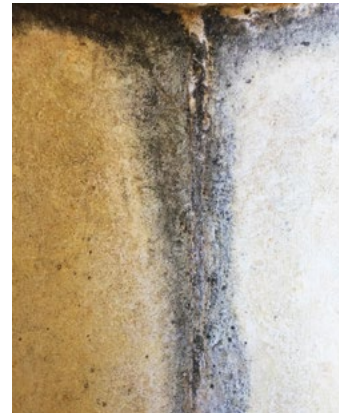
תמונה 5: Exit, 2017, פסל עץ מצופה חול ים, 190×90×70 ס"מ

ב.

נתחיל את מסענו ונתבונן בעבודות מהתערוכה **מה קורה אחי** (תמונה 5) מ-2017. בלב התערוכה ניצבת התבוננות בכיסא מפלט.

פרומצ'נקו מציירת אותו ורושמת אותו עד שהוא מתמוסס לסדרה של ציורי אקריליק שמהם לא ניתן לשחזר את צורתו המקורית. בהתבוננות מ"קרוב מדי", כלומר ממרחק המנטרל קור תבוני ומאפשר מבט ישר על הקרביים, הציורים הופכים להיות דגמי אול-אובר: חוטים, שרוכים, צינורות, חגורות ואבזמים, כמו איברים פנימיים של בעל חיים.

בסדרה של הדפסי תלת-ממד מחרסינה הכיסא נעקר מהמטוס, נעקר מהשמים, נעקר מכל מה שמגדיר את היותו, ונעשה לאובייקט אסתטי טהור. במילים אחרות, מתבונה אינסטרומנטלית, מכלי, ממכשיר – הוא הופך לתכשיט. כיסא המפלט הינו מטפורה אוניברסלית של החיים כשיבה במטוס מתרסק. ביטוי של החלום להיפלט מהחיים לציפה נינוחה באוויר. התנגדות לשיח האדון, למיתוס הטייסים, "הטובים לטייס הטובות לטייסים". הכול מומר כאן. תחת האין אונים של הנפלט, מופיע האין אונים של הנשאר במטוס.



תמונה 6: מן הערפל 1, 2019, הדפסת צבע על נייר ארכיוני, 40×30 ס"מ

ג.

נמשיך ונתבונן בצילומים מהתערוכה **מן הערפל אל האבדון** מ-2019 שהוצגה במקום לאמנות (תמונה 6). פרומצ'נקו יוצאת כאן מהציטוט של ברנר, שבכוחו להאיר את האופן שבו מתנסחת הלאומיות, האופן שבו מיוצג הסיפור מגלות לישראל. ברנר, אולי

בשל יחסו האמביוולנטי לכל דבר, החל ביצירתו הוא ועד לפרויקט הציוני, הפך בשנים האחרונות, מוטב לומר חזר בשנים האחרונות, להיות גיבור תרבות דווקא משום ששניות זו המאפיינת אותו מהדהדת את הנפש והמחשבה העכשווית. ברנר מעמיד בפני הקורא בן זמננו מעין ניטשה יהודי, מצד אחד מחייב חיים ונלהב, מהצד האחר ספקן לגבי

מנגנוני ההזדהות הדתיים והלאומיים. אדם שנמצא תמיד על פי תהום, ומכאן כוחו. והנה פרומצ'נקו לא מציירת את ברנר או את גיבוריו או את רעיונותיו או את נופיו. תחת זאת היא מצלמת קירות מתקלפים בפורטוגל.

כך היא כותבת: "זו ארץ שקפאה בזמן בגלל הדיקטטורה שם. רק בשנים האחרונות היא מתעוררת מהחלומות האימפריאליסטיים שבהם שקעה... הקירות המתקלפים שצילמתי שם נדמו בעיניי לציורים שלי". ושוב אנו למדים כי מבטה של פרומצ'נקו מסרב להיות לינארי, עיוני, אקדמי, ומתעקש להיות מבוזר, מרובד, אסוציאטיבי ומעורפל. הקירות המתקלפים וההתעוררות של פורטוגל מחלומותיה האימפריאליים נקשרים אצלה לחלום הציוני ולשברו בעולמו המיוסר של ברנר ולמשבר האקזיסטנציאלי שברנר מייצג. בעצם התעקשותו שלא לשאוב את מהותו מן החוץ, מהרעיונות, מהלאומיות או מהדת מהווה ברנר מודל.



תמונה 7: האלופה הנעלמת, 2015, מדיה מעורבת
על בד, 140×90 ס"מ

ד.

מהלך דומה אנחנו מזהים בציור האלופה הנעלמת^(תמונה 7) שהוצג במוזיאון פתח תקוה ב־2018. פרומצ'נקו ציירה אז את האלופה הראשונה בצה"ל אורנה ברביבאי. בקריאה שלי, היא עוקפת את הטקסט הפמיניסטי הפשוט, המתבקש, השקוף, זה שחוגג את ההישג, והיא עושה זאת רק כדי להראות כיצד עצם החגיגה הוא אישור לאי־נורמליות, משל היה האירוע חריג ומופלא, כמו דוב הרכב על חד־אופן בקרקס, בעוד הדבר החריג, המוזר והלא נורמלי הוא שרק עכשיו ורק אחת.

ציור "האלופה" פותח שוב את הדיון המברר כיצד מייצג האדון את האישה; כיצד מייצג השיח התקין, התבוני, את העולם בריאליזם שלו הגורם למיוצג להיראות טבעי. ב"אלופה" פרומצ'נקו משבשת את הצילום הרשמי. היא כותבת אותו, אם תרצו, ללא האותיות השקטות.

חלק שני:

על התערוכה 245

א.

כל המהלכים שהצגתי עד כה מבשילים ומגיעים לשיאם בתערוכה זו. אפילו נקודת המוצא שלה היא החומר ולא הרעיון, העולם ולא הכוונה. לא היה רגע שבו פרומצ'נקו ישבה כמו האדם החושב של רודן ואז הבהיקה נורה מעל ראשה "אהה! אצלם כוורות!" אלא ההפך, כמו שכותב יאיר ברק בטקסט התערוכה: "בראשית היו כוורות שהתגלגלו אל חצר ביתה של האמנית. הן קראו לפעולה [...] סיפור על מפגש מקרי".

אופן הפעולה, המודוס אופרנדי, נשמר מהעבודות הקודמות: הפשטה, שאיננה הפשטה אידיאולוגית (מונדריאן, מלביץ'), שאיננה נשגב מאצ'ואיסטי (פולוק); מופשט שהחץ שלו הוא לא מהעולם החוצה אלא מהעולם פנימה. מופשט של התבוננות כל כך קרובה, שהאובייקט מתפרק, מאבד גבולות והקשרים, ונעשה אסתטיקה טהורה.

התערוכה מורכבת משלושה גופי עבודות: וידיאו אינסטליישן, צילומים ופסלים. עבודת הווידאו **חפיר**, המוקרנת בו זמנית על שלושה קירות, היא עולם. העולם הזה המקיף את הצופה מורכב ממסכים שבהם התמונה עולה, כך שלצופה תחושת נפילה. מה שמצולם במסכים העולים הוא תקריב מטורף בעוצמתו ובאיכותו של הקירות הפנימיים

בכוורות. אתה בעצם דבורה קטנה שאיבדה את כושר התעופה שלה ונופלת לאיטה, כמו נוצה, מגג הכוורת לצפתה.

פעם נוספת המופשט לכאורה, שהוא בעצם ריאליזם של הלא מובט. והמופשט הזה מתגלה כאסטרטגיה כנגד מנגנוני הייצוג השגורים. אופן ראייה שבה בעת יש בו חוש לחומריות, מעגליות, הימנעות מההתענגות על המובן של המבט המחפצן, וגם הערה על האופן שבו מבטנו ממושטר ונבנה על ההרגל לחפש צורות, משמעויות, מובנים.

ב.

לצד עבודת הווידיאו אינסטליישן הוצגו בתערוכה גם צילומים. התצלומים המוגדלים הם לא של הכוורות עצמן אלא של האובייקטים הפיסוליים, מעין טוטמים מודרניסטיים אורגניים שפרומצ'נקו הרכיבה מהכוורות. התצלומים מוגדלים למדי, מה שמייצר עוד ממד של הרחקה מהמקור. אלה אינן הכוורות אלא הפסלים, אלה אינם הפסלים אלא צילום שלהם, והצילום אינו הגודל הנכון; הוא מוגדל: מה שאתה רואה הוא הסירוב למסור דיווח. הסירוב לצורה של אמנות כמשפט חיווי. סירוב לאגו. סירוב לאמנות כהבעה של רגשות. על רקע לבן וניטרלי מיתמרים הטוטמים עשויי הכוורות כמו עמודים של מקדש יווני. כמו דוגמנים בקטלוג. כמו כיסא מפלט בודד, בלי מטוס ובלי שמים. כמו אלופה ללא צה"ל, כמו קירות מתקלפים ללא ברנר.

ובאמת, כבר האירו לפני שבולטות בהיעדרן בתערוכה הזאת הדבורים. אבל אין זה משום שהתערוכה מניפה דגל אקולוגי ומזהירה מפני היעלמות הדבורים. כאמור, הכוורות התגלגלו אל פרומצ'נקו והניעו את התהליך, ולא ההפך. לא כי. מגדלי הכוורות הריקות האלה הם מצבות. ומצבות מסמנות משהו שאיננו. אבל לטעמי וברוח כל מה שנאמר עד כה, מה שאיננו אינו הדבורים אלא המבט המדעי, התבוני, המארגן, נותן השמות וההגדרות. זהו שיר הלל לכל החומק משיום.

ג.

גוף עבודות נוסף בתערוכה היו יציקות האפוקסי החצי שקופות של פנים הכוורות. יצירות אלה מתכתבות עם מסורת ארוכה של אמנות עכשווית המפנה את תשומת הלב לחלל השלילי שבין, שמתחת ושבין הדברים, מברוס נאומן ועד רייצ'ל וייטריד.

יציקות האפוקסי של הכוורות מנכיחות את החלל הריק שהיה, כך יש להניח, הומה זמזום ומעוף דבורים אי פעם. האפוקסי בטבעו הדבשי, החצי שקוף, נותן תחושה יותר "כוורתית" מהכוורות עצמן. הוא נותן, כפי שכתבתי לעיל, תמונה שאיננה תלויה במבט של התבונה. הוא מתאר את הכוורות לא מבחוץ, כמו העין, אלא מבפנים. במובן זה עבודות אלה משלימות את עבודת הווידיאו בכך שהן נותנות לצופה תחושה של היות דבורה, של היות בפנים, של היות אחד עם האובייקט, וזה כאמור בניגוד מוחלט למבט החיצוני המרוחק, המכיל היגיון של סובייקט/אובייקט שכנגדו מגויס כל הפרויקט האמנותי של פרומצ'נקו.

הפרויקט האמנותי של אנה פרומצ'נקו, וזו הטענה העיקרית של הטקסט הזה, הוא להצביע על האופן שבו אנו מצביעים. להראות את האופן שבו אנו רואים. להצביע סוג אחר של מבט, ומתוך כך סוג אחר של דימוי של העולם. פרומצ'נקו מביטה אל העולם ומפרקת אותו. היא עושה הפשטה שניתן לכנות אותה נשית, ברוח הדברים שנאמרו למעלה, אבל ניתן לכנות אותה גם דלזית, ריזומטית; הפשטה הנולדת ממבט קרוב מדי, מפרק, אסוציאטיבי, מעגלי, המעמיד רגישויות ואינטואיציות לפני תבונה.

המהלך שפרומצ'נקו עושה ב־245 אינו קשור לדבורים בדיוק כמו ש"האלופה" אינה קשורה לאלופה ברביבאי, וכמו שכיסא המפלט אינו מתייחס לכיסאות מפלט. כל אלה הם מדיום שדרכו היא בודקת את המבט שלנו. המבט המובן מאליו, המבט של הסובייקט שכל מה שהוא רואה זה אובייקטים, המבט של רפאל שאוסף את העולם לנקודת מגוז ומכוון אותו ממיקומו במרכז וממול לו. זה המבט של מהדורת החדשות. המבט לחדשות. המבט של האדון.



פרומצ'נקו עסוקה בסימנים. היא עובדת בלשחרר אותם ממסומניהם. לתת להם אוטונומיה. לברוא טריטוריה חופשית מהדיקטטורה של המובן.

כידוע, הדבורים רוקדות. ריקוד הדבורים הוא כעין שפה פרימיטיבית שבאמצעותה הן מתקשרות על אודות המקום, המרחק ואיכות הצוף שמצאו. העבודה של פרומצ'נקו הופכת את הריקוד שלהן למחול מודרני. תנועות ללא מסר ומשמעות. החותם שהשאירו חיי הדבורים על הקירות צולם בווידיאו והוגדל, צולם מבחוץ והועמד כמגדל, ונוצק מבפנים ושוכפל. ובכך נוקה הריקוד מהפרחים ומהצוף ומהדבורים. מהדבש ומהעוקץ.

כמה מילות סיכום

השימוש בצילום בשביל להגיע אל המופשט הוא מפתח אחד: הצילום הוא המבט המכני היודע-כול של התבונה. השימוש בווידיאו בשביל מופשט הוא מפתח שני: לווידיאו יש אמינות. אנחנו חושבים על סרטוני וידיאו כעל דיווח. יש בהם משהו חדשותי כמעט. וגם כשווידיאו ארט איננו תיעוד של העולם, גם כשהוא מבוים, אנחנו מאמינים שאת אותו דבר מבוים שהתרחש איפשהו באיזושהי מציאות – הווידיאו מוסר בנאמנות. פיסול של ההיעדר הוא מפתח שלישי: לא מבט אל היש אלא מבט אל האין. לא סימון, לא חיווי, לא מסר על אודות העולם, אלא הנכחה של מה שחמק מייצוג מעצם טבעו.

תהליך העבודה של פרומצ'נקו מבוסס על ניתוק האובייקט מהקשר, על התבוננות בו לא מהמרחק הנכון, על כתיבתו מחדש בשפה "שגויה", על פרימת אחדותו, על שזירתו כמופשט במבטו של הצופה. זוהי ראייה של האופן שבו אנו לא רואים. זוהי הפיכת הלא נראה לנראה. המופשט של פרומצ'נקו הוא עדותם של הדברים.

טוטם 1 (מגדלים ומצולות), 2019,

הדפסת צבע על נייר ארכיוני, 80×190 ס"מ

Totem 1 (Towers and Abyss), 2019, color print
on archival paper, 80×190 cm







סימנים, 2020, צילום מטופל על נייר ארכיוני, 70x110 ס"מ
Signs, 2020, manipulated photo on archival paper, 110x70 cm











מצולות 2, 2020, צילום מטופל על נייר ארכיוני, 110×70 ס"מ
 Abyss 2, 2020, manipulated photo on archival paper, 110×70 cm







ערפילים בירוק 2, 2020, צילום מטופל על נייר ארכיוני, 110×70 ס"מ
 Green Fog 2, 2020, manipulated photo on archival paper, 110×70 cm



חפיר, 2020, צילום מטופל על נייר ארכיוני, 100×130 ס"מ
 Moat, 2020, manipulated photo on archival paper, 130×100 cm









>

עמודים 54-59:

מראה הצבה בתערוכה: **245**,

מיצב וידיאו תלת-ערוצי: **חפיר**, 2020

Pages 54-59:

Installation view: **245**, 3-channel video

installation, **Moat**, 2020

מראה הצבה בתערוכה:

245, טוטמים (מגדלים ומצולות), 2020

Installation view:

245, Totems (Towers and Abyss), 2020





ערפילים 2, 2021, הדפסת צבע על נייר ארכיוני, 40×30 ס"מ
Fog 2, 2021, color print on archival paper, 30×40 cm



<
 עמודים 70-71: **סוף הקיץ 2**, 2020,
 צילום מטופל על נייר ארכיוני, 100×150 ס"מ
 Pages 70-71: **End of Summer 2**, 2020,
 manipulated photo on archival paper, 150×100 cm



ימין: **כוורות רפאים 1**, 2021, יציקת אפוקסי, 50×40×5 ס"מ
 שמאל: **כוורות רפאים 2**, 2021, יציקת אפוקסי, 50×40×5 ס"מ
 Right: **Phantom Beehives 1**, 2021, epoxy cast, 5×40×50 cm
 Left: **Phantom Beehives 2**, 2021, epoxy cast, 5×40×50 cm



SOME WORDS IN CONCLUSION

The use of photography to reach the abstract is one key: Photography is the mechanical, all-knowing gaze of reason. The use of video for the abstract is a second key: Video carries credibility. We think of video footage as reportage. There is something almost news-like about it. And even when video art is not a documentation of the world, even when it is staged, we believe that this staged thing that took place somewhere, in a reality of some kind, is faithfully captured by the video. Sculpting absence is a third key: Not looking at what is there but looking at what is not there. Not marking, not indicating, not formulating a message about the world, but giving presence to what escapes representation by its very nature.

Fromchenko's work process is based on removing the object from context, on observing it not from the correct distance, on rewriting it in an "incorrect" language, on unraveling its uniformity, on weaving it as an abstract in the viewer's gaze. This is a view of how we do not see. This is making the invisible visible. Fromchenko's abstract is the testament of things.

Totem 2 (Towers and Abyss), 2019,
manipulated photo on archival paper, 190×80 cm
טוטם 2 (מגדלים ומצולות), 2019,
צילום מטופל על נייר ארכיוני, 190×80 ס"מ



C

Another body of work in the exhibition comprised semitransparent epoxy castings of the beehives' interior. These works correspond with a long tradition of contemporary art that turns to the negative space between, under, inside things, from Bruce Nauman to Rachel Whiteread.

The beehives' epoxy castings give shape and presence to the empty space that was once, one can assume, humming and buzzing with bees. In its honey-like translucent nature, the epoxy feels more like a beehive than the actual hives. As was already mentioned, it gives a picture that is independent of the gaze of reason. It depicts the beehives not from the outside, like an eye, but from the inside. In that sense, these works complement the video by giving the viewer a sense of being a bee, of being inside, being one with the object – in total contrast to the disengaged, external gaze that holds the subject/object logic, the one against which Fromchenko's entire artistic project stands in defiance.

Fromchenko's artistic project, and this is the main claim of this text, is to point at how we point. To show the manner in which we see. To offer a different type of gaze, and with that, a different type of image of the world. Fromchenko looks at the world and disassembles it. She carries out an abstraction that we could call feminine, in the spirit of the things said earlier, but we can also call it Deleuzian, rhizomatic; abstraction born from a too close, disintegrating, associative, cyclical gaze, which gives precedence to sensibilities and intuitions over rationality.

The move that Fromchenko performs in 245 is not about bees more than *The Vanishing General* is about Major General Barbivai, or the ejector seat has to do with ejector seats. All these are a medium through which she examines our gaze. The obvious gaze, the gaze of the subject that sees nothing but objects, the gaze of Raphael who assembles the world into a vanishing point and establishes it from his position at the center and opposite it. The master's gaze.

Fromchenko is preoccupied with signs. She endeavors to free them from their signified. To give them autonomy. Create a territory that is free from the tyranny of meaning.

Bees famously dance. The dance of the bees is a type of primitive language through which they communicate about the place, distance, and quality of nectar they found. Fromchenko's work turns their dance into modern dance. Movements without a message or meaning. The imprint that the life of the bees has left on the walls was captured on video and enlarged, photographed from the outside and arranged as a tower, and cast from the inside and duplicated. With that, the dance was stripped off of all the flowers, nectar, and bees. Of the honey and the sting.

writes in the exhibition text, “In the beginning, there were the beehives that found their way to the artist’s backyard, like a call for action.”

The *modus operandi* was carried over from the previous projects: Abstraction that is not an ideological abstraction (Mondrian, Malevich), which is not a machoist sublime (Pollock); abstraction whose trajectory is not from the world out but from the world in. The abstraction of observing the object from such extreme proximity that it disintegrates, loses boundaries and contexts, and becomes pure aesthetics.

The exhibition comprised three bodies of work: video installation, photographs, and sculptures. The video *Moat*, projected simultaneously on three walls, is a world. This world that envelops the viewer is made up of screens on which the image climbs up, so that the viewer feels as though he is falling. What is filmed on the ascending screens is a close-up of unbelievable power and quality of the beehives’ interior walls. You are basically a little bee that has lost its ability to fly and is now falling slowly, like a feather, from the roof of the hive to its floor.

Once again, the supposed abstract, which is in fact the realism of the unseeable. And this abstract is discovered as a strategy against conventional representation mechanisms. A mode of seeing that at the same time has a sense of tactility, cyclicity, avoidance of taking pleasure in the meaning of the objectifying gaze, as well as a comment on how our gaze is controlled and based on our habit to look for shapes, meanings, significances.

B

Alongside the video installation, the exhibition also featured photos. The large-scale photographs are not of the actual beehives but of the sculptural objects, like organic modernist totems that Fromchenko constructed with the beehives. The photos are quite blown-up, creating another facet of distancing from the original. These are not the hives but the sculptures; these are not the sculptures but their photograph; and the photograph is not the right size – it is enlarged. What you are seeing is the refusal to give account. The refusal of the shape of art as an indicative statement. A refusal of the ego. A refusal of art as an expression of emotions. Against a white a neutral background, the beehive totems stand tall like the pillars of a Greek temple. Like models in a catalog. Like a solitary ejector seat, without an airplane or sky. Like a major general without IDF, like peeling walls without Brenner.

Indeed, others before me have already noted that bees are noticeably absent from this exhibition. But that is not because the exhibition waves an ecological banner, warning of the colony collapse disorder. As mentioned above, the bees are the once who have made their way to Fromchenko and set the process in motion, and not the other way round. These empty beehive towers are tombstones. And tombstones mark something that is gone. But for me, and in the spirit of everything that was said above, what is gone is not the bees but the scientific, logical, organizing, naming, and defining gaze. This is a hymn to everything that evades naming.

precisely the source of his power. And here Fromchenko does not paint Brenner or his protagonists or his ideas or his landscapes. Instead, she photographs peeling walls in Portugal.

She writes: “This is a country that has frozen in time under the dictatorship that governed it. Only in recent years, it has awakened



Fig. 7: *The Vanishing General*, 2015, mixed media on paper, 90×140 cm

from the imperialist reveries to which it has fallen... The peeling walls I photographed there reminded me of my paintings.” Once again, we learn that Fromchenko’s gaze refuses to be linear, theoretical, academic, and insists on being decentralized, stratified, associative, and ambiguous. In her work, the peeling walls and the awakening of Portugal from its imperial dreams are linked to the Zionist dream and its decline in Brenner’s tormented world and to the existential crisis that Brenner represents. In his insistence on not

drawing his essence from the outside, from ideas, from nationalism, or from religion, Brenner serves as a model.

D

A similar move can be traced in the painting *The Vanishing General*^(fig.7), exhibited at the Petach Tikva Museum of Art in

2018. Fromchenko painted the first woman major general in IDF, Orna Barbivai. In my reading, she steps over the simple, obvious, transparent feminist text, which celebrates the accomplishment, and does that only to show how the celebration itself is an affirmation of the anomaly, as though it were an extraordinary and marvelous event, like a circus bear riding a unicycle, while the anomalous, strange, extraordinary thing is that only now and only one.

The Vanishing General painting once again opens up the discussion of how the master represents the woman; how the correct discourse of reason represents the world in its realism that makes the represented appear natural. In *The Vanishing General*, Fromchenko disrupts the formal photograph. She writes it, if you will, without the silent letters.

PART II : ABOUT THE EXHIBITION 245

A

All the projects I have discussed reach their culmination in this exhibition. Even its starting point is the material and not the concept, the world and not intention. There was not a moment when Fromchenko sat, like Rodin’s *Thinker*, and then a light bulb appeared above her head “Ah! I will film beehives!” On the contrary, as Yair Barak

B

Let us begin our journey with works from the 2017 show *What's Up Bro?*^(fig.5). The show centered on the observation of an ejector seat. Fromchenko painted and drew it until it disintegrated into a series of acrylic paintings from which it is impossible to recreate its original form. Observing it from “too close,” meaning, from a



Fig. 5: *Exit*, 2017, wood sculpture coated with beach sand, 70×90×190 cm

distance that cancels out rational coldness and allows a direct gaze of its viscera, the paintings turn into all-over patterns – threads, laces, tubes, belts and buckles, evocative of the innards of an animal. In a series of ceramic 3D prints, the chair has been removed from the airplane, from the sky, from anything that defines its essence, and becomes a purely aesthetic object. In other words, from instrumental rationality, from an instrument, a device, it has turned into a piece of jewelry. The

ejection seat is a universal metaphor for life as sitting in a crashing airplane. An expression of the dream to be ejected from life into a leisurely glide through the air. A defiance of the master's discourse, the myth of the heroic and masculine pilot. Everything is converted here. Under the impotence of the one who was ejected emerges the impotence of the one who remained aboard the airplane.

The central sculpture in the show is made out of wood and covered with sand paint. Smadar Sheffi noted that the lifesaving seat resembles the life-taking electric chair: Technology will serve any master. I wish to add that here technology has reverted into the natural: wood, sand. Rationality reverted into emotion. The functional has mature into the futile.

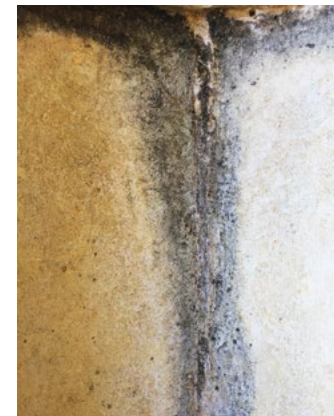


Fig. 6: *From the Mist 1*, 2019, color print on archival paper, 30×40 cm

C

Let us continue by looking at photos from the exhibition *From Fog to Doom* (of 2019)^(fig.6), at A Place for Art. Fromchenko starts here from Brenner's quote that can shed light on how nationality is formulated, how the narrative from exile to the State of Israel is represented. Perhaps due to his ambivalence towards everything, from his own work to the Zionist project, in recent years Brenner has become (or perhaps we should say regained

his status as) a cultural icon, precisely because this characteristic ambivalence resonates with contemporary psyche and thought. To a contemporary reader, Brenner presents a Jewish Nietzsche, life affirming and passionate on the one hand, and skeptical of the mechanisms of religious and national identification on the other hand. A man who is always on the brink of the abyss, which is

3. Structuralism

In the context of Fromchenko’s works, I wish to examine how the work process produces meaning. The work process is my structure here: Taking something from the world, and looking at it through photography, painting, video, until it becomes abstract.

4. Speculative realism

In recent years, I find my thinking to be more and more influenced by Object-Oriented Ontology, from the school of Graham Harman. This is a school of thought that does not distinguish between things and processes (after all, a mountain is not a thing but the process of the earth rising as tectonic plates collide, albeit large and slow, and a lit match is not an event but a thing, albeit small and quick). With this in mind, the artwork is a temporal object created as an event of observation, and the artist who makes it is the viewer who engages in method acting. Meaning, when you read the line “the wine–dark sea,” the sea is not there and the wine is not there; you are the one who plays the sea as if it were wine.

In light of these three interpretive theories, and in light of the teleological problem I have introduced in the opening, I wish to claim that there is a problem to represent the world from a woman’s perspective. I suggest that one strategy is disrupting the master's discourse, the second strategy is to adopt a view of female essentialism and work from a spiral polyphony that defies the repressive aspect of instrumental rationality, a third strategy is to try and point to how our concepts of the world are not natural and transparent but rather the

outcome of knowledge-power relations and mechanisms of policing, controlling, socialization, and normalization, and that these structures can be identified as such through the artist’s modes of operation and in the object oriented affinities that the work generates in the encounter with the viewer.

PART I :
ABOUT ANNA FROMCHENKO’S OEUVRE

A
This is the thesis, then: There is a correct mechanism of representation. It belongs to the patriarchy and is called “realism.” There is abstraction, which involves ideology and the sublime, and it also belongs to the male logic. In Fromchenko’s works, I identify another abstraction, abstraction towards life, the quotidian, and experience. Abstraction that constitutes a disruption of the master's discourse – circular, Jungian, essentially feminine in the school of Hélène Cixous; abstraction of Mother Earth and not of Father Time, and at the same time, one that teaches us about the artificiality of social structures that seem natural; abstraction that is an effective means of creating the conditions for the viewer’s method acting, which is necessary for turning the artwork and viewer into a temporal object.

the Orient and women as irrational and childish and therefore as requiring the patronage of the enlightened West – because of this, the question we must ask today about art is whether and how the world can be represented not from the Western/male/master perspective.

For this purpose, we have quite a few models at hand. I am thinking, for instance, about Olympe de Gouges's 1791 *Declaration of the Rights of Woman and of the Female Citizen*. De Gouges wrote it in almost phonetic French (i.e., without the silent letters that are not pronounced). Some assumed that this was because she was a simple and uneducated woman, but today it is commonly believed that she could have afforded to pay for the text to be proofed, if she so wished, and that the reason for the phonetic writing is the master discourse – the correctness of language as a tool for class differentiation, and the accessibility of the phonetic text to women of the lower classes.

I wish to look at this choice and understand it as a philosophical strategy: The master formulates the correct language, which is the faithful and rational means of representation, whereas de Gouges, in her simple writing, uncovers the hidden links between language, revolutionaries, nationalism, and machismo.

Two other models I would like to present here are contradictory, and for me, represent two opposite poles of feminist thinking: One asserts that there is something we could call “feminine” writing, and the other that such a thing does not exist. The model that represents the first pole is identified with Hélène Cixous, who speaks of “*écriture féminine*,”

women's writing, writing of multiplicity, circular as opposed to an arrow – not a cypress but grass. The model that represents the opposite pole is identified with Judith Butler, who sees women and femininity as social constructs created by mechanisms of repression. An interpretation that sides with the first school of feminist thought will look for the bypass roads that the artwork paves around the masculine-Western-linear-hierarchical instrumental rationality, whereas the writing and interpretation of the opposite school will try to see how the text exposes the artificiality of the languages that present themselves as natural. Not only that, if Butler asks us to turn our attention precisely to the question of how and why we associate femininity with materiality (mother/matter), Cixous (and more Jungian versions, such as Clarissa Pinkola Estés's *Women Who Run with the Wolves*), asks us to identify resistance in the same exact discourse. Butler writes that for a woman to engage in mimesis means to try and take back the place of her exploitation by the discourse, without allowing herself to be reduced by it. If she is on the side of the “sensed,” the “material,” this means giving herself anew to ideas, particularly ideas about herself that were processed by the male logic. Butler also stresses that her interest here is not in the materiality of sex, but in the sex of the material – materiality as a site in which the drama of sexual difference is enacted, and reminds us that according to Plato, femininity is formless.

In this short essay, I will try to stay open to both perspectives. I will try to show how Fromchenko's works write like de Gouges, stand against logocentrism in the spirit of Cixous, while uncovering the socially silenced like Butler.

About Anna Fromchenko's Body of Work

Jonathan Hirschfeld



This essay sets out to examine Fromchenko's body of work since 2012, and to offer a thematization of her artistic practice and keys that could assist the reading and interpreting of her various projects. In the introduction, I will present thoughts about art that engages in abstraction by means of photography, video, and painting. These thoughts, some my own, others have already become the convention in the artworld, are based on a feminist interpretative approach, on interpretative structuralism, and on speculative realism. In the first part of my essay, I will attempt to examine these thoughts in relation to some of Fromchenko's exhibitions and projects. I will devote its second section to 245 – her latest solo show, which was held at Braverman Gallery Project Room.

INTRODUCTION

1. The teleological problem

Embarking on the task of writing an interpretive or thematic essay about art, we should keep in mind the pitfalls of any and all interpretive theories: Every method inevitably leads to conclusions that it was designed to find. For example, a Marxist analysis will

find that the work touches on class tensions and the ownership of the means of production, a structuralist analysis will reveal that the real content is found in the structure of the artwork and the underlying social structures, a feminist analysis will uncover the hidden chauvinistic content or the meaning of the work in relation to the patriarchy, and so on and so forth. This is a built-in catch. And so, in order to overcome the teleological problem, in this essay the interpretive work was carried out deliberately along several methodical avenues simultaneously.

2. Feminism and realism, presence and absence

Some may wonder why, alongside Marxism and structuralism, feminism is an interpretive method. One possible answer to this question is that today, the material that presents itself to interpretation also requires "reading outwards," and so, we must be able to identify a history of injustice. In this context, feminist theory is related to queer theory and postcolonial theory, and at the same time, to an internal reading aimed at exposing the text's denied nature – a reading capable of seeing Ophelia as the protagonist of Hamlet and Artemisia Gentileschi as heralding a voice that in fact was heard only centuries after her death.

And because the West's mechanisms of representation have been masculine for thousands of years, and since "the gaze" as a rule has become synonymous with the masculine gaze, which is the objectifying, appropriating gaze, the gaze of reason, of realism – the one through which, according to Linda Nochlin and Edward Said, the West understood

The drastic shift between the three works, the three aesthetic-critical monuments in 245: the cinematic manifestation (*Moat*) – the amplified and hyperrealist video, the “simulacrum,” in Baudrillard’s terms; the photographic manifestation (*Totem*); and the replicated cast models (*Ghost Beehives*), the reproduction of the closest origin to the dead thing, the actual traces, in Benjamin’s terms – engenders a fascinating, complex, and charged dialogue that expands the metaphorical and aesthetic gamut of human-animal relationships, “...because the relationship between man and animal was metaphoric. Within that relation what the two terms – man and animal – shared in common reveal what differentiated them. And vice versa.”¹² Not only that – the entire exhibition admonishes the brutality of industrialization, production, and consumption of animals on the one hand, and their no-less brutal domestication on the other hand, since “the rejection of this dualism is probably an important factor in opening the way to modern totalitarianism.”¹³

Published on *Erev Rav* online magazine,
25.11.2020 www.erev-rav.com/archives/51982 (in Hebrew).

.12
Berger, p. 7. For the similarities and difference between humans and animals, see my article “Sculpture of Her Own,” www.e-mago.co.il/node/11651 (in Hebrew).

.13
Berger, p. 28.

>
Black Gold, 2020, manipulated photo on archival paper, 30×40 cm
זהב שחור, 2020, צילום מטופל על נייר ארכיוני, 40×30 ס"מ



also in his life, and made recurring use of slabs of fat, beeswax, honey, animals, and felt in his art performances and installations. In his famous performance, *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965, Galerie Schmela in Düsseldorf), he covered his head with goldleaf and honey, materials that have a symbolic link to thought and creation processes.⁸ The epoxy casts, the “death masks,” the “tombstones,” the silent bees, are also a conceptual link between *Totem* – the three elongated photos that depict the exterior of the beehives, their shell, and the inner walls of the beehives, horrifyingly amplified in the overwhelming and unsettling video projection. In more general and essential terms, the two spaces of the exhibition (the ground floor that features the video projection and the upper floor with the photos and epoxy casts) embody the difference between the experience of reality and space before and after modernism and the Industrial Revolution. Before modernism, man’s place was safe and fixed and his relationship with the world developed slowly and gradually, allowing external impressions to be absorbed and become real experiences. In the new era ushered in by modernism, according to Walter Benjamin, we have lost the sense of continuous time, place, and space, and started experiencing reality as a state of fragmentation;⁹ even beyond that (to add the postmodern and digital age), according to Jean Baudrillard – as a state of decentralization, dispersal, and depletion of time, space, and matter, as a result of the new social organization of the general conditions of production and the accelerated pace of capitalist technology.¹⁰ We could also say that the difference between the experience of watching the video projection on the ground floor and that of viewing the photographs and epoxy casts upstairs

.8
Moshe Ninio, “Actions, Pauses, Final Pause,”
Kav 8, eds. N. Neuman, M. Ninio, and Y.
Fischer, 1988, Jerusalem, p. 17 (in Hebrew).

.9
Walter Benjamin, “The Work of Art in
the Age of Mechanical Reproduction,” in
Illuminations, edited by Hannah Arendt,
translated by Harry Zohn, from the 1935 essay
(New York: Schocken Books, 1969), pp. 13–14.

beautifully echoes the difference that Benjamin delineates between painting and photography, as well as the difference between the painter’s role and the cameraman’s. In *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, this idea is formulated by drawing on terms from the surgical world, as Benjamin equates the painter to the magician, to the holistic healer, to the shaman, and the photographer to the surgeon:

The surgeon represents the polar opposite of the magician. The magician heals a sick person by the laying on of hands; the surgeon cuts into the patient’s body. The magician maintains the natural distance between the patient and himself; though he reduces it very slightly by the laying on of hands, he greatly increases it by virtue of his authority. The surgeon does exactly the reverse; he greatly diminishes the distance between himself and the patient by penetrating into the patient’s body, and increases it but little by the caution with which his hand moves among the organs (...) in contrast to the magician (...) the surgeon at the decisive moment abstains from facing the patient man to man; rather, it is through the operation that he penetrates into him.¹¹

The magician and the surgeon are analogous to the painter and the cameraman. The painter maintains in his work a natural distance from reality, the cameraman penetrates deeply into its web. There is a tremendous difference between the pictures they obtain. That of the painter is a total one, that of the cameraman consists of multiple fragments which are assembled under a new law.

10.
Jean Baudrillard, *Simulacra and
Simulation*, translated by Sheila Faria
Glaser (1981; Ann Arbor: The University of
Michigan Press, 1994).

11.
Benjamin, pp. 13–14.

at large and bees in particular (which have always been a focus of fascination and fear), unless they are presented as sterile and efficient “isolated productive and consuming units” as novelist, essayist, and art critic John Berger would say;⁶ a monument to the collapse of the clear distinctions between nature and culture, between the natural and the industrial, and between the authentic and the artificial, in the order, regime, and efficiency of animals’ productive economy, organized as a conveyor belt of industrial mass production. “Two hundred

and forty five / Is placed exactly under / Two hundred and forty six” as Fromchenko’s poem goes.

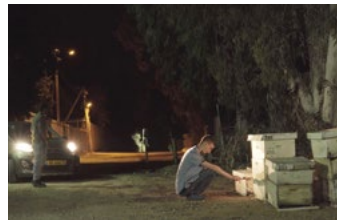


Fig. 4: Miki Fromchenko and Assaf Machnes, directors, *Gimel* (still), 2018

Box no. 245, which set Fromchenko’s two-year beehive journey in motion, is one of five hives that were removed from the industrial hive due to “defects” that hindered the efficiency of the production line. Cell no. 245 appears in the middle of the

totem in the central photograph. The other four hives were left in the artist’s backyard. In a previous life, they were used as a set design on an episode of the web series *Gimel* (2018),⁷ created by directors Miki Fromchenko (the artist’s son) and Assaf Machnes, where a soldier tries to get stung by a bee to get “gimmelim” – sick leave from the army (fig.4).

On the floor of the gallery’s upper level, the artist symmetrically arranged castings of the negative space of four hives and their lids,

made of epoxy mixed with (yellowish-beige) wax-colored acrylic paint with accidental residues, remnants, organic traces, beeswax or bee body parts, fragments that were caught in the castings in the process of removal from the original mold – the actual beehive. Two of the lids are placed on a transparent podium, seemingly floating in the air like ghosts, an impression that is further amplified at twilight time, when the eucalyptus trees, the “tombs,” the cast chambers, and the window panes throw long shadows on the floor.

In a way, it is as though the casts wish to bring the viewer back to the material world and with that balance the heterotopic, the perverse, the imaginary, the abnormal, and the hyperreal, the video in its monstrous dimensions (4×8.5 meter central wall, 4×7.5 meter flanking walls) with the here and now, the real, the tangible, the thing that looks most like what it tries to represent; like the replicated and duplicated death of the bees. One might also think of the ritual of embalming the body of the departed – and particularly the death mask, the closest representation of real death, forever suspended as a living-dead. Perhaps the thin and translucent rectangle castings, which look like they are made of a natural material, honey or beeswax maybe, and carry actual organic traces, will first bring to mind Joseph Beuys’s concept of “social sculpture.” The influential artist coined this term in the second half of the 20th century as a take on the Wagnerian notion of *gesamtkunstwerku*, conceiving society as a whole as one great work of art. Beuys considered art as a means for healing and shaping society and policies on political, ecological, social, and cultural issues. He adopted shamanism not only in his art but

⁶ John Berger, “Why Look at Animals?” in *About Looking* (1980; New York: Vintage, 1991), p. 13.

⁷ The award-winning web series, now online on Ynet and ARTE, was featured in many prestigious international festivals and placed first in Google’s “Made for Web 3.0.”

Natural forces, perhaps the tectonic movement of plates, disrupted and upended the order of the earth's strata in the deep. The result is giant expressive abstract paintings, compositions of horizontal layers arranged on top of one another and separated by protrusions, bubbles, holes, drips, cuts, lines, etchings, imprints, dents, markings, and signs that at times look like traces of fossils, skeletons, bones, and prehistoric cave paintings^(fig.3). These are projected on three walls of the “elevator” shaft, i.e., the gallery walls, and accompanied by a



Fig. 3: *Green Fog 3*, 2020, manipulated photo on archival paper, 110×70 cm

hypnotic-disturbing and somewhat balancing soundtrack composed by the Budapest-based Israeli composer and artist Asher Goldschmidt. The viewers find themselves caught between the white high ceiling of the “elevator” – the ceiling of the gallery, that is, which looks as though it could come crashing down on them at any moment, and the “unstable” and deceptive floor, which looks as

though it is about to go up.⁵ The viewer feels movement, like tectonic shifts and imagined tremors, suggestive of the unsettling experience of a precarious elevator ride. The experience can reference the ride in the “night truck,” the bees’ death truck which appears in the poem that opened this text, titled 245, like the title of the exhibition. The death truck “Moves like a storm / Like a huge whale / In the sea of black darkness,” and inside it “Every turn of the stormy ride / Is felt inside the truck as an earthquake / The rustling is getting louder / Excitement

turns into fright / Yes the Queen is there with them / As an insurance policy for the safe landing.” The experience may also be interpreted as another element of the ride: from “the sweet field / [...] the orange groves / The high evergreen trees / The flowers dripping with nectar / The flowers that yearn for the embrace,” from the natural environment, the bee swarm in nature, to the other environment, “to the forever another field” – the industrial beehive.

The heterotopic space on the ground floor, which takes the viewer on a ride through the depths of the unknown/subconscious material and spirit, man and earth, is distinguished both from the gallery’s external space (the courtyard and vestibule that separate the gallery from the street) and from the upper level. Thus, against the destabilized, imaginary ground floor that is simultaneously deceptive and concrete, the upper level feels fixed, static, frozen in time. Radiating a sense of stillness and death, it unfolds what look like silent graves, tombstone after tombstone, remnants of a life that is now dead.

Across the stairs, the viewers come face to face with *Totem*. The work comprises three photographs depicting a modest tower (about the height of an average man) made of boxes – five industrial beehives stacked on one another. Presented from three different angles, the “totem” stands like a cairn or a memorial to the dualism of human life interweaved with (and dependent on) the life of animals and the disconnect between modern man and nature in general and animals in their natural, non-industrial, and undomesticated state in particular. An aesthetic architectural monument to the inability to meet nature

.5
See picture in pages 54-55, view of the video *Moat*, which shows the transition from one floor to the one below it – the shift from the yellowish-brown part to the lighter section split by a black layer. This is exactly the illusory moment in which it seems that the floor is about to rise and the ceiling to go down the wall.

monumental and to a large extent sublime site specific visual expressions span the two floors of the gallery; three elements that offer a journey through the abyss, and at the same time – modest towers that unfold a dynamic and erratic world, bustling and bursting with life; a dead body that was given generous doses of aesthetic resuscitation, kept on life support.

On the ground floor: a mirage – the video *Moat* (2020) that seems to lead the viewers down a giant shaft, like a formidable elevator that moves frame by frame, “floor” after “floor” at a steady yet menacing pace in one clear direction – down, underground, to the depths of the earth (*humus*) and man (*homo*).² Towards the red-brown-black-gray organic material made of dirt, soil, rocks, kurkar, basalt, and limestone that stacks in horizontal layers of corporal and mental geology; the type of spectacular and eerie total experience that embodies the dissolution, the full, almost biblical, fusion between the physical and the mental, between the objective and the spiritual, and between earth and man. “And the Lord God formed man of the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life; and man became a living soul.”³ And in a more contemporary, modern context, we could think of Meir Ariel’s song “A Human is Not But”:

.2
The link between man (*adam* אדם) and earth (*adama* אדמה) in Hebrew is also found in other languages, as in the Latin *humus* and *homo*.

.3
Genesis 2:7.

A human is not but a
developed chunk of mud.
How, what is mud?
–soaking wet soil.
Such is the human:
soil of the land,
as it is said, soil you are
and from soil you were taken–
soaking in all sorts of fluids.
Only, developed...
delineated and delimited
by one partially smooth and hairy half
alternating between sealed and penetrable
and it has a certain character
and a perfect shape, and whatever
developed... for mud
it’s developed, because
it’s just mud, yes, just mud–
some form.⁴

4.
Meir Ariel, “A Human is Not But,” first verse, from the album *Charcoal Drawings*, 1995, translated by Lonnie Monke.

Cell no. 245
Liat Arlette Sides



245 / Anna Fromchenko

The night truck
Moves like a storm
Like a huge whale
In the sea of black darkness
Two hundred and forty five
Is placed exactly under
Two hundred and forty six
The tiny hairy legs stretch
The limp wings flutter
The warriors are sitting on the laborers
The workers on the juniors
The juniors on the cocoons
And the cocoons are sleeping unaware
Of the long journey
The journey that always takes them
From the sweet field
To the forever another field
Passing by the smoky chimneys
By the shrinking lakes
By the large fields of skyscrapers
From which the workers fall to their death
Passing by the worn-out men

And the hopeful women
Every turn of the stormy ride
Is felt inside the truck as an earthquake
The rustling is getting louder
Excitement turns into fright
Yes the Queen is there with them
As an insurance policy for the safe landing
But, she is sound asleep
Dreaming about the orange groves
The high evergreen trees
The flowers dripping with nectar
The flowers that yearn for the embrace
Of the fluttering wings
The honeycombs are full of sweet potion
And the pollen is strong and healing
Even while she sleeps
There is endless wellness that flows from her subjects
To the bustling swarm around her
And the road is stretches ahead in the darkness
To the sweet new home
To the forever another field.¹
Three manifestations, visions, spectacles –

1.
245, from the exhibition 245, poem and
translation by Anna Fromchenko.

animals have been the subject of ritual, exploitation, and research. In his essay, *Why Look at Animals*, John Berger maintains that animals are humanity's first metaphor. He goes on to write: "But by no other species except man will the animal's look be recognized as familiar [...] The animal scrutinizes him across the narrow abyss of non-comprehension."¹

Fromchenko looks at the bees and their world through their habitat, their living environment. The bees themselves are absent from the work, and their absence produces a petrifying emptiness that alludes to a real danger of extinction, since the environmental role of bees is so meaningful (their role as honey makers is utterly marginal) that it is impossible to imagine a world without them.

This is the world that Fromchenko creates in *245*. Still and spectacular, threatening and consuming, enticing and terrifying. This is the memory of what the artist calls singular and irreproducible "wing prints"; a testament to a cycle of life and death and to the formation of our gaze.

1. John Berger, "Why Look at Animals," *About Looking*, 1980, p. 5.

>
Fog 4, 2021, color print on archival paper,
30×40 cm
ערפילים 1, 2021, הדפסת צבע על נייר ארכיוני,
40×30 ס"מ



245 | **Silent Abyss and Towers**

Yair Barak



In the beginning, there were the beehives that found their way to the artist's backyard, like a call for action. The process started with the documentation of the interior walls of the small structures.



Fig. 1: Anna Fromchenko, *Moat*, 1994, video installation, 2020, Braverman Gallery, Tel Aviv

This chance encounter eventually became the three-channel video *Moat*^(fig.1), 2020, projected in perfect unison on three of the gallery walls, conjuring a seemingly abstract image of a spectacular yet unnerving interior. The viewer plummets deep into the void created by the camera movement, pulled down what seems like a bottomless shaft. In fact, we are viewing a

fictional camera movement along the beehives' walls. Imagery of a masterful organic tapestry, traces of a swarm and beeswax residue that reluctantly became an expressive image, like the walls of a prehistoric cave.

Israeli art is typically understated in nature – from the humble *Want of Matter* to 1970s Conceptual Art. 245 is a monumental installation that brings to mind spectacle art, which in many

respects is an attempt to return to the artistic sublime, like Olafur Eliasson's large-scale installations and Rachel Whiteread's expansive sculptural works^(fig.2).

The exhibition presents three bodies of work across the two levels of Braverman Gallery; three bodies of work that form one installation in three visual (and material) permutations of absent objects: the upper floor features three large-scale photographs of sculptural



Fig. 2: Olafur Eliasson, *Moss Wall*, 1994, installation view, Tate Modern, London

objects that Anna Fromchenko created by stacking beehives. The functional structure, designed to serve as a factory for reproduction and honey-production, becomes an architectural structure of monumental qualities; in the photographs, the modest, human height totem stands tall as an ostentatious skyscraper. At the center of the upper space, the artist

placed thin and translucent epoxy casts of beehives and lids. The rays of natural light in the upper gallery hit the yellowish polymeric epidermis, exposing the patina and organic scars left on it with the passage of time.

Bees have always been the focus of facination and fear, myths and symbolical references, while also carrying a significant financial and ecological importance. Generally speaking, throughout history

TABLE OF CONTENTS

245 | Silent Abyss and Towers

Yair Barak

- 103 -

Cell no. 245

Liat Arlette Sides

- 99 -

About Anna Fromchenko’s Body of Work

Jonathan Hirschfeld

- 87 -

Works

- 71 -

Anna Fromchenko: 245
September–November 2020, Braverman Gallery, Tel Aviv



Exhibition
Curator: Yair Barak
Graphic design: Ayal Zakin
Video and sound systems: Pro-AV
Projection consultant: Amit Boimel
Assistant (epoxy casting): Talia Ottolenghi
Installation assistance: Nadav Bachar

Video - **Moat**
Cinematography: Liat Elbling
Video editing: Tamar Lev-On
Music: Asher Goldschmidt

Catalogue
Editor: Meital Manor
Design and production: Studio Roniverony
Hebrew copyediting: Gal Kusturica
English translation: Maya Shimony
English translation of Meir Ariel's poem: Lonnie Monke
Exhibition photography: Elas Sarig (pp. 54–63)
Printing and binding: A. R. Printing LTD, Tel Aviv
Photography: Yair Barak (p. 68), Sima Landa (pp. 29, 72),
Shiran Ytzhari (pp. 8, 65, 100), Ania Krupiakov (p. 22),
Avi Amsalem (p. 24), Liat Elbling (pp. 17, 88),
Yoel Pelerman (p. 6)

Cover: **Beehive 245**, 2020

Special thanks to Meital Manor, Danny, Elik, and Miki Fromchenko, Adi Gura and Yaffa Braverman

Measurements are given in width x height

Anna Fromchenko: 245

Anna Fromchenko: 245