



la Biennale di Venezia
49. ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE

Ministry of Science, Culture and Sport

Ministry of Foreign Affairs

Venice Biennale 2001: The Israeli Pavilion

לראשונה בתולדות ההשתתפות של ישראל בביינאלה, לאחר למעלה ממחצית המאה, נעשתה בחירה ישירה באמן המציג - בניגוד להליך שהיה מקובל עד עתה, לבחור באוצר הממונה על הפרויקט. האמן הנבחר - אורי קצנשטיין - הוא שבחר באוצר המלווה את הפרויקט, יגאל צלמונה. לבחירה באורי קצנשטיין סייעה תערוכתו בגלריה גבעון בתל-אביב - "משפחת האחים" (2000) - שהיתה כעין גרעין ראשוני של הפרויקט המוצג בביינאלה. חברי הוועדה הבוחרת יכלו להתרשם מיכולתו של קצנשטיין לבצע את הרעיון הראשוני ומפוטנציאל פיתוחו.

בחירת האוצר היתה המשך טבעי לקשר המקצועי המוצלח והפורח בין קצנשטיין לצלמונה, שלווח את עבודתו החל בשלהי שנות ה-70. באותו זמן היה קצנשטיין אמן מופע - וצלמונה התפעל מרעננותה של עבודתו, שהצליחה להתחבר לנושאים מהותיים שהעסיקו את אמני ה"שוליים" בניו-יורק. ב-1993 אצר צלמונה תערוכת יחיד של קצנשטיין, בשם "מתשגן" ("Missive"), במוזיאון ישראל.

בתערוכתו "Love Dub", שהוצגה ב-1996 בסדנאות האמנים בתל-אביב, הצליח קצנשטיין לנצל בצורה מבריקה את כל היתרונות (והחסרונות) של חלל הגלריה.

התערוכה שילבה פיסול, תנועה ומוזיקה, וריבוי המדיומים הפך את הביקור בה לחוויה טוטאלית ועשירה. העניין במוזיקה, שצמח אצל קצנשטיין באותה תקופה ובא לידי ביטוי בהופעות מוזיקאליות, השתלב באופן טבעי באמנותו הפלסטית. בשנים האחרונות התפתח העיסוק במופע ובמוזיקה לעבודה קולנועית - ששיאה בסרט המוצג בביינאלה - שהמוזיקה והפיסול מתפקדים בה כחלק אינטגרלי מהיצירה. המופעים שיתקיימו בביתן הישראלי בארבעת הימים הראשונים של התצוגה, יקשרו את עבודתו העכשווית של קצנשטיין עם ראשית דרכו האמנותית.

ברצוני להודות לעמיתי בוועדה הבוחרת מטעם המדור לאמנויות פלסטיות במועצה לתרבות ואמנות - אבישי אייל, גבי בן-ז'אנו, רותי דירקטור, מרטין וייל ועידית עמיחי - וכן לחברי המדור לאמנויות פלסטיות, לנציגי קשתנו⁸ במשרד החוץ, לאנשי מינהל התרבות במשרד המדע, התרבות והספורט, ולכל אלה ששיתפו פעולה וסייעו להצלחת התערוכה.

ד"ר מיכאל לוי

יו"ר המדור לאמנויות פלסטיות,
המועצה לתרבות ואמנות
משרד המדע, התרבות והספורט

בית, או חלומו של נרקיס

יגאל צלמונה

אורי קצנשטיין, יליד תל-אביב 1951, למד אמנות בארצות-הברית ופעל כאמן בסן-פרנסיסקו ובניו-יורק. ב-1985 חזר לישראל ומאז הוא חי, יוצר ומלמד בתל-אביב. הוא מוגדר כאמן בין-תחומי: פסל, אמן מופע ומוזיקאי, הכותב ומבצע את עבודותיו ואף בונה כלי נגינה ומכונות צלילים. בשנים האחרונות הוא גם יוצר סרטים. את עבודותיו בתחומי פעילותו השונים אפשר לאפיין כביטוי של עולם דמיני ומטאפורי, שצירו המרכזי הוא הגוף האנושי. תמיד קיים בהן מימד של סיכון ואיום לצד פיוט והומור, והן ניחנות בעושר גדול של טכניקות, אובייקטים וחומרים.

הפרויקט של אורי קצנשטיין, המוצג בביתן הישראלי בביינאלה של ונציה 2001, הוא סיכום שאפתני של פרקים אחדים ביצירתו בשנים האחרונות. בכניסה לביתן מוצגת קבוצה של פסלי ברונזה, כולם עשויים בדמותו של האמן, צבועים ומולבשים בבגדים שנתפרו במיוחד. תוכו של הביתן הדו-קומתי הופך בתקופת הביינאלה לחלל קולנועי-מוזיקאלי, שעל כל קירותיו מוקרן סרט שיצר האמן בהשתתפות קבוצת שחקנים. הסרט, העומד במרכז הפרויקט, מורכב מאפיזודות שכל אחת מהן מתמקדת בדמויות הנראות ככפילים מדויקים של האמן, וזאת באמצעות לבוש אחיד ומסיכות שיוצרו לצורך זה. "עלילת" הסרט מתפתחת כרצף של אירועים בעלי אופי פולחני ומסתיימת בטקס חתונה מוזר. אווירת הסרט הזויה, מהפנטת ופיוטית ונראית כמתרחשת בעולם מלאכותי ומסתורי. ההקרנה הבר-זמנית, על כל קירות האולם, של מראות שונים ומפורקים מאותה אפיזודה, הופכת את הביתן כולו לחלל דינאמי, פועם ונושם. לדראמה הזאת של תנועה, דימוי ואור מצטרף המימד הקולי של מוזיקה והתרחשויות צליליות עשירות, שחיברו המלחינים ישי אדר ובניה רכס בשיתוף עם קצנשטיין. במשך שהותו בביתן מתנסה הצופה בחוויה טוטאלית, ומוצא את עצמו אפוף באנרגיות חזותיות וקוליות.

כל הדמויות המופיעות בסרטו של קצנשטיין, גברים כנשים, חובשות מסיכות בדמותו ונראות ככפיליו. הפסלים שיוצר קצנשטיין בשנים האחרונות עשויים גם הם בדמותו – וכאלה הן תריסר הדמויות המפוסלות, המקדמות את פני הצופה בפתח הביתן הישראלי בביינאלה של ונציה. המערכת הפיסולית-קולנועית הזאת היא אפוא מעין דיוקן עצמי מועצם, מורכב ומפוצל.

כל דיוקן עצמי באשר הוא מתפרש בזיקה לנרקיסים, ועל כך כבר עמדו לא מעט פרשנים; על אחת כמה וכמה כך דיוקן עצמי בחזקת 24, כזה המעסיק אותנו כאן. המיתוס של נרקיס – העלם היפה שהתאהב עד כלות בבואתו שהשתקפה במימי הבצה, שלא יכול להתיק ממנה את עיניו עד שטבע ומת כשניסה לנשקה – נעשה מטאפורת מפתח בתרבות המערבית. מאז אפלטון ואובידיוס דרך פרויד ולאקאן, מצאו בו השראה אינספור טקסטים ספרותיים והגותיים, עקרוניים ומרכזיים. נרקיס התאהב בתמונה, בדימוי; המיתוס שלו, כפי שעובד בהגות הפסיכואנליטית, היווה לכן סמל מכונן בתיאוריית האמנות ונתפס כאחד ההסברים ליצירת האמנות החזותית כ"ספקטאקל", חזיון ראווה, כמוה כדבר שראה נרקיס במים. "נרקיס" הוא אפשרות אחת לקרוא את עבודתו של קצנשטיין, בבחינת חזיון ראווה במובן המלא ביותר של המונח. בהשאלה, אם נראה בדי הציור שעליו מופיע דיוקן עצמי – כמו טביעת פניו של ישו בצעיפה של ורוניקה – את פני המים של בצת נרקיס, הרי שההקרנה הקולנועית היא פני המים בה"א הידיעה. הדימוי הקולנועי המוקרן בא מן האור, הנו אור ונעלם כאור. הוא חמקמק, אשלייתי, ערטילאי ובלתי נתפס מבחינה פיזית, ממש כמו השתקפות במראת המים.¹

ה"קצנשטיינים" מביטים בנו ובעצמם מן הקיר, נעים, נעלמים, מתחלפים ב"קצנשטיינים" אחרים; ואולי באפילת הביתן גם אנחנו, הצופים – סומים (כמו כמה מהדמויות בסרט) ורואים כאחד – כבר לא בטוחים שאיננו "קצנשטיינים" בעצמנו, שהרי אלה הפנים היחידות המקיפות אותנו לעשרות, בעולם שעשוי להיתפס לרגע הזוי אחד כמראת ענק. גם אנחנו הופכים לנער ההוא מן האגדה, המביט במי הבצה ואובד במצולותיה.

¹ רוזלינד קראוס כתבה דברים מחכימים על נרקיסים, צילום, וידיאו ודימוי מראה; ר': Rosalind Krauss, "Video: The Structure of Narcissism", *October* 1 (Spring 1976)

על הזיקה בין נרקסיזם למוות כבר דובר רבות, ומול דמויותיו המשוכפלות של קצנשטיין – המוצגות לפנינו במטאפורת הנצחה פרעונית כמעט – איננו יכולים שלא לחשוב על המאבק במוות. בעבודותיו המוקדמות הרבה קצנשטיין להשתמש בחפצים שנתפסו כתחליפי-אני פטישיסטיים. כאמן מופע אמיתי, הוא מעולם לא ויתר על השימוש בגופו כחומר גלם מרכזי, ממשי או "שילוחי", ובעבודות הקולנוע האחרונות שלו הוא מציג למעשה גרסאות חדשות לנוכחותו ביצירה. קצנשטיין ה"אמיתי" הוא המקור של הדימויים והדמויות האופפות אותנו בביתן. הוא המקור שאיננו נוכח ב"עולם" – מין אב, "האחר הגדול" במובן הלאקאניאני, אל שכולם נבראו בצלמו או בעצם מין דמיורגוס, בורא סדרתי שכזה, שלאורך מאות שנים בתרבות המערב ראו בו רבים את המשל האולטימטיבי לאמן היוצר.

נראה שלפנינו התגשמות חלומו של נרקיס, המצליח להתנשק ולהתאחד עם עצמו (והעובדה ששני ה"קצנשטיינים" המתנשקים בסרט הם בעצם עיוורים, משמעותית מאוד לעניין זה). אלא שבדמויות שהוא יוצר מותיר האמן את סימני ה"בטנה", את הקפלים של בגד הגוף ואת חורי העיניים של המסיכה, שבתצלומי התקריב נוכל היטב להבחין דרכם בעיניים ה"אמיתיות" של הדמות שמאחור, בפנים שמתחת לפנים. קצנשטיין נותן בדמויות הללו את סימני האשליה, את סימני האמנות, ובעצם משיל את המסיכה ברגע שהוא מראה אותה – כך שהדחף המידי שלנו הוא להמשיך ולקלף אותה עד שיתגלה הסוד שמאחוריה. והרי הסוד הוא שאין "קצנשטיינים" רבים, שיש אחד בלבד, שלמוות יש ממשלה, שמאחורי האמנות מונחת טרגדיה (במידה שנכיר ב"טרגדיית הקיום").

את "זהותו" של אלוהים התנ"כי אפשר להגדיר כהשלכה של "רצונו" להתגלם במין האנושי שברא בצלמו, ולכן רבות כל כך בתנ"ך עלילות המוסברות בזיקה לציווי "פרו ורבו", שהוטל על בני האדם כתנאי להתגלמות זו. אך אלוהים מתעקש להחזיק בידיו את הכוח לתת חיים ולקחת אותם, למשטר את מפעל השיכפול של צלמו. המילה, שצוותה על אברהם בספר בראשית, היא במובן זה צלקת טקסית על איבר הפריין, סימן לכך שפוריותו של האדם "אינה נתונה לשליטתו-הוא בלא מעצור אלוהי"². מה נאמר אם כן על זהותו של האמן.

² ר' ג'ק מיילס, אלוהים: ביוגרפיה, תרגום: רן הכהן (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997).

שהיצורים שברא אינם נראים כבעלי פוטנציאל התרבות בולט, שאיבר המין (הפאלוס) מחובר לגופם כמו זנב לתחפושת, שבמבט ראשון אינם נבדלים מבחינה מינית אלא באמצעות הבגדים השונים שלובשים הגברים והנשים מביניהם? נאמר עליהם שקיומם עומד בסימן הסירוס, שכן סמל סירוס, בצורת כלי העבודה של המוהל, הוא מוטיב מרכזי במערכה המסיימת את הסרט.

ז'אק לאקאן הצביע על הזיקה בין התבוננות נרקסיסטית במראָה לבין התגבשות האישיות (וגם על הזיקה בינה לבין הדחף האמנותי): "שלב המראָה" הוא ההארה הטראגית הפוקדת את התינוק המתבונן במראָה ותופס לראשונה שהוא ישות נפרדת מאמו, שיש גבול לגופו, שגופו מכיל את עצמו בלבד ושה"אני" הוא אחד מני רבים. זוהי בעצם ראשית דרכו בעולם כאישיות נבדלת ועצמאית וראשיתה של חוויית הבדידות. בסרטו, קצנשטיין כמו מחזיר את גוף האדם לקיום הכולי הקודם לשלב המראָה, שכן אם לכל הדמויות אותן פנים ואותו מקור משוכפל – אולי גם פנימיותן זוהי, ואולי גבולות גופם אינם מוחלטים וביכולתם לזרום אלה לתוך אלה. האני, במקרה הזה, הוא רבים, ואין הפרדה מובהקת בין האני לאחרים. "לו יכולתי להיפרד מגופי", פילל נרקיס של אובידיוס; אצל קצנשטיין, החלום הזה כמו זוכה בהגשמתו המטאפורית.

נרקיס לא מימש את מיניותו, וברוח זו גם הדמויות בסרטו של קצנשטיין משוללות מיניות או ארוטיות. ביחסים ביניהן יש יותר משחק מאשר מין ואת סביבתן אפשר לתאר כעולם מתילד שהזמן והמיניות קפאו בו. אלא שמדובר בתמונת-אני מפוצלת, בהמחזה של עולם פנימי – כאילו שלל ההתנהגויות האנושיות המתגלמות בפרקי הסרט. שלל מצבי הצבירה של הדמויות, הם בעצם התרחשויות שונות במעמקי פסיכה אחת. כך, למשל, הנשים והגברים השובשים כולם את פני האמן מבטאים את היסוד הנשי והגברי שבכל אחד ואחת מאתנו.

גם החלל שבתוכו מתרחשות הסצינות – חלל מלאכותי שאין בו כל סימני טבע – הוא מרחב פנימי, מעין עיר מנטאלית. זהו חלל כלאיים מפני שיש בו סימני בית ועם זאת הוא מנוכר ונראה כתפאורה מזדמנת, כשום-מקום וכלא-מקום, כעין תחפושת זמנית של בית. הוא ממשי ווירטואלי כאחד, ביתי ומסויט, חם וקר. (קירות הקטיפה הרכים מעלים על דעתי את תאי שחרור האנרגיה הסגורים שבשימוש הפסיכיאטריה האוטורית מיסודו של וילהלם רייך.) קצנשטיין לא יצר את הסרט בלי לחשוב על המקום שבו נמצא הביתן – ונציה.

עיר שהיא מעין "מקום מקביל" הסגור לסביבה החיצונית. גם ונציה – אי שנתפס כמיקרוקוסמוס – היא עיר בלאיים שרחובותיה מים, עיר רחמית שהקשריה התרבותיים כרוכים בניווך ודקדנס, בשיגעון, מוות, קרנבל, תחפושות.

החתונה המיסטית

ההיבט האזוטרי-מאגי ביצירתו של קצנשטיין – שאת קיומו אפשר להניח מן היסודות הנומרוולוגיים והמסונויסטיים שהופיעו בעבודותיו גם בעבר (אביו של קצנשטיין היה חבר ב"בונים החופשיים") – מגיע לשיאו בסצינת החתונה המסכמת את עלילת בית. ברוח זו ייקראו פרקיה השונים של העבודה כמסע חניכה של הגיבורים (או של חומרי העולם הפנימי של האמן עצמו) אל ההארה שבמודעות העצמית, בנוסח הציווי הגנוסטי "דע את עצמך". את פעולותיהן של הדמויות לאורך הסרט אפשר להגדיר כמעשים שבבסיסם כוונה מפוצלת: מצד אחד, הרצון להגדיר זהות עצמית – מול זולת, מול חיה, מול קיר – ומצד שני, החיפוש אחר קשר עם הזולת באמצעות מגע, תקשורת סימנים, אלימות ואהבה (ונזכור תמיד שהאהבה, על פי פרויד, היא גרסה של השנאה). במחשבה המיסטית, האהבה היא אמצעי של ידיעה ושל שינוי – אלא שנסיונותיהן השונים של הדמויות ליצור קשר עם הזולת, להיפגש עם האחר שמעבר לגבולות העור, נידונים על פי רוב לכישלון. הכשלונות מתגלמים בנפילות, באלימות, בחולשה, בבדידות. ברקע מוטל על ה"קצנשטיינים" הצל הגדול של חרדת הסירוס האדיפאלית, וסירוס זה מסתמל בעיוורון, בדם הפציעה, בראשים המגולחים וה"פגומים" (שכן הצמיחה הטבעית של שערם נפגמה באורח מלאכותי באמצעות הגילוח), באיך-האונים שלהם. שיאו הדרמאטי של המהלך האדיפאלי הזה הוא העונש המוחלט: מוות, רצח. הניסיון האנושי מוצג כאן כשדה-העלילה של גלות הנשמה.

המימד המבטיע של העבודה נובע מן ההתכה של החי עם חסר החיים, שעל פי פרויד עומדת ביסודו של "המאויים" (Unheimlich)³. כאלו הן הדמויות בסרט, הנראות כבובות שהונפשו; כאלה הם הפסלים בפתח הביתן, הלבושים בבגדים

³ במונחיו של לאקאן, תחושה זו נגרמת על-ידי פריצתו של הממשי מבעד למדומה או לסמלי.

אמיתיים ונראים ככפיליו הממוזערים של האמן; וכזה הוא הגילוי שלפסלים שכתבה הביתן יש כפילים החיים בסרט שבתוך הביתן, ה"בית" המכיל את ההתרחשויות השונות אך אינו "ביתו" כלל וכלל – ולו גם בחווייתם של המבקרים, המובלים בתזוית לאורך מסדרונותיו המסויטים.

ועם כל זאת, גיבורי הסרט חיים את חייהם בהשלמה ותוך ניסיון בלתי פוסק ללמוד, לקרוא (גם אם הם עיוורים ונאלצים להשתמש בכתב ברייל), לחקור את גבולות סביבתם, להמציא מערכות תקשורת (בפעילותו האמנותית נוגע קצנשטיין דרך קבע בשאלת אפשרותן של הודיעה והלמידה – בין אם תוך הצבעה על כשלון הידע והמחקר המדעי בדמות מדענים מטורפים בנוסח סרטי האקספרסיוניזם הגרמני מראשית המאה ה-20, ובין אם תוך הצבה של סיכוי לדידעה בסופו של תהליך המוביל אל מודעות עצמית מוארת, כמו בפרויקט הוונציאני). כך שלמרות הדראמה המאווימת יש בעבודתו של קצנשטיין הומור רב וסצינות נוגעות ללב הניחנות כיופי גדול. יתירה מזו, הבחירה לסיים את העלילה ב"הפי-אנד" של התונה – בתמונה שכמו נלקחה מאופרת-סבון, שבה מוחאים שני העדים כפיים בחביבות כשחוקר מסתמן על פניהם – משרה על הסרט כולו רוח אופטימית. אפשר אם כן לומר שתהליך החניכה הסמלי של ה"קצנשטיינים" מסתיים בהצלחה, בסצינה שאעז לכנותה "חתונה מיסטית".

חטיבות שלמות בתולדות המחשבה האנושית והאזוטריה נסובו על הצורך לפתור את שניות-הניגודים הטראגית בעולמנו, וראו בכך את תכלית האנושות ואת תפקידה במערך הקוסמי. הניגוד בין הגברי לנשי נתפס כביטוי ממצה של כל הניגודים והקטבים בעולם – ואילו החתונה המיסטית, האיחוד האולטימטיבי בין גבר לאשה, נתפסה כגילום של המעבר למישור קיום טמיר החף מסתירות. לכן ראו האלכימאים בהתכה של זכר ונקבה יסוד ועיקר בתהליך ייצורה של אבן החכמים. האיחוד הזה מסומל הן בדמות האנדרוגינוס והן ב"אדם קדמון" של הקבלה – יצור שיש בו מן הגבר ומן האשה גם יחד (וכאן חייבים לשוב ולציין את האנדרוגיניות המסוימת המאפיינת את דמויותיו של קצנשטיין).

בסצינת החתונה בסרט של קצנשטיין, המתרחשת בטקס פולחני לעיני קהל, דורכים החתן והכלה על שטיח בצורת המכשיר שבו משתמש המוהל בטקס ברית המילה היהודי לאחיזת איבר המין של התינוק. מכשיר זה הוא סמל ברור של סירוס, והדריכה עליו מסמלת אפוא את הניצחון על חרדת הסירוס, ואמנם, האיחוד המלא בין הזכר והנקבה בחתונה המיסטית מויתר את המהלך המכונן את

תסביך אדיפוס, שבבסיסו – על פי פרויד – חרדת הסירוס של הילד בידי האב (אם הבן הוא גם בת, אין עוד תחרות בין הבן לאב על אהבתה של האם). קארל גוסטב יונג ציין שבתרבויות רבות מוצגת אחדות הניגודים בדימוי של גילוי עריות בין אח ואחות – ובסצינת החתונה שבסרט, הנישאים הם אכן מעין אח ואחות, שיכפולים דומים של מקור אחד. בסיומו של טקס החתונה, שני העדים יוצרים באצבעותיהם צורת משולש – סמל של בית בתרבויות שונות, ובאלכימיה גם סמל לחיבור בין זכר ונקבה.⁴

מעל לזוג הנישא תלויות פיאות. מאחר שכל הדמויות בסרט גלוחות ראש – האם אין כאן ביטוי לאפשרות שהראשים הפגומים בקירחותם ישובו ויתחברו, בעקבות איחוד הניגודים, לשיער המסמל שפע, און ויצירה? הייתכן שבמקום הנזירות החמורה של כמרים קדמונים וגלוחי ראש יבוא חיבור מחודש לגוף הטבעי, ששערו צומח בלי שיסורס?

הטקס הפולחני אינו רק רצף של סימנים ומחוות, שכן הוא מהווה מוליך של ידיעה ושינוי. על פי הקבלה, מטרתו של כל פולחן דתי היא תיקון, איחוי הכלים השבורים, איחוד של עליונים ותחתונים – וכפי שהראה גרשום שלום, מדובר בפעולה מיסטית הנתפסת כבעלת השפעה על האלוהות עצמה: האיחוד הטקטי פועל במעמקי האלוהות ומעורר את הכוח היוצר. בהקשר של יצירת האמנות, הטקס הפולחני המיוצג בסרט פועל כמוליך אל מקור היצירה, שכן הדמויות של קצנשטיין הן דמות האמן. מחיאות הכפיים של העדים מזכירות לנו שמדובר בחזיון ראווה, ש"כל העולם במה" – לרבות המיקרוקוסמוס המתואר כעת.

בנקודה זו חשוב לציין שקצנשטיין אינו מציג בפנינו משל על החיים או איור של תיזה אזוטריה. הדחף המכוון את יצירתו הוא ביקורתי, מודע לעצמו ואינו מסתכם בתעמולה משכרת מהזן הפשיסטי-ריאקציוני, המציג תמונה מסנוורת של אחדות ניגודים נכספת – שכן ההקשר לעולם אינו נטורליסטי או פיגורטיבי תמים. האשליה מוצגת ככזו, המלאכותי אינו מוסתר, ולרגע איננו שוכחים שהמסיכה עשויה פלסטיק ושאפקט המציאות נפרם בקצותיו וקרעיו מגולים. העבודה של קצנשטיין עכשווית ורלוואנטית משום שהיא מורכבת ומפוצלת. זוהי

⁴ הוא מופיע, בין השאר, באיורים לספר *Mutus liber* של אלטוס מ-1677; ר': Arturo Schwarz, *Kabbalah and Alchemy: Common Archetypes* (Northvale, N.J. and Jerusalem: Jason Aronson, 2000), pp. 68–70, figs. 23–25

עבודה פתוחה: משום שהצופה הנע בביתן אינו מצליח להשתלט על כל מרכיביה ולהכילם בנקודת מבט אחת (לאמיתו של דבר, הוא לעולם לא יראה אותה בשלמותה); ובגלל אינספור האפשרויות להבין את סמליה, את מחוות הדמויות ומניעיהן. זוהי עבודה עתירת סתירות, הנמנעת מקטגוריות מובחנות ומוגדרות ודוברת שפה מרובת מישורים – מהם פשוטים וקריאים, ומהם שכמו מייצגים את "שפת המקום" כפי שהיא נקלטת על-ידי הוצנים המנסים לפענחה, לא תמיד בהצלחה. יש בה משהו מסתורי ולא פתור, שאינו מתיישב היטב בקטגוריות הראציו – והצרימה הזאת מודגשת ככל כפליים כתוצאה מהמוקפדות הקלינית והבהירות הסגנונית של התפאורה ושל התנהלות הדמויות. סיגנון-היתר מייצר תוצאה הזויה המזהדהת באופן הקרנתו של הסרט בביתן, החותר תחת יסודותיו האדריכליים. אין זה פשוט סרט המוקרן על קירות של בניין, אלא מצב צבירה קולנועי חדש, שהופך את חלל ההקרנה למרחב מנטאלי.

האווירה בחלל ההקרנה – מנוכרת וחמה לסירוגין; עלילת הסרט – מפוענחת לעתים בקלות יתירה ולפעמים קשה ובלתי מושגת; ההתרחשות – פה נוגעת ללב ושם מסויטת. הקריאה המוסכסת הזאת מתפצלת עוד יותר מול הפסלים הקטנים, שבמבט ראשון נראים "נחמדים" כמו בובות אך בהתבוננות נוספת מעוררים בעתה: הצופה מסוגל "לשלוט" במערכת הפסלים קטנה-המידות, להחיל עליהם תהליכי השלכה פסיכולוגיים – בעוד שמול הדימויים הגדולים המוקרנים בביתן פנימה, הוא מרגיש קטן ואבוד ותחושת הגופניות שלו מתערערת. הסבך המעובה הזה של טלטלות גופניות, רגשיות ושכליות אינו מאפשר לצופה להזהרות באמפאטיה עם המתחולל לנגד עיניו, סביבו ובתוכו. ובגלל שהעבודה מורכבת כל כך, היא גם פתוחה כל כך.

מלים אחרונות על מופע ועל דם

בימים הראשונים של הבינאלה יוצג בביתן הישראלי, לצד הפרויקט הוונציאני של קצנשטיין, מופע תנועה בביצוע אוהד פישוף (הכוריאוגראף של המופע, ששיתף פעולה עם קצנשטיין בעבר ביצירת עבודות מופע המבוססות על תנועה, צליל, טקסט ודימויים חזותיים), הרקדנית רננה רז ואורי קצנשטיין עצמו. בין שלוש הישיות העצמאיות הללו מתקיימים יחסי גומלין, אלא שאת רצפי

התנועות של שני ה"רקדנים" שביניהן קשה להגדיר כדואט הדובר את שפת המחול. המופע מרמז לדרושיה אפשרי אך מרוחק עם סרטו של קצנשטיין, שהקרנתו על קירות הבית אינה מופסקת למשך ההופעה; גופות המציגים משחזרים מעין שפת סימנים ומחוות, שהצופה מצליח לפענח רק בחלקה (וייתכן שגם הצלחה חלקית זו אינה אלא אשליה). התחושה שלפנינו שפה לא לגמרי מובנת, בעין סרט תיעודי-מדעי המציג תרבות אקזוטית לא מוכרת, אחרות ספק-מפוענחת ספק-זרה – קרובה לתחושה שעולה בצופים לנוכח סרטו של קצנשטיין, שגם בו מתרחש מעין פולחן וגם הוא עוסק, לפני ואחרי הכל, בשפה, בסימן ובתקשורת.

במהלך המופע מוצא דם מגופו של קצנשטיין, כמו ברבים מן המופעים שיצר בשנים האחרונות. באמצעות סילון של דמו המותז ממזרק הוא רושם משפטים על הקיר, שעם סיום המופע נותרים עליו ככתובת דם גדולה.

לשימוש בדם, ובמיוחד לכתובה בדם, יש משמעויות כבדות משקל בצומת התרבותי והאידיאולוגי שמתוכו פועל קצנשטיין כאמן יהודי-ישראלי. ב-1893 שאל אחד העם באחד ממאמריו: "יהודי ודם, האם יש שני הפכים גדולים מאלה?".⁵ ואמנם, כמה מן האיטורים החמורים ביותר בדת היהודית חלים על הדם – למשל דמן של החיות שנזבחו בקורבן בבית המקדש. המותר לאלוהים בלבד; או דמו של בשר המזון, שיש להגירו עד תום כדי להכשיר את הבשר ולעשותו מותר לאכילה; או דם הנידה, הנחשב טמא ומטמא. איטורי הדם קשורים לקביעה בספר דברים, "כי הדם הוא הנפש". ביחס לדם טבוע אחד ההבדלים העמוקים בין הנצרות – שדמו של ישו מהווה בה מסמן תיאולוגי מרכזי – לבין היהדות, שמבחינתה הדם הוא טאבו. אבל בשתי הדתות הדם הוא נוזל החיים – בין אם כ"אני" נוזלי הממלא מבפנים את קליפת גוף הבשר, ובין אם כסמל של אמת אותנטית ("דם לבי") ושל פנימיות אינטימית.

לדם – נוזל החיים – נלווית בעשורים האחרונים, בעקבות מגיפת האיידס, גם משמעות של מוות. בכתובה בדם יש מן הרחיפות, הבהילות והטוטאליות של נרקומן המתוז שאריות דם על הקיר בסחיטה אחרונה ומיואשת של המזרק; של

⁵ כמה מדברי בנושא הדם נכתבו בהשראת מאמרו של גדעון עפרת "דם", בתוך: גדעון עפרת, עם הגב לים: דימוי המקום באמנות ישראל ובספרותה (אמנות ישראל, 1990), עמ' 167-212.

נידון למוות הכותב מסרים אחרונים בדמו על קירות תאו; של רוצח סדרתי המותיר אחריו כתובות דם. ברגע הינתקו מן הגוף בדרך אל הקיר, בשנייה שבה חדל למלא את תפקידו הביולוגי, הופך הדם לסילון-חיים נקרש, מקיב ומת. הוא הופך מאני לדבר. למעשה זהו חלק מן האדם. מן האמן במקרה זה. המופרש ומוצמד אל הקיר (והאין בכל יצירת אמנות מן ההפרשה? והאין הדם "הדיו של האמן"? – או אולי שריד של האמן, שהופך בתהליך הקזת הדם (מטאפורה של ייסורים) לקדוש מעונה. השלכת הפנימיות הזאת אל החלל שמוחץ לקירות הגוף היא מעשה טוטאלי, ומחוות היציאה הפיזית הזאת מתוך הגוף הופכת להמחזה של טרנסצנדנציה. זהו אקט שלם של נתינה והקרבה, של נתינה לקהל והקרבה בטקס האמנות.

הדימוי המשלב דם ומזרק מתקשר מצד אחד לריפוי, העלאה ותיקון – ומצד שני למציאות של רפש וחידלון, של מחלה, סמים ומוות. החיבור בין שני מישורי המציאות הללו מוכר לאורי קצנשטיין, שהיה חובש במלחמת יום-הכיפורים וראה מקרוב את הפציעה הקשה והמוות. בהקזת הדם בעבודתו, בחור ובפגם שעושה המחט בגוף כדי לאפשר את זרימתו של נוזל החיים מבעד לנקב, מבעד לקליפה הפרומה – יש משום איזכור של אקט הסירוס ושל ברית המילה (המתגלמת בהקזת דם ונתפסת בתיאוריה הפסיכואנאליטית כסירוס מבוים). אלא שבעבודתו הדם אינו מושלך כך סתם מן הגוף החרוצה: הוא הופך לכתב. כל עוד אצור הדם בגוף, יש לו צורה. מחוץ לגוף הוא הופך לאל-צורה, שממנה נוצרת מערכת ממושמעת של סימנים, אותיות ומלים. הטבעי (נוזלי הגוף) הופך בתהליך אלכימי לתרבות. המיתוס הופך ללוגוס. הפנימי הופך לתקשורת. אקט הנתינה הזה אינו רק משל על תהליך היצירה האמנותית ההופך פנימיות לטקסט – שכן הדם מגשר על הפער בין המוען לנמען ויוצר תקשורת לשונית על בסיס מיתי-גופני-מאגי, על בסיס טרום-לשוני. ברית דמים נכרתת כאן עם הצופה באמצעות המלה, באמצעות המילה.

בכתובה בדם יש יסוד פולחני דיוניסי-אורגיאסטי, והיא מתקשרת לרעיון הניטישיאני של הפיכת הבשר לרוח. בכה אמר זרטוסטרא כתב ניטשה: "מכל הכתוב אהבתי רק את זה אשר יכתוב אדם בדם! ואתה תראה כי הדם הוא הרוח". באחד ממופעיו רשם קצנשטיין את כתובת הדם הבאה: "בתרבות שלנו, השפה היא סודית". הכתובת ממקשת את עצמה: אם השפה היא שפת סתרים סודית – מה מעמדו של המסר הנכתב? האם זה מסר מסדרי חתום, המועבר

לחברי המסדר בלבד וסוגר את אופקי המשמעות שלו ברגע שנהגה? מסר בזה חותר תחת האפשרות להגיע אל משמעות של ממש, ובמידה מסוימת הוא מחזיר את כתב הדם אל ההוויה הטרומ־לשונית. אלא שחזרה זו עצמה כבר צבועה במודעות עצמית מטרפדת, וכך היא תלויה, מושהית, במעמד מסקרן וייחודי.

באמצעות הפעולה הזאת מבקש קצנשטיין, כמו בשאר עבודותיו, ליצור פולחן שבטי מסוג חדש: שבטיות מודרנית, מאופקת ומודעת לעצמה, שבכל זאת מתכתבת עם המאגיה ועם המיתוס הקמאיים מעמדה שאין בה כל ציניות (על אף שאינה נטולת הומור). שבטיות הריקה ממיתוס. אך מלאה ב"משהו" שאינו לחלוטין אנטי־מיתוס.

וכך מוסיפה מחוות הדם הזאת, סטרילית וקלינית ככל שתהיה, מימד של אותנטיות, המחדד ואולי אף מוסיף ומסבך את המשמעות של מכלול המדיומים המפעיל את הביתן הישראלי בבייגנאלה: כתובת דם – מין "מנא מנא תקל ופרסין" – רשומה על הקיר בדמו של נרקיס, ומזכירה לנו שהעולם קיים, ושהאדם קיים, ושגם חלומו של נרקיס והזויתו המרצדות סביבנו הם בעצם הבטחה של מאבק עיקש, סזיפי אך מאתגר, שתכליתו זהות, קשר, ידיעה וחיים.

קצנשטיין מפנה את הדרך להכרה באפשרות של ידיעת עצמך וזולתך – אם לא הכרה מדעית ורציונאלית, לפחות הכרה רגשית ואינטואיטיבית תוך הקשבה לסיבוך, למוזיקה הפנימית, והשלמה עם הסתירות ועם הבלבול, והגוף הוא הנפש, הוא הכלי המאפשר את ההכרה וההשלמה, הוא האמנות. זה המסר העיקרי ביצירתו של אורי קצנשטיין: אמונה חזקה ועמוקה בכוח השינוי של האמנות.

Unlike the customary procedure of choosing a curator to conceive the project to be featured in the Israeli Pavilion at the Venice Biennale, this year the jurors first decided on the artist – Uri Katzenstein – who then in turn chose the curator he wished to accompany his project: Yigal Zalmona. A determining factor in the choice of Katzenstein was his exhibition at the Givon Gallery in Tel Aviv, "The Family of Brothers" (2000), from which germinated his project at the Biennale. The jury members were impressed by the concept and realization of the gallery exhibition and appreciated the potential for its development in a broader context.

Katzenstein's choice of curator was a natural sequel to the fertile professional association between Katzenstein and Zalmona, who has closely followed the artist's work since the early 1970s. At that time Katzenstein was a budding

performance artist, and Zalmona was struck by the freshness of his work, which tied in with significant issues then being addressed by "marginal" artists in New York. In 1993 Zalmona curated a solo exhibition of Katzenstein's work, "Missive," at the Israel Museum, Jerusalem.

In 1996 Katzenstein presented a show entitled "Love Dub" at the Artists Studios in Tel Aviv, cleverly exploiting the gallery space with both its pluses and minuses. The exhibition juxtaposed sculpture, movement, and music, the profusion of media making for an intense total experience. Katzenstein's interest in music, which developed during this period and found expression in highly unconventional musical performances, melded most naturally with his visual art. In recent years this engagement with music and performance has evolved into cinematic work – culminating in the film being screened at the Biennale and

pavilion into a vibrating space. This drama of movement, image, and light is combined with the vocal dimension of rich sound effects, created by composers Ishai Adar and Binya Reches together with Katzenstein. A visit to the pavilion thus becomes a total experience engulfed in audiovisual energies.

Dreaming Narcissus

All the figures appearing in Katzenstein's film, both men and women, wear masks in his image and look like his doubles. Katzenstein's sculptures of the past few years likewise cloned his image, as do the twelve sculpted figures receiving the visitor at the entrance to the pavilion. The sculptural-cinematic set thus amounts to a magnified, complex, and split self-portrait. As has often been observed, any self-portrait may be linked to narcissism; and this link is amplified in a self-portrait of the kind dealt with here. The myth of Narcissus – the handsome youth who fell hopelessly in love with his reflection in the pool, could not take his eyes off it, and ultimately drowned when attempting to kiss it – has become a key metaphor in Western culture. From Plato and Ovid through Freud to Lacan, it has inspired a vast body of seminal literary and philosophical texts. Narcissus became enamored of a picture, an image; his myth, as elaborated in psychoanalytical thought, thus came to constitute a symbol in art theory and to be seen as one explanation of the work of visual art as a "spectacle," like that which Narcissus saw in the water. One of the possibilities of reading Katzenstein's work is as a staging of the Narcissus myth, i.e., as a spectacle in the fullest sense of the word. In an extended sense, if we discern in a painted self-portrait – featured like the imprint of Jesus' countenance on Veronica's veil – the surface of Narcissus's pool, the film screening is that surface *par excellence*. The screened image comes from the light, is light,

with illusive, “artistic” signs and in effect removes the mask the moment he shows it – making our immediate impulse to continue peeling it until it divulges its underlying secret. And the secret is that there aren’t a whole lot of “Katzensteins” but a single one; that death rules supreme; that behind art lurks tragedy (to the extent that we recognize the “tragedy of existence”).

The biblical God’s “identity” can be defined as a consequence of his will to be incarnated in humankind, created in his image. This explains why so many biblical stories are seen to relate to the command to “multiply,” which was imposed on man as a condition of this incarnation. But God insists on retaining the power to give and take life, to control the multiplication of his image. Hence the precept of circumcision decreed on Abraham in the Book of Genesis is a ritual scar on the reproductive organ, a sign that man’s fertility is conditioned on divine will.² What, then, can we say about the identity of the artist, whose creatures seem to be endowed with a weak fertility, as implied by the stratagem of pinning the male organ to the body like a tail to a fancy dress, with the gender at first sight distinguished only by the differing garments worn by the men and the women? We can say that he posits their existence under the sign of castration, since a symbol of castration, in the form of the *mohele’s* (circumciser’s) scalpel, is a central motif in the film’s final scene.

Jacques Lacan pointed to the connection between narcissist contemplation in the mirror and the constitution of personality (as well as to the connection between such contemplation and the artistic impulse): The “specular phase” is the tragic illumination that comes upon the infant peering into the mirror and grasping for the first time that he is an entity separated from his mother, that his body has a boundary, that it contains himself only and that his self is but one of many selves. This is

² See Jack Miles, *God: A Biography*, 1996.

in effect the prelude of his journey into the world as a separate and autonomous individual and of his sense of loneliness. It is as if Katzenstein's film returns the human body to the previous total being, to the specular phase, since, if all the figures have the same face and the same cloned source, perhaps their interiors are identical as well, and perhaps the boundaries of their bodies are not absolute and they can flow into one another. The self, in this case, is legion, and there is no clear distinction between self and other. "If only I could part from my body," pined Ovid's Narcissus; with Katzenstein, it is as if this yearning has been metaphorically fulfilled. Narcissus did not realize his sexuality; so, too, the figures in Katzenstein's film are devoid of explicit sexuality and eroticism. Their relations are ludic rather than erotic, and their environment can be described as a puerile world in which time and eros have frozen. And doesn't the Narcissus myth indeed entail a discourse on the puerile?

But this image of the self, being split, is likely to be, and perhaps has to be, grasped as a dramatization of an inner world, as if the variety of human behavior concretized in the episodes of the film, the accumulated situations in which the protagonists find themselves, were actually different occurrences in the depths of a single psyche. Thus, for, example, the men and women wearing the artist's face convey the masculine and feminine elements of each and every human being. The space in which the scenes occur – an artificial space lacking any sign of nature – is an interior space, a kind of mental city. It is a hybrid space because it contains domestic paraphernalia – yet is alienated and looks like an incidental prop, a nothing-and-nowhere place, a temporary semblance of a home. It is at once real and virtual, domestic and phantasmagoric, hot and cold (the soft velvet walls call to mind the closed energy-releasing cells employed in the esoteric variant of psychiatry founded by Wilhelm Reich). Katzenstein made the film in a keen awareness of the pavilion's location – Venice, a city constituting a "parallel locus," being closed to the exterior world. Venice too – an island microcosm – is a hybrid city

whose streets are water, a wombic city whose cultural contexts are rife with decadence and decay, madness, death, carnivals, disguises.

The Mystic Marriage

The esoteric-magic element in Katzenstein's work – the existence of which may be implied from the numerological and Masonic motifs that also appeared in his previous work (Katzenstein's father was a Freemason) – culminates in the concluding marriage scene of the episode "Home." In this spirit, the various chapters of the work can be read as the protagonists' initiation (or as that of the strands of the inner world of the artist himself) toward the illumination of self-awareness, as formulated by the Gnostic postulate, "Know thyself." The protagonists' activities throughout the film can be defined as acts stemming from a split intention: a quest to define one's identity – as against another human being, an animal, a wall – but also as a quest for contact with the other through touch, communicative signs, violence, and love (always bearing in mind that love, according to Freud, is a form of hate). In mystic thought, love is a means of knowledge and of transformation – but the sundry efforts of the protagonists to establish contact, to commune with the other beyond the boundary of the skin, are in most cases doomed to failure. The failures are embodied by falling, violence, weakness, loneliness. The "Katzensteins" perform under the overarching shadow of the oedipal fear of castration, a castration symbolized by blindness, by the bleeding wound, by the shaved and "stunted" heads (the natural growth of hair having been stunted by the shaving), by their impotence. The dramatic climax of this oedipal course of events is the ultimate punishment: death, murder. Human experience is here posited as the locus of metempsychosis.

The terror that the work invokes derives from that fusion of animate

and inanimate which, according to Freud, is at the root of the uncanny (das *Unheimliche*).³ Such are the protagonists in the film, who look like animated dolls; such are the sculptures at the entrance to the pavilion, who wear real clothes and look like diminutive doubles of the artist; and such, in turn, is the discovery that these sculptures themselves have living doubles in the film being screened inside the pavilion – the “home” that encompasses the various events but is anything but “homely” (*heimlich*) – at least in the experience of the visitors, who are led frantically through its uncanny nooks and crannies.

All this notwithstanding, the film’s protagonists live their lives in reconciliation and in a ceaseless attempt to learn, to read (even if they are blind and have to use Braille characters), to probe the boundaries of their surroundings, to invent communicative systems (Katzenstein’s oeuvre persistently questions the possibility of knowledge and learning, whether – in a throwback to German Expressionist films of the early 20th century – pointing to the failure of knowledge and scientific research, or positing the ultimate possibility of knowledge at the end of a process leading to enlightened self-awareness, as in the Venetian project). Hence, in spite of the uncanny drama, Katzenstein’s work is replete with humor and with scenes of poignant beauty. Moreover, the choice to conclude the scenario with the “happy ending” of a marriage (in an image that looks as if borrowed from a soap opera – the two witnesses clapping their hands with gleeful smiles) infuses the entire film with an air of optimism. It can thus be claimed that the symbolic process of initiation undergone by the “Katzensteins” ends in success in the scene of the “mystic marriage.”

Entire units in the history of human thought and esoterica have turned on the need to solve the tragic antinomies in our world, and have seen in this quest the cosmic purpose and function of humankind. The

³ In Lacanian terminology, this sense is incited by the real bursting through the imaginary or symbolic.

antinomy between man and woman is grasped as an encompassing expression of all polar opposites in the world – whereas the mystic marriage, the ultimate union of the sexes, is seen as the incarnation of a passage to an occult level of existence, free of contradictions. This is the reason the alchemists perceived the fusion of the masculine and the feminine as a fundamental element in the process of producing the philosopher's stone. This fusion is symbolized both in the Rebis of the alchemical system and in the Adam Kadmon of the Kabbalah – a being that is both masculine and feminine (and here we should recall the androgynous nature of Katzenstein's "clones.")

In the film's marriage scene, performed as a ritual ceremony before an audience, the bride and groom step on a rug shaped like the scalpel used by the *mohel* in the circumcision ceremony to remove the infant boy's foreskin. This instrument is a tangible symbol of castration; hence stepping on it is symbolic of vanquishing the fear of castration. And indeed, the perfect match of male and female in the mystic marriage removes the fundamental cause of Freud's Oedipus complex – the child's fear of castration at the hands of his father. (If the child is both son and daughter, the competition between the son and the father for the mother's love is eliminated.) Carl Gustav Jung noted that in many cultures the fusion of opposites is presented as incest between a brother and sister – and in Katzenstein's marriage scene the couple are indeed a brother and sister of sorts, twin duplicates of a single source. At the end of the marriage ceremony the two witnesses form a triangular shape with their fingers – symbol of a house in many cultures and in alchemy also of the union of male and female.⁴

Above the marrying couple hang wigs. Since all the protagonists have

⁴ It appears, *inter alia*, in the plates illustrating the *Mutus liber*, written by Altus in 1677; and see Arturo Schwarz, *Kabbalah and Alchemy: Common Archetypes* (Northvale, NJ, and Jerusalem: Jason Aronson, 2000), pp. 68–70, figs. 23–25.

shaved heads, might not the implication be that, after the fusion of opposites, the stunted heads will be restored, the hair symbolizing plenty, potency, creativity? And is it not possible that the severe monasticism of ancient tonsured clerics will be replaced by the natural body, whose hair grows without castration?

Indeed, the ritual ceremony is not only a sequence of signs and gestures but a conveyor of knowledge and transformation. According to the Kabbalah, the aim of any religious ritual is reform, a mending of broken vessels, a fusion of the highest and the lowest. And, as shown by Gershom Scholem, such ritual entails a mystic act that is conceived of as bearing upon divinity itself: the ceremonial union touches the depths of divinity and inspires the creative force. In the context of art, the ritual ceremony represented in the film acts as a pointer to the source of the work, given that Katzenstein's protagonists are in the image of the artist. The witnesses' applause reminds us that we are onlookers at a spectacle, that "all the world's a stage" – including the present microcosm.

At this point it is important to note that Katzenstein does not offer a parable of life or illustrate an esoteric theory. The spirit that generates his art is critical and self-aware; it does not stoop to intoxicant "propaganda" or show the yearned-for fusion of opposites in a dazzling light – since the context is never naively naturalistic or figurative. The illusion is presented as such, the artificiality is not concealed, and not even for a moment do we forget that the mask is made of plastic and that the reality effect comes apart at the seams, its tears exposed. Katzenstein's work is contemporary and relevant because it is complex and fragmented. It is an open-ended work because the spectator moving around the pavilion cannot command all its elements and integrate them in a unified whole (in fact, he will never see it in its entirety), and because of the myriad possibilities of interpreting its symbols, its protagonists' gestures and motives. It is a work replete with contradictions; it eschews distinct and defined categories and speaks a language in different

registers – some simple and legible, others seeming to represent the “local dialect” as picked up by outsiders trying to decode it, not always successfully. There is something mysterious and unresolved, something that does not quite tally with the rational – and this discrepancy is doubly emphasized by the clinical meticulousness and by the stylistic clarity of the scenery and of the protagonists’ conduct. The ultra-stylization makes for a phantasmagoric effect that is echoed in the film’s screening in the pavilion, undermining its architectural elements, This is not simply a film screened on the walls of a building; it is a new cinematic accumulation point, transforming the screening space into a mental space.

The atmosphere in the screening space is at once alienated and warm; the scenario is at times easy to decipher, at times difficult and inaccessible; the episodes are alternately moving and terrifying. This reading becomes even more divergent against the entrance sculptures, which at first sight look “nice” and doll-like, but upon further scrutiny provoke consternation: the spectator can “control” these diminutive images, impose psychological projections upon them – but in front of the large images screened inside the pavilion he feels little and lost and his physical sense of himself is eroded. This dense complex of physical, emotional, and mental shifts does not allow the spectator to identify with what goes on before him, around him, and within him. And because the ensemble is so utterly complex it is also utterly open.

Coda: On Performance and Blood

During the first days of the Biennale, as part of Katzenstein’s Venetian project, the Israeli Pavilion will feature a performance of movement choreographed by Ohad Fishof (who has collaborated with Katzenstein on performance works based on movement, sound, text, and visual images), the dancer Renana Raz, and Uri Katzenstein himself. These three

autonomous entities interrelate, yet the movements of the two “dancers” can hardly be defined as a veritable *pas de deux*. The performance hints at a possible if distant dialogue with Katzenstein’s film, whose screening on the pavilion walls is continued throughout the performance. The bodies of the performers trace a pattern of signs and gestures that the spectator can decode only to a degree (and perhaps even this is but an illusion). The spectator experiences a sense of confronting a cryptic, quasi-deciphered language of the kind investigated in an anthropological documentary on the rites and customs of a remote exotic culture, for Katzenstein’s film likewise centers around a kind of ritual and deals first and foremost with language, sign, communication.

As in many of his performances of recent years, blood is drawn from Katzenstein’s body in the course of the performance. He uses the jet of his blood sprayed from a syringe to write sentences on the wall, and the large inscription remains after the performance as an emblazoned memento of the act.

The use of blood, in particular writing in blood, is pregnant with meaning at the cultural and intellectual junction at which Katzenstein performs as a Jewish Israeli artist. In 1893 Ahad Ha’am queried in one of his essays: “Jew and blood, could there be any greater contradiction?”⁵ Indeed, some of the most severe taboos in Judaism pertain to blood – e.g., the blood of animals sacrificed in the Temple, which is permitted to God alone; the blood of meat that is to be served as food, which has to be drained to the last drop in order to make it *kosher* (that is, fit to be eaten); or menstrual blood, which is considered unclean and defiling. The blood taboos are linked to the precept in Deuteronomy, “for the blood

⁵ The present discussion is inspired in part by Gideon Ofrat’s essay “Blood,” in *With the Back to the Sea: The Image of Place in Israeli Art and Literature* (Omanut Israel, 1990), pp. 167–212 (in Hebrew).

is the life." The relationship to blood is one of the fundamental differences between Christianity, in which the blood of Jesus constitutes a central theological signifier, and Judaism, in which it is tabooed. But in both religions blood is the fluid of life – whether as a fluid "self" that fills up the flesh from within, or as the symbol of authentic truth ("with my heart's blood"), of intimate interiority.

Over the past decades, blood – the "fluid of life" – has also, in the wake of the AIDS epidemic – become fraught with death. Writing in blood has something of the urgency, the haste, the totality of a narcotics addict spraying the wall with residues of blood in a final and desperate wringing of the syringe; of a death-row convict writing his last message in blood on the walls of his cell; of a serial murderer leaving bloody inscriptions. The moment it parts from the body on the way to the wall, the instant it ceases filling its biological function, the blood becomes a coagulating, decaying, dying spray of life. It is transformed from self to thing. It is, in fact, a part of the human being – of the artist, in the present case – that is discharged onto the wall (and doesn't all artistic work amount to a discharge? And isn't blood the "artist's ink?"). Or perhaps it is a vestige of the artist who, in the process of the bloodletting (a metaphor for agony), becomes a martyr. This gushing of interiority into the space beyond the body's boundary is a total act, and the gesture of making blood exit the body becomes a dramatization of transcendence. This is, indeed, a total offering to the audience effected through the artist's ceremonial act of sacrifice.

The image integrating blood and syringe pertains on the one hand to healing, transcendence, and reform, and on the other to dissolution and extinction, disease, drugs, and death. The linkage of these two levels of existence is familiar to Uri Katzenstein, who as a paramedic during the Yom Kippur War encountered grave injury and death. The bloodletting in his work, the needle puncturing the body to allow the fluid of life to flow through the fissure, through the pierced skin, recalls both the act of castration and that of circumcision (which, symbolized by bloodletting, is

seen in psychoanalytical theory as a form of staged castration). But in Katzenstein's work the blood is not only discharged from the body: it becomes script. As long as the blood is contained within the body, it has a delimited form. Outside the body it assumes an amorphous form from which the artist issues a disciplined system of signs, characters, and words. Nature (the body's fluids) becomes, in an alchemic process, culture. Mythos becomes logos. The internal becomes communicational. This act of offering is not only a parable of the creative process, turning interiority into text – given that the blood bridges the gap between addresser and addressee and constitutes linguistic communication on a mythical-physical-magical, prelinguistic level. The blood-brothers' pact with the spectator is dual in nature: it is verbal and ritual, contracted by means of inscription and by means of circumcision.

Writing in blood has Dionysiac-orgiastic roots; it is also connected with the Nietzschean idea of the transubstantiation of the flesh into spirit. In *Thus Spoke Zarathustra*, Nietzsche wrote: "Of all writings I loved only that which man wrote in blood! And you shall perceive that blood is spirit." In one of his performances, Katzenstein inscribed the following aphorism in his blood: "In our culture, language is secret." The inscription sets a trap for itself: if language is a secret code, what then is the status of the written message? Is it an occult, sectarian message, meant only for the initiates of the sect, its layers of meaning becoming occluded the moment it is read? Such a message undermines the possibility of attaining true meaning, and to a certain extent effects the blood writing's regression to prelinguistic existence. But this regression is itself already fraught with an eroding self-awareness, and it is thus suspended, deferred, in a peculiar and singular state.

In this way Katzenstein seeks, as in other works, to create a new kind of tribal ritual: a modern, restrained, self-aware tribalism, yet one that keeps up a dialogue with primordial magic and myth and is completely free of cynicism (but not of humor); a tribalism devoid of myth but

replete with “something” that is not entirely anti-myth.

This gesture in blood, then, “clinical” and “sterile” as it may be, adds an authentic dimension that sharpens and perhaps also compounds-complicates the meaning of the ensemble of media at work in the Israeli Pavilion at the Biennale: a bloodied inscription – a form of “*mene mene tekel upharsin*” (numbered, numbered, weighed, divided; the miraculous writing on the wall in Daniel 5:25) – is here written on the wall with the blood of Narcissus, reminding us that the world exists, that man exists, and that Narcissus’s dream and fantasy enacted around us themselves promise a Sisyphean yet challenging task of coming to terms with the vital problems of identity, contact, and knowledge.

Katzenstein opens the way to a tentative recognition of the possibility of knowing oneself and others – if not in a scientific and rational manner, then at least in an emotional and intellectual one – through a hearkening to the complexity, the inner music, and a consequent reconciliation to life’s discrepancies and conundrums. For the body is life; it is the vessel that renders possible the recognition and the reconciliation; it is art. And that is the main message imparted by Katzenstein’s work: a potent and profound belief in the transformative power of art.