

# פ ת ש ג ן

## אורי קצנשטיין

גים תיאטרון

אנו

אפשרויות;

כוחות, פורץ

השקפה

תקופתנו, על

וב שבה; וניאטרון שה

מופע-ראווה ר

של עצמים

חדשה

כ יכול לדבר

ממדידה מס



אנו תובעים תיאטרון אשר:

פותר קונפליקטים, משחרר כוחות, פורץ אפשרויות; ההולם את אי-השקט והחרדה של תקופתנו, על אי-השקט הקוסמי והמגנטיזם המשלהב שבה; תיאטרון שהוא מצד אחד בעל משקל והיקף של מופע-ראווה המופנה אל האורגאניזם הכולל, ומצד שני גיוס מלא של עצמים, מחוות ואותות המופעלים כולם מתוך רוח חדשה . . . אך גם חלל רועם-דימויים ודחוס-צלילים יכול לדבר – אם רק יודעים איך, מדי פעם בפעם, לשזור בו מידה מספקת של ריק עמוס-שקט וחסר-תנועה.

אנטון ארטו: התיאטרון וכפילו

פתשגן

ביתן בילי רוז

המחלקה לאמנות ישראל ע"ש דוד אורגלר

אביב תשנ"ג

האוצר: יגאל צלמונה

עוזר לאוצר: אילן ויזגן

עיצוב: נירית צור

עריכה לשונית: אפרת כרמון

תצלומים: מידד סוכובולסקי, תל-אביב

(אלא אם צוין אחרת)

עיצוב תאורה: מיכה מרגלית, תל-אביב

סדר: יעל גולן

הפרדות צבע: סקנלי בע"מ, תל-אביב

לוחות: טפסר ל. 1991, ירושלים

נדפס בדפוס אלי מאיר, גבעתיים

נכרך בכריכת קורדובה, חולון

קטלוג מס' 347

מסת"ב: 965 278 130 4

תודתנו

למיכה מרגלית, על השאלת הציוד;

לגיל טייכמן מערכות עיצוב תאורה, על השאלת הציוד;

לאורי גרוס, פיאות ואיפור, תל-אביב

ולתיאטרון הקאמרי, תל-אביב, על השאלת פיאות.

## שירי ערש ואגרוכונים / יגאל צלמונה

המתייבש, המצטמק והולך, וצמח האלוורה הממשיך לחיות בעציץ.

צמח האלוורה משמר אנרגיית ריפוי טבעית ואילו הכמוסות משמרות אנרגיית ריפוי מלאכותית. החיבור בין הטבעי לתרבותי, בין החי למלאכותי, איננו חיבור מובן מאליו, פוסט-מודרניסטי; אין כאן כפיפה אחת חסרת סתירות. נראה שמבחינתו של קצנשטיין קיים דווקא העימות הרומנטי בין השונים הללו, למרות המסמס של גבולות הקטגוריות. אין זה שקצנשטיין הוא אמן מוסרני ומחנך, אף שהממד הערכי-אקולוגי בהחלט מכון את יצירתו. גם אין לומר שעלילה שיש לה מוסר-השכל היא המעניינת אותו, אלא אווירה חזותית מסוימת, "ויזואל" באותה משמעות שיש למונח "סאונד" בעולם המוסיקה, בניגוד ל"סגנון".

טשטוש הגבולות המכוון בין קטגוריות הוא, כאמור, אחד המאפיינים של פעילותו האמנותית של קצנשטיין. החי צומח מתוך האינרטי, הטכנולוגי נעשה פיוטי, הראשוני והפראי מתערבל בהי-טק, סמלי האלימות והסאדיזם מתערבבים בסימני הסירוס והאימפוטנציה כשם שה-Dog הופך ל-God בכתובות הטבעות משני צדי האגרופנים שעיב. לפסליו של קצנשטיין יש ממד של הומור מוזר, הומור לא מצחיק. זהו שילוב של קלילות חסרת-מעצורים ותחושת סכנה מדאיגה - עוד ביטוי לערעור המידור בין קטגוריות.

מרבית עבודותיו של קצנשטיין יוצרות ממבט ראשון רושם חביב כמעט, נקי ומבודח. עם זה הן מקרינות מידה לא מבוטלת של אלימות. העולם שלהן הוא עולם של רובים, אגרופנים, תופים שהם מכונות מכות, דם ורעש. שני הממדים האלה - הקליל והאלימים - מושכים כל אחד לכיוונו וגורמים למערכת הדימויים לצוף בין שני הקטבים. הציפה הזאת עושה את יצירתו של האמן לקרה למרות גופניותה, למרוחקת למרות מעורבותה. קצנשטיין הוא מן "ילד טוב תל-אביב" החי חיים כפולים, מופקרים ומופרעים, במועדוני פוגו אלימים; הוא שילוב של וולט דיסני ואנטונין ארטו; מי שלכאורה שר שירי-ערש אך למעשה אלה הם, כדבריו, "שירי-הרס". זוהי עוד דוגמה לקטגוריה אחת המפעפת אל תוך האחרת. נראה לי שרק אורי קצנשטיין יכול, כפי שאמנם עשה, לבנות כיסא

הגוף הוא הצייר המרכזי אשר ממנו מסתעפת מערכת הדימויים שאורי קצנשטיין מפעיל בעבודותיו. לא רק שהאמן עצמו, בגופו, משמש קולב, כמעט אמרתי נשא, של מכשירי-נגינה שונים בהופעותיו המוסיקליות, אלא שגם ביצירותיו הפיסוליות הוא, הגוף, נמצא בלב העניין. כל החפצים התלת-ממדיים בתערוכתו הנוכחית מתייחסים לאברי הגוף ולפונקציות השונות של חילוף החומרים האורגני: ראש, המיוצג כאן באמצעות כובע או שיער (פיאות נכריות); רגליים המיוצגות באמצעות נעליים טופפות. הנקניק התלוי מקנה-רובה, מלבד היותו סמל פאלי מובהק, מייצג גם את הקיבה והאכילה, כמוהו ככמוסות וכצמח האלוורה הקשורים לריפוי הגוף. לכלי-הנגינה זיקה לאוזן ולשמיעה. מכיוון שמדובר פה במערכת תופים, הרי שאפילו המונח "עור התוף" משמש מעין מקף מטאפורי מובלע המחבר בין הכלי לאוזן. והאגרופן והרובה הרי הם מכשירים "חודרי גוף". הפטיש, שרבים כמוהו נראים בתערוכה, כשהוא אחוז ביד הריהו, כמו האגרופן, הארכה טכנולוגית של האבר האנושי. הפונקציה המינית מתקיימת כאן במישור הסמליות המקובלת, למשל בנעלי הגברים, סמל המייצג זכריות. עם זה אין כאן מערכת אנתרופולוגית. הגוף קיים באמצעות מייצגיו, אך דווקא בגלל התפרקותו לעשרות מסמניו ובהיות המסמנים תלת-ממדיים, ריאליסטיים, לפעמים מציאותיים לחלוטין, הרי שאי-נוכחותו של הגוף עצמו הופכת אותו לנעדר הגדול של התערוכה. התחושה המתעוררת למראה החפצים היא תחושת ריקון, כמו הונחו כאן לתצוגה כל האברים התותבים של נושא אנושי - בעליל האמן עצמו - בשעה שגופו החי נמוג ונעלם מתוך שריון האלומיניום. כל החפצים מסמנים את ההעדר הזה: פיאות וכובע ללא ראש ונעליים ללא רגליים.

שלוש רמות של נוכחות יש לחפצים של קצנשטיין. יש ביניהם יצירות של חפצים מציאותיים, כגון מגבעת ורובה - יצירות אלומיניום מלוטשות ונקיות. היציקה, כמו התצלום או התקליט, היא חפץ מלאכותי, תוצר של תרבות, המשמר נוכחות אחרת, טבעית וחיה, על-ידי הקפאתה ושיתוקה; הריהי כפיל, צל של הדבר האמיתי. רמת נוכחות שונה יש לחפצים מן המציאות ממש: הנעליים, למשל, הן מוצרים חסרי חיים אך אותנטיים שנעשו בידי אדם ואף שימשו בעבר אנשים חיים. וישנן הנוכחיות החיות, המשתנות במשך התערוכה: הנקניק

בצורת צלב-קרוס ולהפעיל כך באופן הטבעי והמתבקש ביותר מכניזם של גירוש שדים: לדבר על הבאנאליות של הרוע וליצור היברידי שבכל מפלצתיותו אינו דוחה אלא אדרבא, מושך ומעניין. ואולי בכך אנו עוסקים, בקסם הפרוורטיות.  
ורק קצנשטיין יכול...

ואולי היה הדיון הזה צריך להתחיל באמת עם הקשר של קצנשטיין אל רוסולו ועם מכוונות המשמעות של פיקאביה ועם המכניקה הארוטית של אמני אוואנגארד אחרים משנות העשרים, והחיבור הבלתי-אפשרי שלהן ביצירתו עם אמנות החוף המערבי של ארה"ב בשנות השבעים והחיבור האפשרי שלהן עם מה שנעשה מאוחר יותר בניו-יורק. אבל על כל זה ידברו כבר אחרים.

## אורי קצנשטיין / אוהד פישון

אנחנו יושבים בבית של אורי קצנשטיין ורואים שקופיות. אני מאוד מתאמץ לא ללכת לאיבוד. אורי קצנשטיין לובש טי-שירט ומכנסיים קצרים בצבע שחור, נועל נייק שחורות ועונד עגיל משתלשל.

הוא אומר: "בפעם הראשונה שראיתי את לורי אנדרסון, היה לה שיער ארוך והיא היתה על סקטים, עם כינור ויירלס וטכנאי שישב בצד על ערימה של גיאנק אלקטרוני. בשלב מסוים, סאונדים התחילו לזוז בחדר... אני לא יודע אם אתה מכיר את שארלאמנט פאלסטיין, פסנתרן אוואנגארדיסט שגם עושה יצירות רפטיביות עם פסנתר והקטע שלו הוא, שבשלב מסוים, אתה חוטף בחילה, כאילו האקורדים מתחילים לרדוף אותך, אקורדים עם דילי, קצת כמו רייד... לרייד יש יצירות לכלי הקשה, שעובדות על עיקרון של תימה מסוימת, שהוא שם אחר-כך על דילי ולאט לאט זה מתפתח ללופים אינסופיים... אתה יודע, נאם ז'ון פייק עשה פעם משהו עם שארלוט מורמאן, צילנית שבאה מרקע קלאסי וביצעה הרבה יצירות של קייג'... ראתה אותו בטלוויזיה? דברים כאלה הורגים אותי. אני נהנה נורא. אני רואה את אבות אבותי".

"אורי קצנשטיין" אני קורא באחד הקטלוגים, "מזוהה בדרך-כלל כפסל וכאמן-מופע, שילוב הממוזג כישורים של אסתטיקה, מוסיקאי ואיש תיאטרון". אין דרך הגונה מזו לפתוח מאמר. אני משער שככה נפתחים רוב המאמרים על אורי קצנשטיין. אבל שום קטלוג לא הכין אותי לעובדה שלאורי קצנשטיין יש ארבעה פיות. אני חושב שזה מעניין. אני חושב שזה משונה. אני אפילו חושב שזה רלוונטי.

מצד שני, אני לא מצליח להחליט, אם לעובדה שאורי קצנשטיין כבר בן ארבעים, יש איזושהי חשיבות למאמר הזה. אני לא יודע, אם זה יותר חשוב מזה שהוא פעל בניו-יורק כך וכך שנים, או מזה שהוא דומה לגינסי פי. אורידיגי, או מזה שהוא מאוהב בג'ון קייג', או מזה שהוא שונא מיצגים ואת שלום חנוך, או מזה שהוא התגייס לצבא ב-1969, לחם במלחמת יום הכיפורים, למד בשנות השבעים בסן-פרנסיסקו, עבד בספשל-אפקטס בסרטים במשך שלוש או ארבע שנים וייצג את ישראל בביאנלה של סאן-פאולו, או מזה שהוא שיחק באופרת הרוק

"סאמארה" ועובד על תקליט ראשון, או מזה שהוא אוהב מסורים, או מזה שהוא מתאמן עם משקולות או מזה שמדיאס, ההרכב המוסיקאלי הראשון שלו, היה אחד הניסיונות המוסיקאליים המעניינים שנעשו בארץ.

אולי אני מזכיר את עניין הגיל, גם בגלל שבקבוצה שאתה הסתובב אורי קצנשטיין בשלבים היותר מוקדמים של חייו, היה יקי יושע. אולי חשוב לי לציין את זה מכיוון שאני מרגיש, שיש יותר מדי דברים רלוונטיים שאפשר לכתוב על משהו בן ארבעים, במאמר מקיף לקטלוג של תערוכת היחיד שלו במוזיאון ישראל, מכדי שבאמת אפשר יהיה לכתוב אותם. אבל זה לא רק זה.

אורי קצנשטיין הוא, כידוע, מולטי-מדיה, מה שמעלה בחזקה את מספר נקודות המבט האפשריות עליו ועל העבודה שלו. הוא היה אקספרימנטליסט צעיר שמתלבש כמו פרופסור מטרופ מטרטי אימה ותופר קרפיונים לכפות הרגליים של אנשים; מופיען שמדקלם קטעים מנאומים של היטלר על רקע קרון קטן שמתרסק אל קיר; פסל ספקטאקולארי שמפשיט מנועים מטרטרים ובונה מכונות רעש פרימיטיביות; מוסיקאי בבגדי מלמלה שמנגן בחליל המחובר לכד חלב שעל ראשו, על רקע פלייבק אלקטרוני מתוכנת; שחקן שמתרוצץ על במה אחת עם דנה ברגר; יוצרם של פסלים דו-ממדיים, מינימליסטיים ואירוניים עשויים בעבודת יד קפדנית. אבל זה לא רק זה.

אורי קצנשטיין הוא מסוג האנשים שנראים קצת מתוסכלים באופן קבוע, בגלל ששוב לא הצליחו לדחוס למשפט שהרגע סיימו את כל מה שקיוו שהוא יכל. לפעמים, כשאורי קצנשטיין מדבר, נדמה לך שהדבר היחידי שהיה יכול להציל אותו, זה עוד פה (בנוסף לארבעה שכבר יש לו, כאמור). לעתים קרובות, הדיבור שלו הוא מסע דילוגים פרוץ לאורכה ולרוחבה של ההיסטוריה של האמנות; משהו שבאופן תיאורטי, יכול להימשך לנצח. הוא גם ממציא מלים חדשות תוך כדי דיבור (דברים כמו "להתחזו" למשל) וכל משפט שלישי שלו נגמר ב"וכי וכי". אבל זה לא רק זה.

אורי קצנשטיין יודע, בדרך כלל, על מה הוא מדבר והוא מדבר הרבה. כשאין ברירה הוא אפילו יודע להגיד

הוא אומר: "אנחנו מדברים על כל זה כי אני חושב, שלכל דבר יש בן דוד. הבן-דוד שלי הוא רוסולו, שב-1912 עשה את מכונות הרעש הראשונות. הלהקה של עשתה סאונד ראשון רלוונטי למאה שלנו; זו הלהקה המתועשת הראשונה. אנחנו מדברים על אנשים שבעצם יצרו את הדאדא, כל הקברטים למיניהם, כל האקספרימנטים בין קהל למציג; הניסיון להרחיב את הגבולות; מה שאנחנו מכירים ברוק מסייקי-טי.וי., טוט-רוקסט, אפילו ונדי ויליאמס. היה בזה משהו שדיבו על החופש שבריסוק. הריסוק הפך למשהו כמעט דמוקרטי. גם בסימפול ובעבודה על מוסיקה עם מחשבים, הדגש הוא על המאניפולציה, שהיא סוג של ריסוק. אתה מכיר את ג'ורג' ברכטי?".

#### אורי קצנשטיין מתכרע בניו-יורק

הנסיונות הבימתיים הראשונים של אורי קצנשטיין הם מהסוג שלכאורה מתקיים בדרך כלל רק באגדות תרבות רחוקות, קלישאות מקומונים או ביוגרפיות מיתולוגיות שנכתבות על-ידי מעריצים: בין השנים 1978 ו-1984, בניו-יורק, תחת השם יום גאנאצי ("גאצ באיטלקית זה ביצים. חשבתי שאורי קצנשטיין זה מפליל וקונבנציונאלי ולא מתאים לי"), על הבמה באיזה כוך, שותה את הדם של עצמו ומחטט בתכולתן הטבעית של חיות שונות, אשר נרכשו במיוחד עבור מטרזה זו בציינה-טאון.

לכל מה שעשה אז, קצנשטיין קורא, בשפת האמן שלו, "פעולות ראשונות": "כל הפעילות שהיתה בניו-יורק בתחילת שנות השמונים, עבדה על חסר. לא היו אמפליפייירים, לא היו פיק-אפים. נוצרה סיטואציה שהמון אנשים עזרו אחד לשני. זה היה באוויר וזה היה רק בלוור-איסט-סייד, שלושים בלוקים רבועים, וכל מי שגר שם חשב שזה כל העולם. חלק מן המופעים קרו בכל מיני מועדונים מזורים, אחרי האקט האחרון של הרוקנירול שהתחיל בשתיים-עשרה. אהבתי את המקומו האלה. הקהל שהיה מגיע אליהם היה יותר אנארכיסטי, עם סף הרבה יותר נמוך. לעשות כאלה דברים במסגרת של מוזיאון זה קצת נקרופיליה וקצת לא חכמה, כי שם כמובן שזה ירגש את כולם. במועדונים כאלה, זה הרבה יותר מציאותי."

משפטים כמו: "הכובע הוא מין קונטיינר קונספטואלי למה שאנחנו קוראים גוף אדם, או אדם בכלל". זה לא סותר את העובדה שבעבודתו שלו אפשר למצוא בדרך כלל גם ממד של צעקנות ראוותנית, שלא נופל לשטחיות השתלטנית של הקאמפ, ומזכיר לי קצת את המוסיקה של קיי.אם.אף.די.אם. כשאנחנו רואים שקופיות הוא אומר (בהנאה): "חשוב לי להגיד לך, שאחד הדברים שהכי מאפיינים את העבודה שלי זה, שאני ציחצח". זה לא רק זה, אבל זה חלק נכבד מהעניין. אורי קצנשטיין הוא משהו בין צב נינג'ה לגיזוף בויס.

זו, אגב, הפעם הראשונה שאני כותב כל-כך הרבה מלים על מישו בן ארבעים. הסיבה לכך פשוטה: בדרך כלל אני כותב על פופ, ז'אנר שבו רוב האנשים לא מצליחים לעבור את גיל שלושים וחמש ולהמשיך לעורר אצל אנשים אחרים את הרצון לכתוב עליהם כל-כך הרבה מלים. אז כן, ישנו גם העניין הזה, שכל מי שקורא את הקטע הזה עכשיו, יודע, מן הסתם, יותר ממני על אמנות פלאסטית. כדי להתמודד עם העובדה המשוערת הזו, אני נאחז כרגיל בשכנוע העצמי הגורס, שמראש הזעיקו אותי לכאן רק כדי לספק את נקודת המבט הפופית ("הרעננה") על כל הסיפור; לחשוף את האספקט המשעשע הקיים בנסיון למכור למישהו באלפי דולארים מנוע וכריש בלי ראש. אמנות-יכולה-להיות-כיף וכל זה. לא פנו אלי כדי שאכתוב משפט כמו "אורי קצנשטיין מזוהה בדרך-כלל כפסל וכאמן-מופע, שילוב הממוזג כישורים של אסטיקן, מוסיקאי ואיש תיאטרון". גם האמנות הפלאסטית הופכת סוף סוף לרוקנירול?

אז אנחנו יושבים אצל אורי קצנשטיין, מחייכים כל הדרך אל האם.טי.וי. ורואים שקופיות. אני מתאמץ מאוד לא ללכת לאיבוד. הוא אומר: "וולף ווסטל ביים בסוף שנות החמישים תאונות רכבות. משאיות נפלו אצלו מגובה של חמש-עשרה קומות. הוא דיבר על ריסוק, על סוג של ז'אנר שאנחנו מכירים מתחילת שנות השמונים, שהתחילו בו הקומפיוטר-גרפיקס. אתה לוקח דימוי, מוסיקה, לא משנה מה המדיום שלך, ואתה מרסק, מטשטש, בטכניקה שגורמת לך לאבד זיכרון אחד, אבל לייצר זיכרון שני, שמורכב מהרבה ריסוקים.





כמצופה, מה שאיפיון את הפעולות הראשונות האלה היתה בעיקר העובדה, שלקח בערך יום שלם להקים אותן ובערך חמש-עשרה דקות לחסל אותן. החופש בריסוק הגיע לשיא ב"אקו, סיסטמס, אקו", מופע שארך שש שעות והיווה שיתוף פעולה בין אמנים חברים, ביניהם פנלופי ורלי ופלאוטו אספוזיטו. בשקופית רואים את אורי קצנשטיין מסתובב שם עם קנקן מוזהב מלא במים על הראש ובעזרתו של בחור בשם ברדלי ארוס, שופך חול על פנלופי ורלי.

איך זה עבד?

היינו חברים טובים. כל אחד בעצם עשה את האקט שלו, כולנו אהבנו את האקטים של האחרים, כולנו אהבנו קוקאין, חוץ מברדלי, שפשוט לא נוגע בסמים. זה לא היה המתח המרכזי בחיים של כל אחד מאיתנו, אבל הייתה תקופה של התחרעות איומה על הדבר הזה. לא יודע אם אתה קולט, אבל זה נורא קאוטי מה שקורה שם, ויחד עם זה, מסודר, מכוון וכו' וכו'.

באזורים כל-כך לא ידועים מראש, עד כמה אפשר בכלל להתכוון?

זה קשה. לקח לנו חצי שנה לעגן את עצמנו בקונספט אחד, שכולנו קיבלנו. מה שהיה הכי קשה זה, בעצם, לתכנן את הקומפוזיציה האחרונה: איך זה עומד ביחד, עם כל הסימולטאניות הזאת.

מה מצב האגו באירוע כזה?

האגו די נמחק. כשנאמר דבר נכון, אני מספיק נאמן לעקרונות שלי או של העניין, בשביל לזוז הצידה. וגם בתוך כל זה היו טענות. היו תמיד טענות אל פנלופי, שרצתה להיות הכי בולטת. היו טענות אליי, כי אני רעשן ואקסטראוואגאנטי. היו טענות אל ברדלי, שתמיד שולף את הזין. ברדלי היה כל הזמן בעניין של להיות ילדה. אבל הוא לגמרי ילד. הוא בחיים שלו לא היה עם גבר. הוא רק מתעניין בזה. עד היום הוא הולך בניו-יורק מצובע ועם בגדים כאלה פרחוניים. הוא נראה כאילו כרגע הוא יצא מהבית של אליס קופר, משהו נורא ואיום.

לוחמים ארוטיים,  
הופעה עם לורי פריצי,  
אי.בי.סי. נו ריו, ניו-יורק  
Erotic Warriors,  
Performance with Laurie  
'erricci, A.B.C. No Rio,  
New York  
1983  
צילום: Plauto

בתוך הסביבה של הפרפורמרים היתה תחרות, מי ילך יותר רחוק?

מה שכן היה קיים אז בין כולנו, זה לא מי יהיה הכי אקסטראוואגאנטי, אלא עד כמה אפשר לדחוף קהל. זו לא חכמה להעיו. אני חושב שבחיי יום-יום אנשים מעיזים הרבה יותר ממני. זה הרי בסך הכל סוג של דיגנון כזה: עם קצת דם, בלי קצת דם. אבל תמיד היה הניסיון לשבור את נורמות הצפייה.

להיסחף זה קל ולסחוף זה קשה.

משהו כזה. היה שם חיץ ברור מאוד שקבע, זו המלכות שלי, אין לך שום מקום בה, אתה לא יכול להשתתף. זה לא הקברטים של תחילת המאה, שנוצר איזה מין קשר בין המציג לבין הקהל. היה ברור שיש כאן פעולה מסוימת שאני הולך לעשות, שבדרך כלל זה עניין של חיים או מוות, שזה כמעט כמו תרגיל הישרדות בשבילי, ושאתה מוזמן ליהנות מהתהליך שלי. להיות חלק מהפחד שלי. אני חושב שמה שעבד כאן נכון היה, שתמיד עשיתי פעולות שאנחנו מכירים. רק הקונטקסט הוסיף לזה איזו מין עקמומיות כזאת.

טוב, זה מתקופה טיפה יותר מאוחרת, כשהפעולות הפכו טיפה פחות אלימות, טיפה יותר סוגסטיביות. זה נעשה במקום שקראו לו איי.בי.סי. נוריו. המקום הזה היה בשבילי כמו איזה סוג של גן ילדים; מקום לעשות בו אקספרימנטים. זה היה במסגרת ערב שקראו לו "ארוטי וורירס". אני ולורי, שלה הייתי נשוי כמה שנים, עשינו כאן מין שלושים דקות מלאות בריטואלים.

למה לך למסמר צלופחים?

בישלנו כל מיני דברים בסיר: שוקולד עם שתן עם צמחים. עשינו תרכוז איום ונורא. היה בו הכל ולא היה בו כלום. בשלב מסוים נעשה שם ריטואל עם צמח: הוא נגזם ונחבש בתחבושת ואני כל הזמן ניסיתי לירות בו ברוגטקה, כמובן ללא הצלחה. יורה ויורה ולא קורה שום דבר.

אבל למה לך למסמר צלופחים?

תראה, כאן אני מופיע על מין קרש, כמו סקטבורד קטן, ומתקדם בתנועות כאלה של חתירה. ואז אני מתחיל לתקוע במין שופר שעשוי מידית של אופני ספורט, שעשיתי עליה כל מיני מאניפולציות עם חורים ומשרוקיות. והייתי לבוש במסיכת רוגבי. בכל התקופה הזאת, מה שאיפין אותי זה שלבשתי חלוקים. אימצתי לעצמי דימוי של מעין מדען כזה. אלה היו קברטים מדעיים כאלה.

כן, אבל למה לך למסמר צלופחים?

פה אני ממסמר צלופחים. הם השתללו בצורה נוראית. זה היה קשה ממש. זה מסוג הדברים... אתה יודע מה זה צלופח? זה זין חלק. זה קשה, יש לזה המון כוח, הוא חלקלק בצורה לא רגילה. אחד מאמצעי ההגנה שלהם זה שיש להם איזה מן ריר שעוטה אותם. מה שגם קרה זה שהרצפה של המקום, בגלל האקט הקודם, היתה מלאה בנוצות ונהייתה עיסה איומה של נוצות וגועל וכו וכו.



לוחמים ארוטיים,  
הופעה עם לורי פריצי,  
איי.בי.סי. נו ריו, ניו-יורק  
Erotic Warriors,  
performance with Laurie  
Perricci, A.B.C. No Rio,  
New York  
1983  
צילום: Plauto Photo

כשאורי קצנשטיין מדבר על פעולות מוכרות בהקשר בלתי צפוי, הוא בטח מתכוון למסמור צלופחים לרצפה. כן, כל אחד הרי עשה את זה בשלב מסוים. מסמור הצלופחים שלו הוא, כנראה, מה שגרם לי לאהוב את אורי קצנשטיין בפעם השנייה (הפעם הראשונה תגיע בהמשך). יש ברעיון הזה כמויות בלתי אפשריות של קיצוניות ואלימות חסרת תוחלת, אשר מנסות לנתץ גבולות בלתי נראים; הררים של דמיון ומאמץ שלא מובילים לשום מקום. מכל העבודות שלו שקשורות לנושא, זה היה המשל הכי בוטה ואולי גם הכי מצחיק של אורי קצנשטיין על בזוז.

למה לך למסמר צלופחים?

אני בכלל לא משוגע. אני בן-אדם מאוד אחראי ונורא ממושמע. אבל נורא חשוב לי לעשות חארות. כי לעשות את המוסיקה והפיסול זה הכל טוב ויפה, אבל החארות זה המכוון הראשי.

למה לך למסמר צלופחים?



## אורי קצנשטיין ואריק דארטון [כולל אמירות על בזבוז סוטאלי]

"קצת יותר מאוחר, בסביבות 1981, הכרתי טיפוס בשם אריק דארטון, מעצב תעשייתי, אינטלקטואל יהודי טוב שהיום מלמד בקולמביה. עבדנו על פסקולים בבית. היו לנו סינתזים פשוטים, מכונות קצב פשוטות, פור-טראק. אלה היו פסי-קול נורא משולהבים, עם שירת אופרה של אישה שאני הייתי עושה; משהו בין קלאוס נומי לאיזה קברט-רצח כזה.

יזו ההתחלה של המופע הזה: אני שר איזשהו שיר קלאסי, הוא מדבר בטלפון עם אמא שלו, ותוך כדי השיחה שלו אני גומר על הטלפון, מפרק אותו לגורמים, עד שהוא יוצא מכלל שימוש. גם השיחה עם אמא שלו וגם הניתוח מוגברים כמובן.

"פה למשל, אנחנו עומדים לפני אקט שבו אני מנגן עליו את האקורדיון והוא מלביש עלי שרשרת שלמי, תוך שהוא מנשנש ממנו בתאוה מרובה. הפעילות היתה כל הזמן מקבילה. אני הייתי עושה דבר אחד, הוא היה מטרפד את זה עם דבר שני. אני נוזל לתוך הדבר השלישי והוא כבר נמצא ברביעי. במשך עשרים דקות היינו עושים איזה ארבעים או חמישים פעולות שונות. היה בזה כל הזמן נסיון לנפץ ולנפץ. לא משנה שבחלק מן המקרים זה עבד נגדנו."

מה זאת אומרת?

במקרים מסוימים... היינו עושים בלאדי-מריז. הוא היה אומר לי "או, סטולי!!!" ואני הייתי אומר "או, סטולי!!!" ואז היינו צורחים חצי שעה "סטולי, סטולי" ואני הייתי מקיז לו קצת דם מהזרוע ושם את זה בתוך הדרינקים שלנו וכדרך רומאים, אני הייתי שותה מהכוס שלו והוא היה שותה מהכוס שלי. היה בזה אקט של בזבוז סוטאלי.

כמה פעמים שתית דם?

שש, שבע פעמים.

ואיך זה היה?

הרגשתי עם זה נהדר. דם הרי לא חי באלכוהול. בכל מקרה, אנשים פחדו פחד מוות. זה היה מבהיל.

## אורי קצנשטיין והפוסט-מודרניזם

אנחנו יושבים בבית של אורי קצנשטיין ורואים שקופיות של אורי כשהוא היה קטן, מכליא רמקול לתוך סטייק. ההתחלה הרומנטית הזאת של אורי קצנשטיין, בחלוק המנתחים שלו, ממסמר צלופחים לרצפה ומבשל את הגבולות, יכולה לשמש נקודת-מוצא להתייחסות לפן הפרובוקטיבי והאנארכיסטי בעבודתו. היא גם מעידה על כך שבמידה מסוימת, אורי קצנשטיין הוא אמן מהסוג הישן: קצת דם, קצת בשר, לכלוך, אנרכיה. אין ברזומה שלו פרק של מסחר בבורסה, למשל. כשאנשים חשובים מדברים על אורי קצנשטיין, הם תמיד מציינים, כדוגמה לחריגותו בנוף הפוסט-מודרניסטי, את העובדה שהוא בונה את העבודות שלו בעצמו ושמעולם לא עסק בציטוט.

קצנשטיין: "חלק גדול מהפוסט-מודרניזם זו היכולת לקחת. אתה לוקח איזו מנגינה עממית סינית עם משבש נחשים משבדיה, טיח רוסי ורקדנית בטן והרי לך. ואז יש כל מיני נזילות ורגישויות שכאילו נוצרות בין כל החומרים האלה. אבל לי אף פעם לא ברור, מי אתה מאחורי העבודה ואם יש אמירה אז מה היא בדיוק. לפעמים זה כל-כך מסונזן, יש כל-כך הרבה קולות, שקשה להיות בקשר עם הדברים."

בן טון/יוס גאגאצי,  
הופעה עם אריק דארטון,  
פלקסוס, ניו-יורק  
on Ton /Yom Gagatzi,  
performance with Eric  
ton, Plexus, New York  
1982  
צילום: Katie Kehrig



*Sex as Pain and as Pleasure,*  
performance with Laurie  
Perrucci, Fashion Moda,  
New York, 1982

מין ככאב וכעונג,  
הופעה עם לורי פריצקי,  
פשן מודה, ניו-יורק  
צילום: Plauto

היא הווייניטה של איך המוסיקה הופכת לדבר יותר ויזואלי ולדעתי יש מעט מאוד אנשים שיש להם יכולת הבנייה שלי. הלוואי והייתי יודע לנגן גיטרה כמו שאני יודע לעשות אובייקט.

כמה שנים אחרי מדיאס, חבר אורי קצנשטיין לבחור בשם יוסי לדרמן, שנהג להופיע באיפור כסוף ובצילינדר מלא שבבי מחשב, שנראה כמו תוספת-מוח אלקטרונית. להרכב החדש קראו פנטה-ריי. קלטת הווידאו הקצרה, המתעדת הופעה של הצמד, נפתחת כשאורי קצנשטיין מפוצץ מסך בלוונים וחושף במה עמוסה במכשירים, במסורים ובכלי הנגינה המקוריים שלו. הוא לבוש בחולצת מלמלה לבנה. הפלייבק האלקטרוני המונוטוני מתקדם לאט והוא לוחש לתוכו עם דיילי ארוך משפטים שהיחיד מביניהם שאפשר להבין הוא "אנחנו מחכים". בהמשך הוא חורק ארוכות על מסור גדול, נושף בחליל המיוחד שלו, ששולח אוויר לכד המים השקוף שמחובר לו לראש, מכניס את הראש לקערת מים עם פרחים צפני ומפיק עוד כל מיני סאונדים אקוסטיים עדינים מכל מיני חפצים. לדרמן עומד מאחור עם המקלדות בתפקיד זה שעומד מאחור עם המקלדות.

## אורי קצנשטיין וכלי הנגינה שהוא בונה

שמעתי על אורי קצנשטיין בפעם הראשונה כשהייתי בערך בן שש-עשרה. קוטנר נהג להשמיע אז קסטה של הרכב בשם מדיאס, שכלל את אורי קצנשטיין, פסל שבונה כלי נגינה מכדי חלב, מסורים ואקווריומים, ואת נועם הלוי, בחור רזה עם תספורת משונה, שכיום מנגן עם אהוד בנאי. המוסיקה של מדיאס שילבה מאנטרות אלקטרוניות קצת מרושעות ואפוקליפטיות עם הפכפוכים והשריקות הכמו-אתניות של כלי הנגינה המקוריים של קצנשטיין והזכירה במסתורין שלה את דיס-היט. אני עדיין חושב שמדיאס היה המסגרת המוסיקאלית המוצלחת ביותר של אורי קצנשטיין עד היום.

אנחנו יושבים אצל אורי קצנשטיין ורואים שקופיות: "זה עוד אקט שלי ושל לורי. זו השקופית היחידה שיש לי מהאקט הזה. הגענו לבמה כמו תאומים סיאמיים. היינו לבושים בשחור, מחובקים, כשהרגליים הפנימיות שלנו מחוברות בתחבושת. נכנסנו במין הליכת טווס כזאת, נו, הליכה נאצית, ואז אני מוריד את כל מה שהיה לי על הגוף, לובש את החליל הזה ובעזרת רופא שהיה בקהל, מוציא לעצמי כמות גדולה מאוד של דם והיא שופכת את זה לתוך החליל. ואז אני מנגן את הדם שלי החוצה; עירוני אל תוך עירוני והחוצה מן העירוני."

אתה אוהב את חליל המים שלך?

אני נורא אוהב אותו. הוא מעוצב כ-body extension, כמו רוב הכלים שאני בונה. אתה שומע את הצליל יורד ורואה את החליל מתרוקן. זה סאונד שאני מרגיש שהוא המצאה פרטית שלי ואני לוקח אותו אתי. אני מתייחס לכלים האלו כמו אל תובנות. זה לא שבוקר אחד הלכתי ועשיתי. שיחקתי עם חומרים שוב ושוב ושוב. לימדתי את עצמי את היסוד של הדבר.

איך אתה רואה את הקשר בין המוסיקה לבין הפסלים?

רוב העבודה שלי מבוססת על יצורי כלאיים שתמיד מתווכים בין כל מיני גישות. מזה זה מתחיל. אין אף אחד שנוגע במוסיקה ובפיסול, בהיברידיות הזאת. זה דבר שהוא איתי לכל אורך הדרך. הווייניטה שגיליתי,



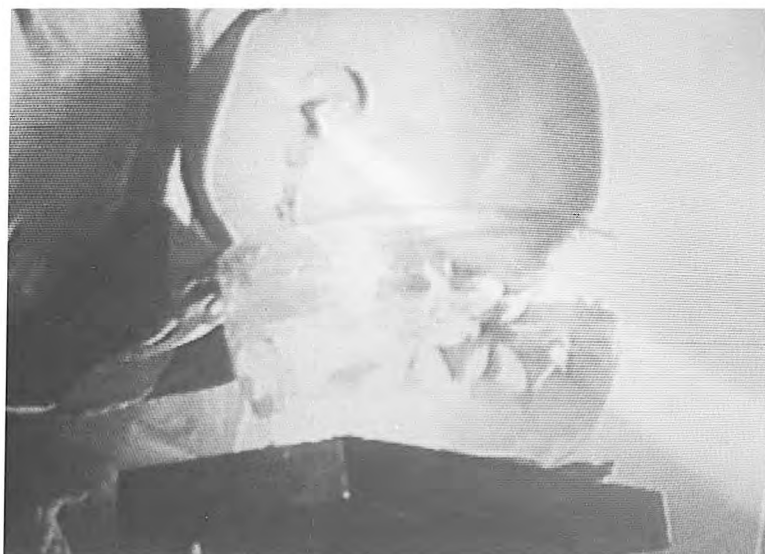
פנטה-ריי אולי נראים כמו הפט-שופ-בויו של האוואנגארד, אבל ההשפעה החזקה ביותר שניתן לאתר אצלם, היא זו של הרזידנטס: בהזמנה הזו שהם מציעים לאיזה עולם פנימי מוזר, שכאילו מתקיים בכל מקרה ובלי שום קשר לאנשים שעומדים באולם ונהנים מהאפשרות שקיבלו להציץ פנימה; בפלייבקים ההזויים-רפסטיביים; בנהמות ובנשיפות של קצנשטיין. פנטה-ריי מעבירים רגישויות ויזואליות וניואנסים מוסיקאליים בעלי עומק, בקצב התרחשות של מוזיאון, ועל הבמה השחורה של רוקסן, יוצרים אפקט שדומה קצת לזה של קרקס חרגולים. האם האמנות הפלאסטית הופכת סוף סוף לרוקנרול? עוד לא, אבל היא מנסה.

#### אורי קצנשטיין והמכונות המטומטמות שלו [א': הקונספרוקציה מנגנת]

"כל הסיפורים האלה ממוסגרים בדימויי מדע-בדיוני המחלחלים לתוך התרבות שלנו. אני מוכן לקבל חיזורים, אבל לא כאלה שנראים כמו מתוך קומיקס של שנות החמישים. אלה הם רוחות רפאים סמיוטיות, רסיסים מעולם דימויי תרבות שהתנתקו ממנו וקיבלו חיים משל עצמם, כמו ספינות התעופה של זיל ורן, שאותם איכרים זקנים מקאנזאס ראו כל הזמן."

ויליאם גיבסון, *The Gernsback Continuum*

מכונות הרעש של אורי קצנשטיין הן מעין צללים חגיגיים-בלי-סיבה של מכונות הרעש הראשונות והנאיביות של רוסולו, או של טסט-דיפרמנט מכים בחביות לאות הזדהות עם הכורים בוולס בשנות השמונים, או אולי פשוט, של כל מיני המיות ושקשוקים, שפעם ריגשו את הפוטוריסטים וכיום מתקיימים בשולי הסאונד של העולם. לרוב אלה מכונות מצחיקות, פלגמטיות, מטופשות, מלוטשות באופן מוגזם; בזבוז מהנה ומהפנט של מרחב ואנרגיה; חיקוי מלאכותי למקור פרימיטיבי לא ידוע, שגם הוא אולי לקוח במקור מתוך דימויים סטריאוטיפיים של משהו שלא קיים. המכונות האלה הן כמו מפלצות מפחידות-לשעבר, הסובלות מאובדן זיכרון ומנסות כבר מאות שנים לברר, בשביל מה, לעזאזל, יש להן שיניים. חוש ההומור של אורי קצנשטיין בא לידי ביטוי לעתים קרובות בדימויים שונים של כוחניות מעוקרת.



פנטה-ריי,  
הופעה עם יוסי לדרמן,  
רוקסן, תל-אביב  
צילום מתוך וידיאו  
*Panta-Rai*,  
performance with Yossi  
Lederman, Roxanne,  
Tel Aviv  
Still from a video  
1991

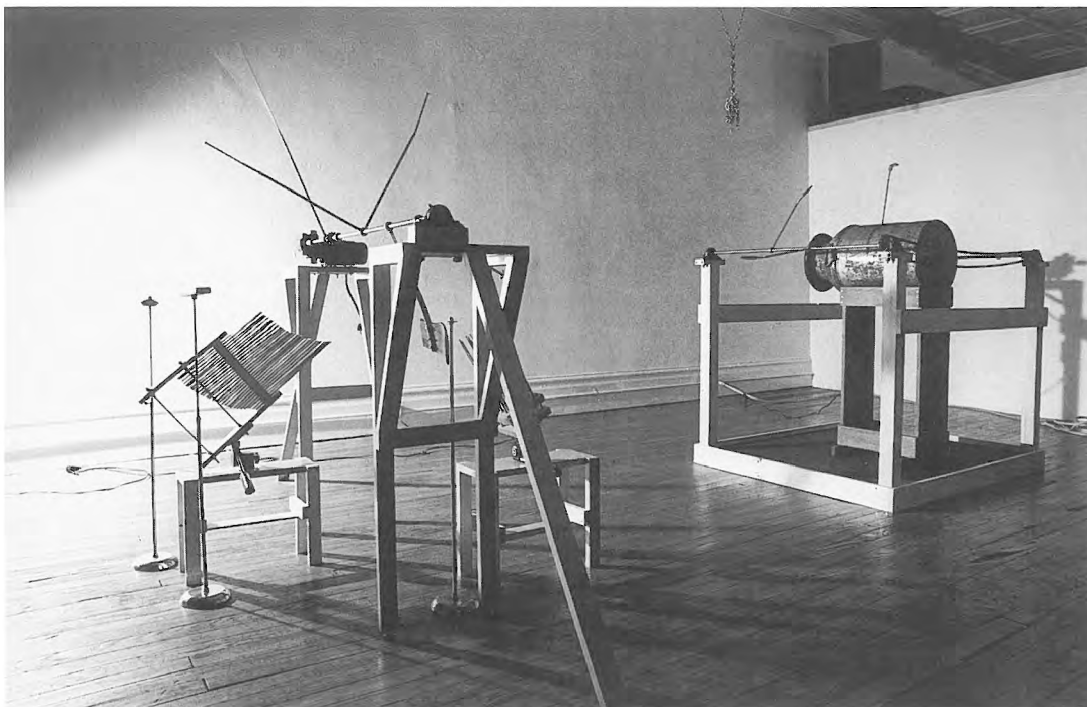
איך זה נשמע?

רוקי מאוד. בכל מקרה, העניין עם המכונות האלה הוא, שבגלל שהן טיפה מגושמות, הן יושבות כמו מתופף לא כל-כך מוכשר. הן יוצאות טיפה מהקצב. מה שקורה בקונסטרוקציה הזאת, שבעצם דומה מאוד לנבל או לפסנתר, זה שכל הגוף מנגן. הקונסטרוקציה מנגנת. כשאומרים הקונסטרוקציה מנגנת, זה בדרך כלל סימן לא טוב, כי הקונסטרוקציה צריכה להיות יציבה. קונסטרוקציה מנגנת זה דבר שמחליש את הבית. כאן זה הפוך. זה כמו ההמיה הבסיסית. יש כאן המיה שבאה מהגוף עצמו כל הזמן.

אנחנו יושבים אצלו בבית ורואים שקופיות: "כיום זו כבר מוסיקה שיותר מעוגנת ברוקנירול. בזמנו זה היה איזה תחום שטטוש בין מוסיקה לוויזואליה. כמו למשל הסיקוונסר הזה שיש בו הכל: פגזים, צלחת, רעשן, סוליה של נעל שנותנת מכה על הקוצים האלה. כל הסיקוונסרים האלה רפטיביים מאוד, מצחיקים, מטומטמים."

איך זה נשמע?

יש בזה משהו שמזכיר איזה מין סוג של מאנטרה. אבל מכוסחת מאוד. בניתי את המכשיר בצורה כזו, שציר אחד מסתובב במהירות איקס, ציר שני מסתובב במהירות של חצי איקס. אז נוצר מין דיאלוג, כמו שאלה ותשובה. בשני הצדדים יש משהו כמו חמש-עשרה זרועות, זאת אומרת שבכל סיבוב יש חמש-עשרה נגיעות. הזרועות עצמן הן ממש מקלות מתופפים. חלקן היו כדורים של נשק שפשוט גירדו את כד החלב הזה. לעבודה הזאת קראתי "רוק חלב". זה בא ביחד עם עבודה אחרת, שבה חלבתי פרות לפי קצב.



רוק חלב, ניו-יורק  
Milk Rock, New York  
1981

אחד המוטיבים החוזרים גם בעבודות האלה הוא מעין שאריות מנוטרלות של מכוונות טרף או דימויים כוחניים אחרים (מסורים, מנועים, סכינים). לפעמים הן מופיעות בהקשרים צורמים או תמוהים, כמו בעבודה שמפגישה בין שיני מסור מוגדלות ודי פראיות על הקיר, בקבוק גדול מלא בנוזל צהוב שניצב על כן בולט מהקיר ומשמש משקולת לחתיכת מתכת מחודדת, שתלויה בחוט מעל לתוף דרבוקה מוטה קלות. על הקיר שליד שיני המסור יש קו מתעגל ועליו סימני כפות הרגליים שהופיעו כבר בעבודה של סאן-פאולו.

אני רואה בעבודה הזאת, כמו גם בעבודות נוספות, מעין קריקטורה של מאזן אימה. יש בה איום הדדי וחסר כיסוי בין כל האובייקטים. היא מזכירה לי את הילדים האלה, שאחד מאיים לזרוק את הסנדוויץ' של השני מהחלון והשני מיד תופס את התיק של הראשון ומאיים לפזר את תוכנו על הרצפה ואז הם עומדים ככה, בפריו שנמשך דקות ארוכות ומסתכלים אחד לשני בעיניים, בחרדה, מתח והנאה. הרצינות האבסורדית הזאת, קיימת בהרבה עבודות של אורי קצנשטיין.



ללא כותרת  
Untitled  
1989



ללא כותרת  
Untitled  
1989

### אורי קצנשטיין עושה קריקטורות של מאזן אימה

מי שלא מכיר את אורי קצנשטיין יכול לחשוב, שאת סילואטות המתכת הדו-ממדיות של ראשי הכלבים ואת הסכין הממונעת שמשתוללת מעל הכריש כרות-הראש, בעבודה הנקראת *The Last Edition*, יצרו שני אנשים שונים. קיים ניגוד בין הראוותנות הספקטקולארית של הפרפורמנס המוקדם וההופעות המוסיקאליות, לצניעות, מינימליזם ואיזו קרירות אינטלקטואלית מחושבת בפיסול, כמו בחלק מראשי הכלבים, או בסדרת הקשתים, למשל. אלה גם הפסלים המאוחרים יותר והעוד-פחות-פוסט-מודרניסטיים, שמתבססים בעיקר על עבודת יד קפדנית ויסודית.

קשה להגדיר את העבודות האלה כשקטות, למרות שביחס לעבודות אחרות של אורי קצנשטיין הן בהחלט מפתיעות בווליום שלהן. אולי נכון להגדיר אותן כעבודות מיתממות.

אז מצד אחד, ישנו הפרפורמנס: חזק, לפעמים מהמם, מיידי מאוד עם מתח אלים לכל האורך והרעשנות המפורסמת. מצד שני, ישנם הפסלים הקטנים: פארודיות עדינות וחתרניות על חפצי נוי בורגניים. בין שני הקצוות נמצאים מכוונות הרעש והפסלים היותר גדולים, כמו הטוסטוס על העץ של "אחרית דבר", שמשלבים בין הספקטקולאריות לליטוש המנוכר; בין ההשתטות והצחוק להעמדת הפנים המתוחכמת והגיחוך השקט; בין האקסטרואוואגאנטיות לצד המושכל שעושה שימוש חסכני ומחושב בדימויים מאמנות נוצרית ביזנטית כמו במקרה של כפות הידיים למשל.

## אורי קצנשטיין מתאכזב מהספודנטים שלו [ומהלל את האקספרימנטליות]

"היום הראיתי לסטודנטים שלי במדרשה שקופיות עם תקציר של שנות השבעים והשמונים בפיסול. שום דבר מכוסח. לא הראיתי להם אקטים מטורפים. אנחנו מדברים על דברים שקוטלגו, מויינו, התקבלו, התפרסמו, נרשמו. זאת אומרת, זה כבר חלק מהיסטוריה של עשייה. ואל דברים כאלה הם מגלים מיד איזו אנטיפאטיה איומה והתנגדות: 'זה לא אמנות, זה מאזוכיזם'. היו שם אנשים שאמרו לי: 'אני צריך בהתחלה להבין בשביל לאהוב'. דברים כאלה מרתיחים אותי. הם לא מוכנים לקבל שום דבר. הם רוצים להיות מעוגנים בתוך עשייה שהיא לא הרחק מעבר למגע היד שלהם. זה צריך להיות נוח. הרצון שלהם להיטמע בתוך דברים שכבר קיימים, פשוט מחפיר.

"זה מתחיל מזה שהם ניזונים מסטנדרטים של מורים אחרים, אנשים שמתייחסים לשנות השישים והשבעים כמו בת-יענה. זו היתה תקופה אינטנסיבית וקשה מאוד, ויחד עם זה, שם התחילה היאפיות. אז נהיה רובד מרכזי מאוד במוסיקה, באמנות ובאופנה, שקל מאוד לקבל. את זה כבר קולטים. אבל את העובדה, שיש דברים שלא רוצים להיתפס כמשהו קומוניקטיבי, הם לא מוכנים לקבל. אני טוען שברגע שאתה מתחבר לדברים טיפ-טיפה יותר איזוטריים, הכלים שלך הופכים ליותר ממשיים.

"לי יש בעיות נוראיות עם התאוה הלא ברורה לשמירת הישן. נכון, האקדמיה אחראית להעביר הלאה את המיתוסים. אנחנו יכולים להבין דרך ההיסטוריה מדוע התרבות הרומית קרסה, ומה זה גילוי-עריות, ולמה זה לא נכון, וכל הבלבול הזה שאנחנו מכירים ויודעים, והרבה מעבר למה שאני אומר. ומצד שני, ישנה לנו הקבוצה שהם בעצם הפור-ראנרים שלנו, אלה שעושים אקספרימנטים; החצייה של הגבולות; הנגיעה בדבר הלא ידוע.

"הנטייה הטבעית שלי היא להתחבר לבודדים שבועטים, כי זה נראה לי איזה סוג של עתיד. העתיד בשבילי זה סוג של חבר. הוא לא מסמל אויבות, כמו לרוב האנשים



אנחנו יושבים אצלו בבית ורואים שקופיות חתרניות. הנה כיסא, שבפרופיל שלו מודגש צלב קרס: "זאת עבודה שאני מת עליה. כשהרצוג ביקר בפתיחה, עמדו כל מיני באבונים סביבה, כדי שהוא לא יראה.

"זה למשל, משהו שעשיתי בסך-פרנסיסקו. אתה מגיע לקיר שעליו כתוב השם שלי. אתה נכנס פנימה דרך הדלת ורואה את זה; סצינה כזאת, טיפה נוצרית עם ספסל וערימות חציר שמוארות מלמטה. מה שאיפיון את החדר הזה היתה תחושה שבין רוגע לכסח איום. זה נראה כאילו זה הולך להידלק כל שנייה. זו גם היתה העבודה הראשונה שלי שפנתה בעת ובעונה אחת אל כל חמשת החושים.

"וזה תא עם זכוכית שבורה למטה. בקצה יש מתקן שבו אני מבשל בשר. ויש נורות. תראה כמה יפני זה היה. כמה יפני הייתי כשהייתי בסך-פרנסיסקו. זה מעלה חיוך. נשארתי יפני. היפנים ממושעמים מאוד."

ללא כותרת  
אוסף המוזיאון היהודי,  
ניו-יורק  
Untitled  
Collection of the Jewish  
Museum, New York  
1986



### אורי קצנשטיין ומוזיאון ישראל

אתה חושב שבמוזיאון רואים אותך כמו שאתה?

כן. תראה, הם רואים בדיוק את המאזניים האלה. הם יודעים שמצד אחד, אני אדם יחסית ארטיקולטיבי ומאורגן ונורמאלי ומצד שני... עשיתי משהו נורא מצחיק בערוץ-2. עשו עלי תוכנית של חצי שעה.

האחרים. אצל הדור החדש הזה יש תחושה שהם מסתכלים על עצמם כעל ארכיטקטים; פונקציונאליסטים במהותם. בכל דבר קטן שהם עושים, הם הולכים לשנות את האנושות במגע היד שלהם. זה לא נכון! זה לא עובד ככה! גם במוסיקה, כולם רוצים לייצר דבש שכולם ילקקו. זה חבל. בעיקר כאן. הרי ממילא הכל עובד בריאלמה כל-כך לא מסחרית. אז תלכו על זה. כמה כבר מוכרים כאן? אז למה לעשות את החומרים המטופשים האלה?!"



ללא כותרת, מיצב  
סן-פרנסיסקו ארט אינסטיטיוט  
*Untitled*, installation  
an Francisco Art Institute  
1980

**אורי קצנשטיין, ערוץ 2 וסאן-פאולו  
[וגם עוד משהו על בזבז]**

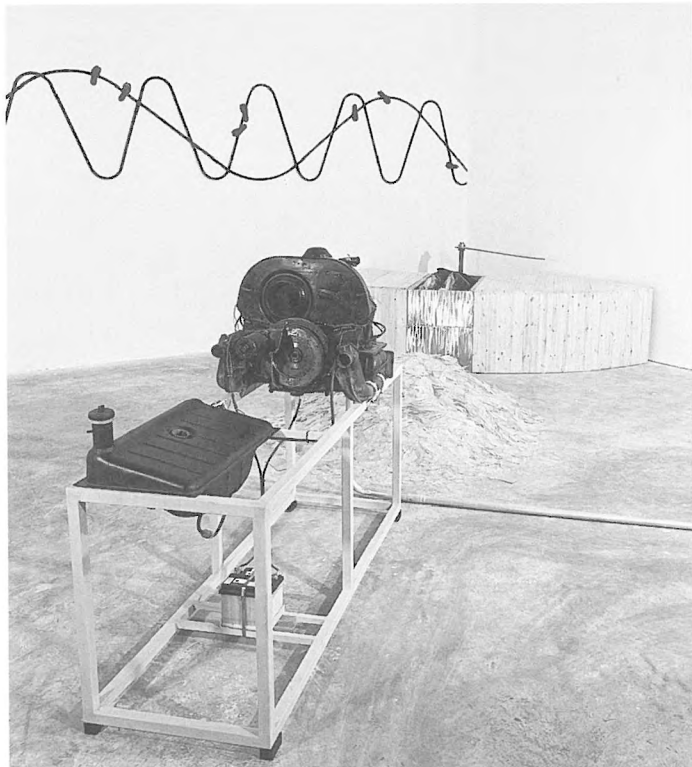
"רצו אותי כאילו בסדר, אמרו, תעשה משהו טוב. אז אמרתי, תעזבו, אין עכשיו מוסיקה, אין שום דבר, תקחו קטעים מפנטה-ריי, תסגרו עניין. קשרתי על עצמי שמונה מקדחות ועשיתי הליכה. נכנסתי ויצאתי מהפריים. איזה צחוק. זה היה בערבון מוגבל כי זה אולפן... לבשתי בגד זרחני, כמו המנוע הזה שהראיתי לך. הראיתי לך את הפסל של הביאנלה? מנוע פולקסוואגן, דגים..."

"אני אראה לך את זה בצבע. כאן זה ורדרד כזה. הצבע האמיתי יותר חזק. זו ערימה של זכוכית שבורה שתחתייה... פה אני משתמש בערימה הזאת, כמין דימוי לחוסר תקשורת. זו מערכת שמשמרת, זו מערכת שמבזבזת. זה מנוע של פולקסוואגן שמלכלך את העולם. האגוז יוצא מהחדר החוצה ועובד כל הזמן. יש פריזר גדול שקפואים בו דגים. אלה שני גלי קול שיש להם אותה עוצמה, אבל תדירות שונה. אני מתייחס לרגליים האלה... זו כבר הבדיחה שלי. זה הריקוד. זה האדם. התנועה של הרגליים היא לחלוטין אבסורדית. אין דרך כזאת."

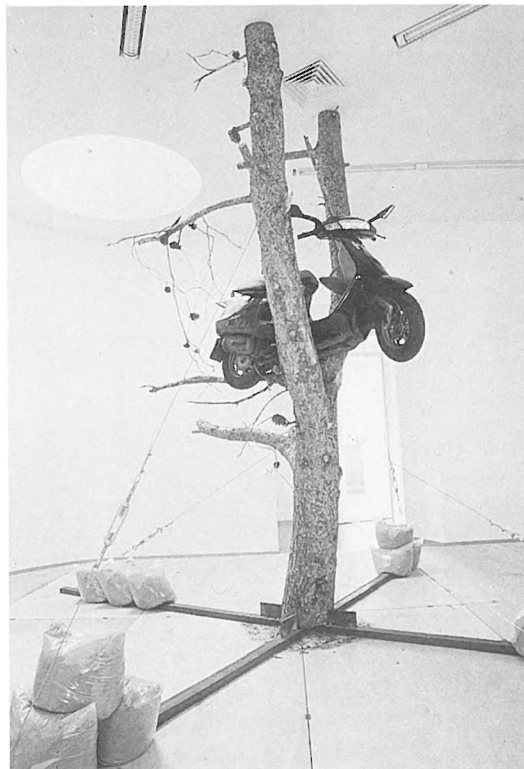
כמו שאמרתי, אנחנו יושבים אצל אורי קצנשטיין ורואים שקופיות. האמת היא, שכבר די מאוחר. אני צריך לחזור לירושלים. ואין לי אפילו סוף למאמר. אולי משהו כמו "אורי קצנשטיין מזוהה בדרך כלל כפסל וכאמן מופע, שילוב הממוזג כישורים של אסתטיקן, מוסיקאי ואיש תיאטרון" עלול להתאים. זה לא רק זה, אבל בשלב הזה אני מניח שזה יכול להספיק.



פעולה  
סדנאות האמנים, תל-אביב  
צילום מתוך וידאו  
Action  
Artists' Studios, Tel Aviv  
Still from a video  
1992



מיצב  
 הביאנלה הבינלאומית ה-21, סאן-פאולו  
*Installation*  
 21st International Biennial of São Paulo  
 1991  
 צילום: יורם בוזגלו  
 Photo: Yoram Bouzaglo



מיצב  
 "אחרית דבר", הגלריה האוניברסיטאית,  
 תל-אביב  
*Installation*  
 "Postscripts", Tel Aviv University  
 Art Gallery  
 1992

## ציני דרך

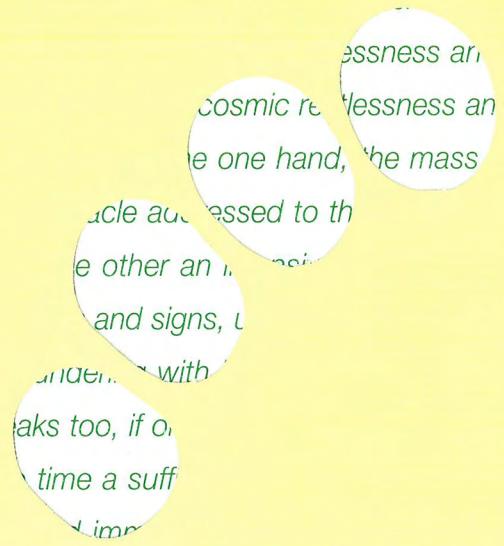
- 1951 נולד בתל-אביב
- 1974-85 חי בארה"ב
- אינדיאנה סטייט יוניברסיטי, בי אף איי
- סן-פרנסיסקו ארט אינסטיטוט, אם אף איי
- משנת 1985 מתגורר ועובד בתל-אביב
- תערוכות/מופעים נבחרים**
- 1993 "מקום – אמנות עכשווית מישראל", המוזיאון לאמנות מודרנית, קרן לודוויג, וינה
- "פתשגן", מוזיאון ישראל, ירושלים
- 1992 "אחרית דבר", הגלריה האוניברסיטאית, תל-אביב
- "אמנות בפס ייצור", המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת-גן
- "סמארה – אופרת רוק", צוותא, תל-אביב
- "מי חתום מתחת הברווז?", גלריה בוגרשוב, תל-אביב
- 1991 "אמנות ישראלית ב-1990" – הופעות פנטה-דיי, קונסטהאלה, דיסלדורף, בית האמנים המרכזי, מוסקבה
- "אמנות ישראלית עכשווית – תצוגה מורחבת", מוזיאון תל-אביב לאמנות
- הביאנלה הבינלאומית ה-21 של סאן-פאולו
- גלריה שלוש, תל-אביב
- 1990 הביאנלה לפיסול, עין-הוד
- תערוכת הפתיחה, סדנאות האמנים, תל-אביב
- 1989 "ליקוי חמה", גלריה בוגרשוב, תל-אביב
- תערוכת הפתיחה, גלריה שלוש, תל-אביב
- "תערוכת זוכי פרס משרד החינוך והתרבות", המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת-גן
- "אמנים למען זכויות האדם", גלריה בוגרשוב, תל-אביב
- 1988 "צבע טרי", מוזיאון ישראל, ירושלים
- "ארבעים מישראל", מוזיאון ברוקלין, ניו-יורק
- "בחירת המבקרים", גלריה ארטיפקט, תל-אביב
- 1987 תערוכת-יחיד, גלריה דביר, תל-אביב
- "היבטים תיאטראליים", גלריה קלישר 5, תל-אביב
- 1985 "מדיאס" – הופעות עם נועם הלוי, מוזיאון תל-אביב לאמנות
- 1984 "אין זו אמנות הפיסול" – הופעה, דה קיצין, ניו-יורק
- "תערוכת אמנות הקול", באקה ברוקלין, ניו-יורק
- "בון טון/יום גאנאצי", פלקסוס, ניו-יורק
- 1983 "חלבן איווני" – הופעה עם לורי פריצי, לימבו לאונג, ניו-יורק
- "בון טון/יום גאנאצי" – הופעה עם אריק דארטון, דנסטריה, ניו-יורק
- בון טון/יום גאנאצי – "קונפסיונה פויו", לימבו לאונג, ניו-יורק
- בון טון/יום גאנאצי – "באני ליברדד", תערוכת הטרימינאל, ניו-יורק
- "יום גאנאצי" – הופעה עם לורי פריצי, באקה ברוקלין, ניו-יורק
- "רדיו חי בפשן מודה" – פרוייקט אמנים ברדיו בשיתוף עם אייזק גיקסון, פשן מודה, ניו-יורק
- "אטומיק פארקינג לט מיוזק" – פעולה, פשן מודה, ניו-יורק
- "מוסיקת העולם" – הפקה והגשת תכנית ברדיו WBAI, עד ספטמבר 1985
- 1981 "חדשות מס' 2", מוזיאון תל-אביב לאמנות
- 1980 "עבודה מס' 4", החווה, סן-פרנסיסקו
- "המלה היא ורום ורום" – הופעה, פאנגאיה, סן-פרנסיסקו

## פרסים

- 1992 קרן התרבות אמריקה-ישראל, פרס זיאנט וג'ורגי גיאפין
- 1989 פרס משרד החינוך והתרבות להשלמת עבודה
- 1982 פרס דה קיצין, ניו-יורק, לעידוד עבודה

# Missive

Uri Katzenstein





*We call for a theatre which:  
resolves conflicts, releases strength, launches  
possibilities; which matches the restlessness and  
anxiety of our era with its cosmic restlessness and  
fervent magnetism: on the one hand, the mass and  
extent of a spectacle addressed to the entire  
organism; on the other an intensive mobilization of  
objects, gestures and signs, used in a new spirit . . .  
but space thundering with images and crammed with  
sounds speaks too, if one knows how to intersperse  
from time to time a sufficient extent of space stocked  
with silence and immobility.*

Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double*

Missive  
Billy Rose Pavilion  
The David Oigler Department of Israel Art  
Spring 1993

Curator: Yigal Zalmona  
Assistant Curator: Ilan Wizgan

Design: Nirit Zur  
Translation: Malka Jagendorf, Judy Levy  
Editing: Vivianne Barsky

Photographs: Meidad Suchowolski, Tel Aviv,  
unless otherwise indicated.

Lighting design: Micha Margalit, Tel Aviv

Typesetting: Yael Golan  
Color separations: Scanli Ltd., Tel Aviv  
Plates: Tafsar L. 1991, Ltd., Jerusalem  
Printed by Eli Meir Press, Ltd., Givatayim  
Bound by Kordova, Holon

Catalogue no. 347  
ISBN: 965 278 130 4

© All rights reserved, The Israel Museum,  
Jerusalem, 1993

Our thanks  
to Micha Margalit, for lending equipment;  
to Gil Teichman of Lighting Design Systems,  
for lending equipment; to Uri Gross of Wigs and  
Makeup Tel Aviv, and the Cameri Theatre, Tel Aviv,  
for lending wigs.



## Lullabies and Knuckle-dusters / Yigal Zalmona

The body is the central axis from which the images in Uri Katzenstein's works branch out. Not only does the artist himself, or his body, serve as a hook, one could almost say a carrier, for the different instruments in his musical performances, but his body is also at the center of his sculptural works. All the three-dimensional objects in his current exhibition refer to body parts and to the various functions of organic metabolism, from the head, represented by a hat or hair (wigs) to the feet, represented by tapping shoes. The salami hanging from the barrel of a gun, a clearly phallic symbol, also hints at the stomach and eating, as do the capsules and aloe vera plant that are associated with the healing of the body. The musical instruments suggest the ear and hearing. Even the term "eardrum" may serve as a kind of metaphorical hyphen connecting the instruments, in this case a pair of drums, and the ear. The knuckle-duster and the gun are "body invasive" implements, while the ubiquitous hammer, when held in the hand is, like the knuckle-duster, a technological extension of a human limb. The sexual function is represented here by conventional symbolism, as in the men's shoes, for example, connoting virility. At the same time, this is not an anthropological system. The body exists through its representations. But it is precisely the fragmentation of that representation into many signifiers and the three-dimensionality and realism of those signifiers that create the non-presence of the body itself and turn it into the major absence of the exhibition. What the sight of all these objects elicits is a sensation of draining out, as if the exhibition includes the sum total of all the artificial limbs of a human subject - clearly the artist himself - while his live body has vanished from its shell.

Katzenstein's objects present three levels of presence. They include neat aluminum casts of real things, such as the top hat or the gun. The cast, like a photograph or record, is an artificial object, the

product of a culture which preserves a live and natural presence by freezing and reproducing it. It is a duplicate, a simulacrum of the original. A different presence is evoked by objects taken from reality itself, such as the shoes, which are lifeless but authentic man-made products that actually served living people in the past. And there are the living presences, undergoing a process of change during the exhibition: the drying, shriveling salami, and the aloe vera plant continuing to grow in the flowerpot.

The aloe vera plant preserves natural curative powers while the capsules contain artificial healing energies. The connection between the natural and the cultural, the living and the artificial, is not here a given in the post-modernist sense. It is not a single, unconflicted entity. For Katzenstein, it seems, the romantic confrontation between differences does exist, despite the blurring of definitive boundaries. It is not that he is a didactic, moralizing artist, although the ethical-ecological dimension is a guiding force in his work. It is also not the plot with the moral at the end which interests him, but rather a certain kind of visual atmosphere: "visual," as opposed to "style," in the way "sound" is used in music.

The intentional blurring of the boundaries between categories is, as noted, one of Katzenstein's characteristic artistic activities: the living grows out of the inert, the technological becomes poetic, the primal and wild blends with the hi-tech, the symbols of violence and sadism are mixed with emblems of castration and impotence, just as the Dog becomes God in the inscriptions imprinted on both sides of the artist-designed knuckle-duster. A similar destabilizing compartmentalization is apparent in the weird, unfunny humor found in Katzenstein's sculptures, a mixture of an uninhibited lightheartedness and an anxious foreboding.

The first impression created by most of Katzenstein's works is almost one of a clean and jolly cuteness. At the same time they project a not insubstantial violence. Their world is one of guns, knuckle-dusters and drums, which are instruments for punching, drawing blood, and making noise. Each of these dimensions - the light and the violent - pulls the viewer in a different direction, thus causing the images to float between the two poles and making the works appear cold despite their concreteness, and distant despite their involvement. Katzenstein is a goody-goody Tel Avivian who lives another life of wildness and abandon in violent pogo clubs; he is a blend of Walt Disney and Antonin Artaud, someone who seems to be singing lullabies but is in fact slinging mud. And that brings me to yet another example of how categories seep into each other in his works. Only Katzenstein could conceive the idea of building a chair in the shape of a swastika and thus triggering off an exorcist mechanism in the most natural and obvious way: to speak of the banality of evil and to create a hybrid that despite its monstrosity is not revolting, but, on the contrary, attractive and interesting. And perhaps that - the charm of perversion - is the point. And only Katzenstein could . . .

Perhaps this discussion ought to have started with his connection to Russolo and Picabia's signifying machines and the erotic mechanics of other avant-garde artists of the twenties, the impossible way in which these became related in his work to the West Coast art of the seventies, and their possible link with what was later done in New York. But of all this, I leave others to write.

## Uri Katzenstein / Ohad Fishof

Viewing slides at Uri Katzenstein's house, I try hard not to get lost. Uri Katzenstein is wearing a tee shirt and black shorts, black Nikes and a dangling earring.

He says: "The first time I saw Laurie Anderson, she was wearing skates, and had long hair and a wireless violin and a technician sitting at the side on a pile of electronic junk. After a while sounds began to move around the room . . . I don't know if you've heard of Charlament Palestine, the avant-garde pianist who also does repetitive compositions with the piano, and his thing is, at a certain point you get nauseous, as if the chords were starting to chase you, chords with delay, a little like [Steve] Reich . . . Reich has some pieces for percussion, that work on the principle of a particular theme, which he later puts on delay, and gradually it develops into endless loops . . . you know, Nam June Paik once did something with Charlotte Moorman, the cellist who comes from a classical background and has played many of Cage's works . . . have you seen him on television? Things like that kill me. I enjoy them tremendously. I see back to my forefathers."

"Uri Katzenstein," I read in a catalogue, "is generally known as a sculptor and performance artist, a combination which blends aesthetic, musical and theatrical talents." There couldn't be a more worthy opening for an article. I expect most articles about Uri Katzenstein begin in the same way. But no catalogue prepared me for the fact that Uri Katzenstein has four mouths. I think that's interesting. I think that's odd. I think it's even relevant.

On the other hand, I cannot decide if the fact that Uri Katzenstein is already forty has any bearing on this article. I don't know if it's more important than the fact that he was active in New York during such-and-such years, or that he looks like Genesis P. Orridge, or that he's in love with John Cage, or that he hates bad Israeli performance art and Shalom Chanoch, or

that he was drafted in 1969 and fought in the Yom Kippur War, studied in San Francisco in the seventies, did special effects in movies for four or five years, and represented Israel in the São Paulo Biennial – or that he appeared in the rock opera "Samarra" and is working on his first record, or that he likes saws, or that he lifts weights, or that Medias, his first band, was one of the most interesting musical experiments in Israel.

Maybe I mention age because one of the groups Uri Katzenstein moved with in his early years included Yaki Yosha. Maybe it's important for me to point it out because I feel there are too many relevant things that can be said about someone aged forty, in a comprehensive portrait in the catalogue of his one-person show at the Israel Museum, for all of them to be included here. But that's not all.

Uri Katzenstein is, patently, multi-media – a fact that multiplies the number of ways he and his art can be perceived. He was a young experimentalist who dressed like the mad professor of the horror movies, sewing live carp to the soles of his performers' feet; a performance artist who recites extracts from Hitler's speeches against the background of a small wagon that is crushed against the wall; a spectacular sculptor who strips clanging motors and builds primitive noise machines; a musician dressed in muslin trilling on a flute that is connected to a container of milk perched on his head, against the background of electronic playback; an actor who runs around the same stage as Dana Berger; a maker of meticulously handworked sculpture that is two-dimensional, minimalist and ironic. But that's not all.

Uri Katzenstein is one of those people who look permanently frustrated because they never quite manage to cram into their sentences every last point they wanted to make. Sometimes, when Uri Katzenstein talks, you feel like the only thing that

could save him would be having another mouth (in addition to the four he already possesses, of course). Often, his ramblings resemble a wild peregrination over the length and breadth of the history of art; something which theoretically could go on forever. He also invents new words, and every third sentence ends with "and so on and so forth . . ." But that's not all.

As a rule, Uri Katzenstein knows what he's talking about, and he talks a lot. Under duress, he may even make statements like: "The hat is a kind of conceptual container for what we call the human body, or man in general." This in spite of the fact that his works usually evince a boisterously exhibitionist dimension, which doesn't stoop to the aggressive superficiality of camp and reminds me a little of the music of K.M.F.D.M. While we look at slides he says (with apparent pleasure): "It's important for me to tell you that one of the things that characterize my work is, I'm basically a *tshach-tshach* [Hebrew slang for a brazenly showy person]." That's not all, but it's a significant part of the matter. Uri Katzenstein is a cross between a Ninja Turtle and Joseph Beuys.

This is, incidentally, the first time I write so much about someone who's forty. The explanation is simple: I usually write about Pop, a genre whose exponents do not generally turn thirty-five without losing the ability to inspire people to write this much about them. So, yes, there is also the matter that whoever reads this exposition probably knows more about visual art than I do. In order to deal with this

assumption, I resort to my usual tactic for self-persuasion: I was enlisted for this in order to present the Pop ("fresh") angle of the story; to bare the amusing aspect in trying to get someone to pay thousands of dollars for an engine and a headless shark. Art-can-be-fun and all that.

I was not approached to write a sentence like: "Uri Katzenstein is generally known as a sculptor and performance artist, a combination which blends aesthetic, musical and theatrical talents." Is plastic art finally becoming rock-and-roll?

So we are sitting at Uri Katzenstein's, smiling all the way to MTV and looking at slides. I try hard not to get lost. He says: "Wolf Vostell staged train wrecks at the end of the 1950s. He dropped trucks from a height of fifteen stories. He talked about smashing, a genre we know from the early 1980s, introduced by computer graphics. You take an image, music, never mind what, from your imagination, you muddle it, crush it, by a technique that makes you lose one memory but creates another, made up of multiple smashups."

He says: "We are talking about all this because I think everything has a cousin. My cousin is Russolo, who made the first noise machines in 1912. He was the first to create relevant sound for the twentieth century; the first industrialized band. We are talking about people who essentially invented Dada, all the different types of cabaret, all the experiments between audience and performer; the attempt to stretch our borders; Rock of Psychic TV, Tot Rockets, even Wendy Williams. There was in this a reference to the freedom in demolishing. Demolition became something nearly democratic. In sampling, and in computer work on music, the emphasis is on manipulation, which is a kind of demolition. You know George Brecht?"

Yom Gagatzi Symbol  
סמל יום גאגאצי  
1981-85



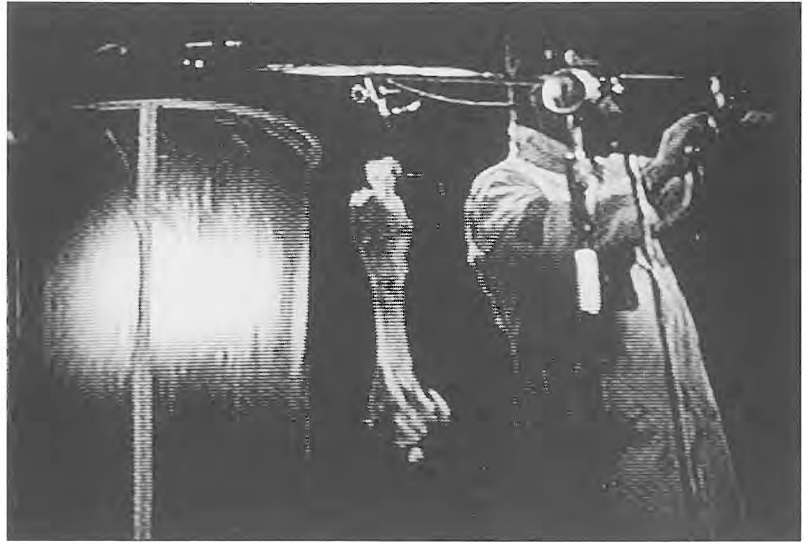
## Uri Katzenstein goes wild in New York

Uri Katzenstein's first theatrical experiments were of the type seemingly associated with the folklore of distant cultures, local clichés or mythical hagiographies: between 1978 and 1984, in New York, under the name Yom Gagatzi ("gazz is Italian for balls. I thought the name Uri Katzenstein was incriminating, conventional – not for me"). On stage in some cave, drinking his own blood, picking at the natural contents of various animals acquired in Chinatown for the purpose.

Everything he did then Katzenstein names, in his artistic parlance, "first acts": "All the activity in New York in the early 1980s was based on absence. There were no amplifiers or pickups. Everybody helped everybody. It was in the air and it was all on the Lower East Side, thirty square blocks, and whoever lived there thought it was the whole world. Some of the performances took place in the weirdest clubs, after the last rock-and-roll set at midnight. I loved those places. Their audiences were more anarchistic, with a much lower threshold. Doing that sort of thing in a museum is a sort of necrophilia, not very clever, because that kind of audience is obviously going to get excited. In those clubs it was more realistic."

Predictably, what characterized those early acts was principally the fact that it took virtually an entire day to set them up and around fifteen minutes to demolish them. The freedom in dismemberment peaked in "Echo-Systems-Echo," a six-hour performance by a circle of artists including Penelope Wehrli and Plauto Esposito. In the slide we see Uri Katzenstein with a gilded container of water on his head, pouring sand on Penelope Wehrli with the help of a fellow named Bradley Eros.

How did it work?



We were good friends. Everyone did his own thing, and we all liked one another's acts, we all liked cocaine, except Bradley, who wouldn't touch drugs. It was not the main tension in all of our lives, but there was a period of totally overdoing it. I don't know if you get the picture, but what happened there was terribly chaotic, and at the same time, orderly, directed, and so on and so forth.

In such uncharted regions, how directed can you be?

It's hard. It took us half a year to anchor ourselves in one concept that was acceptable to all. Hardest of all was planning the final composition: How does it hold together, with all that simultaneity?

What happens to the ego in all this?

The ego is pretty much erased. When something right is said, I am faithful enough to my principles or those at issue to stand aside. And also in the midst of all this there were complaints. There were always complaints about Penelope, who wanted to be the star. There were complaints about me, because I am noisy and extravagant. There were complaints about Bradley, who is always a flasher. Bradley always wanted to be a little girl. But he is totally the little boy.

*Ionic Milkman,*  
performance with  
Laurie Perricci  
Limbo Lounge, New York  
חלבן איוני,  
הופעה עם לורי פריצ'י  
לימבו לאונג', ניו-יורק  
1983  
צילום: Bradley Eros

He has never had a male lover. He's just interested in it. To this day he goes around New York painted and primed in flowery clothes. He looks like he just stepped out of Alice Cooper's place, something awful.

Among all those performers, was there competition for who would go furthest?

What there was did not depend on who would be most extravagant, but how far you could push an audience. It's no trick to be daring. I think people are far more daring than I am in their everyday lives. It's no more than a kind of modeling: with a little blood, without a little blood. But there was always the attempt to shatter the norms of viewing.

It's easy to be swept away and harder to sweep others away.

Something like that. The demarcation lines were clear: this is my territory, you have no place in it, you can't join in. This is not the theatre of the early 1900s, where some kind of bond existed between performer and audience. Here, it was clear that I was going to perform a specific act, which is usually a matter of life and death, for me, almost like a survival tactic, which you're invited to view in progress. To be part of my fear. I think that what worked so well here was that I always performed acts that were familiar. It was the context that made them seem twisted.

When Uri Katzenstein talks about familiar acts in surprising contexts, he is probably referring to the nailing of eels to the floor. Naturally, everyone has done that at some time or another.

His nailed eels are what endeared Uri Katzenstein to me for the second time (about the first time, later). This idea embodies endless amounts of extremity and abysmal violence, smashing unseen frontiers,

boundless imagination and effort leading nowhere. Of all his works on this theme, this was Uri Katzenstein's most glaring, and perhaps funniest, example of waste.

Why did you nail eels?

I am not at all crazy. I am a very responsible, disciplined person. But it's very important for me to stay close to the edge, because making music and sculpture are good and well, but the guiding principle is danger.

Why did you nail eels?

Well, that belongs to a somewhat later period, when my acts became a little less violent and a little more suggestive. It was done in a place called A.B.C. No Rio. For me, that place was a kind of kindergarten; a place for experimentation. It was in the framework of an evening called "Erotic Warriors." I was there, and with Laurie Perricci, who was my wife for some years, did thirty solid minutes of rituals.

Why did you nail eels?

We cooked all sorts of things in a pot: chocolate with urine and herbs. We made a revolting concentrate. It had everything in it and it had nothing in it. At a certain point we performed a ritual with a plant: it was pruned and bandaged and I kept trying to shoot it with a slingshot, without success, naturally. Shoot, shoot, shoot and nothing happens.

But why did you nail eels?

Look, here I appear on a kind of little skateboard, doing the crawl. Then I start to blow on a kind of shofar made from the handlebars of a sports bicycle, on which I did all sorts of manipulations with holes and whistles. And I wore a rugby mask. During that

whole period I always dressed in a robe. I was playing some kind of scientist, in a kind of science cabaret.

Yes, but why did you nail eels?

Here, I'm nailing eels. It was terrible, how they went wild. It was unbearable. It was one of those things . . . you know what an eel is? A smooth penis. It's hard, it has tremendous strength, it's amazingly slick. One of the eel's defense mechanisms is to cover itself with a kind of slimy saliva. Then there was the problem of the floor, which was covered with feathers from the previous act, and it all got mixed up into a horrible muck, disgusting, and so on and so forth.

### Uri Katzenstein and Eric Darton (including statements about total waste)

"A little later, around 1981, I met a character named Eric Darton, an industrial designer and a nice Jewish intellectual who now teaches at Columbia. We worked on soundtracks at home. We had simple synthesizers, rhythm machines, four-track. These were terribly frenzied tracks, with a woman singing opera that I did; a cross between Klaus Nomi and some murderous cabaret."

"Here you see the beginning of the act: I sing a classical song, he talks on the telephone with his mother, and as he speaks I take the telephone to pieces till it's a broken wreck. His conversation with his mother and the breaking are both amplified, of course. Here, for example, we see an act where I play the accordion on top of him, and he drapes me with a chain of sausages, which he nibbles at hungrily all the while. Our acts are parallel. I would do one thing, he would torpedo it with a second thing. I slip into



the third thing and he's already into the fourth. In twenty minutes we would do about forty or fifty different acts, all of them an attempt to smash, smash, smash. No matter that sometimes it backfired."

What do you mean?

Sometimes . . . we would make Bloody Marys. He would say to me, "Oh, Stoli[chnaya]!" And I would say to him, "Oh, Stoli[chnaya]!" And I would drain a little blood from his arm and pour it into our drinks, and like the Romans, I would drink from his cup and he would drink from mine. It was an act of total waste.

How many times have you drunk blood?

Six, seven times.

And how was it?

It felt great. Blood dissolves in alcohol. In any case, people were terrified. It was frightening.

*Bunny Liberdad,  
The Terminal Show,  
Bon Ton/Yom Gagatzi –  
Collaboration with  
Eric Darton  
New York  
כאני ליברדד,  
תערוכת הטורמינאל,  
בון טון/יום גאגאטי –  
שיתוף פעולה עם אריק דארטון  
ניו-יורק  
1983  
צילום: Katie Kehrig*

### Uri Katzenstein and post-modernism

We are sitting in Uri Katzenstein's house looking at slides of the young Uri grafting a loudspeaker to a steak. This romantic beginning, the artist in his surgeon's robes, nailing eels to the floor and cooking the boundaries of things, could serve as a starting point for relating to the provocative and anarchistic in his work. It also indicates that, up to a point, Uri Katzenstein is an artist of the old school: a little blood, a little meat, dirt, anarchy. His resumé makes no mention of, say, trading in the stock market. When important people talk about Uri Katzenstein, they always point out, as an example of his deviation from the Post-modernist mode, the fact that he builds his own work and never quotes from others.



The Last Edition  
New York  
מהדורה האחרונה  
ניו-יורק  
982

Katzenstein: "A large part of Post-modernism is knowing how to take. You take a Chinese folk tune and a Swedish snake charmer, a Russian plasterer and a belly dancer, and *voilà!* And then there are all the leaks and sensitivities that seem to spring up between these materials. But it's never clear to me who you are behind your work, and if there's a statement being made, what exactly it is. Sometimes it's all so synthesized, there are so many voices, that it's hard to keep in touch with things."

### Uri Katzenstein and the musical instruments he builds

I first heard of Uri Katzenstein when I was about sixteen. [The DJ] Yoav Kutner used to play a cassette by a group called Medias that included Uri Katzenstein, a sculptor who built musical instruments from milk containers, saws and aquarium bowls; and Noam Halevi, a thin guy with a strange haircut, who is now working with Ehud Banai. Medias's music blended slightly evil, apocalyptic electronic mantras with the quasi-ethnic burbling and whistling of the instruments of Uri Katzenstein's invention, whose mysteriousness recalled the This Heat band. I still think Medias was Uri Katzenstein's best musical framework to date.

We sit at Uri Katzenstein's looking at slides: "This is another act of Laurie's and mine. This is the only slide I have of this act. We got on stage like Siamese twins. We were dressed in black, clutching each other, our inside legs bandaged together. We came on in a kind of goose-step – well, the Nazi march, and then I stripped off everything that was on my body, put on this flute. With the help of a doctor from the audience, I drained a large amount of my blood into the flute. Then I piped on the flute, blowing transfusion into transfusion, and then out of the transfusion."



You love your water flute.

I adore it. It's designed as a body extension, like most of the instruments I build. You hear the music and watch the flute empty out. It's a sound I consider my own invention and I take it with me. I relate to these instruments as insights. I didn't simply wake up one morning and make them. I played with the materials over and over. I taught myself the basics of the thing.

What is the connection between your music and your sculpture?

Most of my work is based on hybrids that mediate between all kinds of approaches. That's where it begins. I don't think anyone else is dealing with both music and sculpture, this hybridization. That's something that accompanies me all along the way. The vignette I discovered is the vignette of how music becomes something more visual, and I think very few people do the kind of building I do. I wish I could play the guitar as well as I can build an object.

A few years after Medias, Uri Katzenstein joined up with a fellow named Yossi Lederman, who would appear in silver makeup and a cylinder full of computer chips looking like an electronic brain extension. This new group was called Panta-Rai. The short video that documents their act opens with Uri Katzenstein exploding a curtain of balloons to reveal a stage jammed with gear, saws and his original musical instruments. He is wearing a white muslin shirt. The monotonous electronic playback builds up slowly, and he whispers into it, with a long delay, a series of sentences, the only comprehensible one being "We are waiting." Then he scrapes on a large saw, pipes on his special flute, streams air into the transparent water container attached to his head, immerses his head in a bowl of water with flowers floating in it, and goes on to extract all sorts of delicate acoustic effects from odd objects. Lederman



stands in the background with the keyboards, in the role of the guy who stands in the background with the keyboards. Panta-Rai may seem like the Pet Shop Boys of the avant-garde, but the strongest influence associated with them appears to be the Residents: in the invitation they offer to some strange inner world that exists in any case and without the slightest connection with the people standing in the room enjoying the opportunity of glancing inside; in the illusory-repetitive playbacks; in Katzenstein's blowings and shriekings. Panta-Rai convey visual emotions and deep musical nuances, as if they were happening in a museum, and on Roxanne's black stage, they create an effect not unlike that of a grasshopper circus. Is plastic art finally turning into rock-and-roll? Not yet. But it's trying.

*Panta-Rai,*  
performance with Yossi  
Lederman, Kunsthalle,  
Düsseldorf; Central Artists  
House, Moscow  
Still from a video  
פנטה-ריי,  
הופעה עם יוסי לדמן  
קונסטלהאלה, דיסלדורף,  
בית האמנים המרכזי, מוסקבה  
צילום מתוך וידאו  
1991

*Yom Gagatzi*  
No Se No, New York  
יום גאגאצי  
נו סה נו, ניו-יורק  
1984  
Photo: John Ramey : צילום

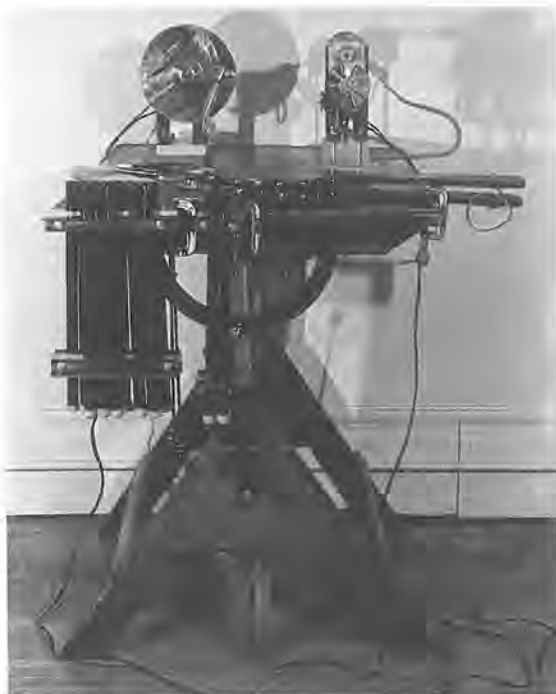
**Uri Katzenstein and his stupid machines  
(or: the construction plays)**

*All these contactee stories, for instance, are framed in a kind of sci-fi imagery that permeates our culture. I could buy aliens, but not aliens that look like fifties' comic art. They're semiotic phantoms, bits of deep cultural imagery that have split off and taken on a life of their own, like the Jules Verne airships that those old Kansas farmers were always seeing.*

William Gibson, "The Gernsback Continuum," *Burning Chrome*, Ace Books, New York, 1986, p. 29.

Uri Katzenstein's noise machines are a kind of pointlessly festive shadows of the first naive noise machines made by Russolo, or Test Department banging on oil barrels in solidarity with the Welsh miners in the 1980s, or perhaps, simply, of all kinds of moanings and rumblings that used to excite the

Various musical devices  
New York  
התקנים מוסיקליים שונים  
ניו-יורק  
1980-83



Futurists and today exist on the edge of the world's sound.

These machines are mostly funny, phlegmatic, idiotic, overpolished; a pleasant, hypnotic waste of space and energy; an artificial imitation of an unknown primitive source, which itself may have emanated from stereotypical images of something that does not exist. These machines are like once-scary monsters who suffer from memory loss and have been trying for centuries to clarify why on earth they have teeth. Uri Katzenstein's sense of humor often finds expression in images of power neutralized.

We sit in his house looking at slides: "Today there's already music that's more rooted in rock-and-roll. There used to be a kind of gray area between music and visuals. Like for example this sequencer that has everything in it: mortar shells, a plate, a noisemaker, the sole of a shoe that was thrown against these thorns. All these sequencers are very repetitive, funny, dumb."

What did it sound like?

There's something in it that recalls some sort of mantra. But very truncated. I built the machine so that one axle revolves at X speed, and the second revolves at half of X speed. So a kind of dialogue is created, like question and answer. On either side there are something like fifteen arms, that is, in every revolution there are fifteen touches. The actual arms are real drumsticks. Some of them were bullets that simply scratched the milk container. I called this work *Milk Rock*. It goes together with another work, where I milked cows rhythmically.

What did it sound like?

Very rocky. At any rate, the thing about these machines is that because they're a bit crude, they sit

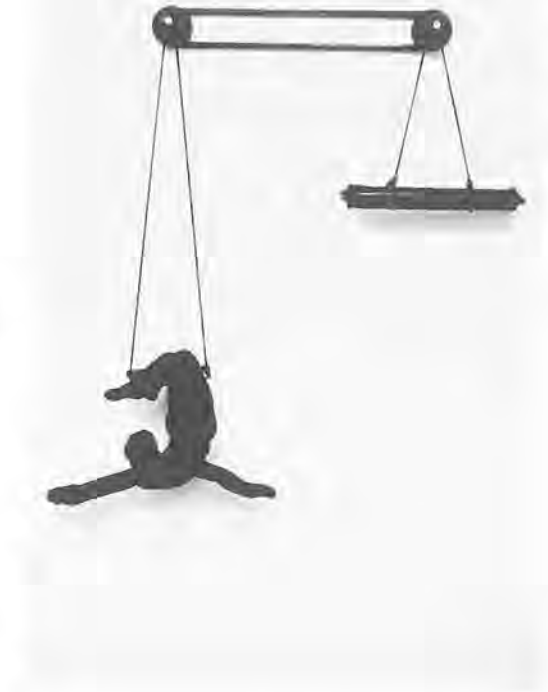
there like a not-too-talented drummer. They are a little offbeat. What happens in this construction, which is a lot like a harp or piano, is that the whole body plays. The construction plays. When you say that a construction plays, that's usually a bad sign, because a construction should be stable. A construction that plays is a thing that weakens the house. Here the reverse is true. It's like a soundless rumble. There's a persistent hum that comes from the body itself.

### Uri Katzenstein makes caricatures of the balance of terror

Anyone who doesn't know Uri Katzenstein might think that the two-dimensional metal silhouettes of dogs' heads and the mechanical knife jerking around over a headless shark, in the work called *The Last Edition*, were made by two different people. There is a contradiction between the extravagant exhibitionism of the early performance acts and musical appearances, and the modesty, minimalism and cool, calculated intellectuality of the sculpture, as in the dogs' heads, or in the Archers series, for example. These are the later and even less Post-modernist works, based mainly on honest, meticulous craftsmanship.

It would be difficult to call these works tranquil, even though in relation to Katzenstein's other works they are definitely surprising in their sheer volume. Maybe they should be called falsely naive.

So on the one hand, there is the performance: powerful, sometimes shocking, very immediate, with violent tension all along the way, and the famous noisiness. On the other hand, there are the small sculptures: delicate, subversive parodies of bourgeois geegaws. Between the two extremes we find the noise machines and the larger sculptures – such as the motorbike in the tree in *Postscripts* – which



Untitled  
Collection of Nili & Yair  
Lev, Kfar Netter  
ללא כותרת  
אוסף נילי ויאיר לב, כפר נטר  
1989

meld the spectacular with alienated slickness; folly and laughter with sophisticated pretentiousness and silent ludicrousness; extravagance with the intellect that makes calculated, economical use of Byzantine iconography, as in the palms of the hands, for instance.

One of the recurrent motifs in these works are the neutralized remains of devouring machines or other power images (saws, engines, knives). Sometimes they appear in incongruous or peculiar contexts, as in the work that juxtaposes the enlarged, wild-looking teeth of a saw on the wall with a large bottle filled with yellow fluid standing on a pedestal projecting from the wall which serves as a counterweight to a sharpened piece of metal, suspended from a string above a slightly tilted drum (*darbouka*). On the wall abutting the saw's teeth is a curved line covered with footprints, which appeared already in his São Paulo work.

Untitled  
ללא כותרת  
1991



This work and others I see as a kind of caricature of the balance of terror. All the objects are groundless, mutually menacing. It's like what happens between children, when one threatens to throw the other's sandwich out of the window, and the second grabs the first's schoolbag and threatens to scatter its contents all over the floor, and they just stand there in a freeze lasting many long minutes, glaring at each other, anxious, tense and excited. This absurd seriousness infuses many of the works of Uri Katzenstein.

We are sitting in his house looking at subversive slides. Here is a chair, whose profile forms a swastika: "I'm crazy about this piece. When [President of Israel Chaim] Herzog came to the opening, all kinds of baboons surrounded it so he wouldn't see."

"Here, for example, is something I made in San Francisco. You approach a wall with my name written

on it. You come in through a door and see it; a sort of scene, slightly Christian, with a bench, and bales of hay lit from below. What characterized that room was a feeling somewhere between tranquility and horrible calamity. It looks like it could catch fire any minute. This is also my first work that addresses all five senses."

"And this is a chamber with a broken glass at the bottom. At the end there is a device I use for cooking meat. And there are lightbulbs. Look how Japanese it is. How Japanese I was when I lived in San Francisco! It makes me smile. I have remained Japanese. The Japanese are so disciplined."

#### **Uri Katzenstein is disappointed with his students (and praises experimentation)**

"Today I showed my students at the college some slides summing up the sculpture of the seventies and eighties. Nothing hard core. I didn't show them any mad acts. We're talking about things that were catalogued, sorted, received, published, noted. They were already part of the history of things done. And to these things they show an awful antipathy and antagonism: 'That's not art, it's masochism.' Some of the people there said to me, 'I have to understand before I can like something.' That infuriates me. They are not prepared to accept anything. They want to be anchored in a doing that is not far beyond the touch of their hand. It has to be comfortable. Their need to blend into things that already exist is simply disgraceful."

"It starts with the fact that they are nurtured by the standards of other teachers, people who play ostrich with the sixties and seventies. This was a very difficult, very intense period, and at the same time, it saw the birth of the yuppie. Then there was a very central integration of music, art and fashion, which the students find easy to accept; they have grasped

that. But the fact that there are things that resist being grasped as communicative, they are not willing to accept. I think that the minute you connect to things that are even slightly more esoteric, your have more real tools to work with."

"I have terrible problems with the undefinable lust for preserving the old. True, the academy is responsible for perpetuating myths. We can understand by looking at history why the Roman empire fell, or what incest is and why it is wrong, and all that hokum we know so well, and a lot more. On the other hand, it's that group who are in fact our forerunners, the ones who perform experiments, traverse borders, touch the unknown."

"My natural inclination is to befriend the few who kick, because this looks to me like some kind of future. For me, the future is a kind of friend. It doesn't symbolize enmity as it does for most people. This generation seems to perceive themselves as architects; functionalism personified. In every little thing they do, they set out to change mankind with a touch of their hand. That's wrong! It doesn't work that way! In music, too, everyone is trying to manufacture honey for others to lick. Too bad. Especially here. Anyway, since commercialism is not the main thing here, why not just go for it? Why make these idiotic things?"

### **Uri Katzenstein and the Israel Museum**

Do you think the Museum sees you as you really are?

Yes. Look, they see the balance precisely as it is. They know that on the one hand I am relatively articulate, well organized and normal; and on the other hand . . . I did something hilarious on Channel 2; they had a half-hour program about me.

### **Uri Katzenstein, Channel 2 and São Paulo (and other examples of waste)**

"They wanted me sort of proper – they said, do something good. So I said, forget it, there's no music now, there's nothing, take bits from Panta-Rai, and that's that. I tied eight drills to my body and started to walk. I went in and out of the frame. What a laugh. It was toned down because we were in a studio . . . I wore something really loud, like that engine I showed you. Did I show you the sculpture from the Biennial? Volkswagen engine, fish . . ."

"I'll show you the color. Here it's kind of pinkish. The actual color is much brighter. This is the pile of broken glass under it . . . here I'm using this pile as a kind of image of lack of communication. This is a system that preserves, a system that wastes. This is a Volkswagen engine that pollutes the world. The exhaust fumes go out of the room and work all the time. There is a big freezer for fish. These are two sound waves that have the same range but different frequencies. I'm referring to those legs . . . that's already my joke. That's the dance. That's man. The movement of the legs is completely absurd. There's no such way."

As I said before, we are sitting at Uri Katzenstein's viewing slides. It's getting pretty late. I have to return to Jerusalem. And I don't even have an end for this piece. Maybe something like "Uri Katzenstein is generally known as a sculptor and performance artist, a combination which blends aesthetic, musical and theatrical talents" would be all right. That's not all, but at this point I think it will do.

Translated by Malka Jagendorf

## Biographical notes

- 1951 Born in Tel Aviv  
1974-1985 Lived in the U.S.A.  
Indiana State University, B.F.A.  
San Francisco Art Institute, M.F.A.  
Since 1985 Lives and works in Tel Aviv

## Selected exhibitions/performances

- 1993 "Makom – Contemporary Art from Israel,"  
Museum of Modern Art, Stiftung Ludwig,  
Vienna  
"Missive," The Israel Museum, Jerusalem
- 1992 "Postscripts," Tel Aviv University Art Gallery  
"Design Line Art," Museum of Israeli Art,  
Ramat Gan  
"Samarra" – a rock opera, Zavta, Tel Aviv  
"Who is Signed Under the Duck?"  
Bograshov Gallery, Tel Aviv
- 1991 "Israeli Art Around the 90's" – performance,  
Panta-Rai, Kunsthalle Düsseldorf,  
Central Artists' House, Moscow  
"Israel Art Now – an Extensive Presentation,"  
The Tel Aviv Museum of Art  
21st International Biennial of São Paulo  
Chelouche Gallery, Tel Aviv
- 1990 "Ein Hod Sculpture Biennale," Ein Hod  
Opening Exhibition, Artists' Studios, Tel Aviv
- 1989 "Eclipse," Bograshov Gallery, Tel Aviv  
Opening Exhibition, Chelouche Gallery,  
Tel Aviv  
Exhibition of the Ministry of Education and  
Culture Prize winners, Museum of Israeli Art,  
Ramat Gan  
"Artists for Human Rights," Bograshov Gallery,  
Tel Aviv
- 1988 "Fresh Paint" – The Israel Museum, Jerusalem  
"Forty from Israel," Group show, Brooklyn  
Museum, New York  
"Critics' Choice" – Group show, Artifact  
Gallery, Tel Aviv
- 1987 One-person show, Dvir Gallery, Tel Aviv  
"Theatrical Outlooks" – Group show,  
Kalisher 5, Tel Aviv
- 1985 "Medias" – performances with Noam Halevi,  
The Tel Aviv Museum of Art
- 1984 "This Is Not Sculpture" – performance,  
The Kitchen, New York  
"The Sound Art Show" – performance,  
Baca Brooklyn, New York  
"Bon Ton/Yom Gagatzi," Plexus, New York
- 1983 "Ionic Milkman" – performance with  
Laurie Perricci, Limbo Lounge, New York  
"Bon Ton/Yom Gagatzi" – performance with  
Eric Darton, Danceteria, New York  
Bon Ton/Yom Gagatzi – "Confessione-Pollo,"  
Limbo Lounge, New York  
Bon Ton/Yom Gagatzi – "Bunny Liberdad,"  
The Terminal Show, New York  
"Yom Gagatzi" – performance with  
Laurie Perricci, Baca Brooklyn, New York  
"Live radio at Fashion Moda" – artists' radio  
project in collaboration with Isaac Jackson,  
Fashion Moda, New York  
"Atomic Parking Lot Muzak" – performance,  
Fashion Moda, New York  
Producer and DJ of "Music of the World" –  
program on WBAI Radio until September 1985
- 1981 "News No. 2," The Tel Aviv Museum of Art
- 1980 "Work No. 4," The Farm, San Francisco  
"The Word is Vroom Vroom" – performance,  
Pangaya, San Francisco

## Prizes

- 1992 America-Israel Cultural Foundation –  
Janet and George Jaffin Prize
- 1989 Ministry of Education and Culture –  
grant to complete work
- 1982 The Kitchen, New York –  
Work Encouragement Prize