

ג'ון סטזאקר

ג'ון סטזאקר

אחד על אחד



מוזיאון תל אביב לאמנות

Ridinghouse



מזיאון תל אביב לאמנות

ג'ון סטזאקר: אחד על אחד

גלריה לרישום והדפס
מתנת היידיים הגרמנים של מזיאון תל אביב לאמנות
הבניין ע"ש שמואל והרטה עמיר

תערוכה
אוצרת: אירית הדר
אוצרת משנה: דלית מתתיהו
מסגור: סימון בוז'ייה מסגור בע"מ, לונדון/אשפורד
תלייה: טיבי הירש
תאורה: נאור אגיאן, ליאור גבאי, אסף מנחם, חיים ברכה

קטלוג
עורכת: אירית הדר
עיצוב והפקה: מגן חלוץ
עריכת טקסט ותרגום מאנגלית: דפנה רז
תרגום לאנגלית: דריה קסובסקי
צילום: FXP Photography, באדיבות The Approach, לונדון
גרפיקה: עלוה חלוץ

על העטיפה: באנר לכיכר מזיאון תל אביב לאמנות
עלידי ג'ון סטזאקר (על פי ללא כותרת, 1987)

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב x גובה

© 2013, מזיאון תל אביב לאמנות

קט. 1 / 2013

מסת"ב 7-053-539-965-978

"המשמעות השלישית: ג'ון סטזאקר בשיחה עם כריסטוף גלואה ודניאל הרמן",
© ג'ון סטזאקר ודניאל הרמן, באדיבות גלריה ווייטצ'אפל ורידינגהאוס, לונדון.
כרזה לתערוכת ג'וזף קורנל ב-1981 [עמ' 28], באדיבות גלריה ווייטצ'אפל, לונדון.

הקטלוג בשיתוף

Ridinghouse

תוכן העניינים

7

פתח דבר
סוזן לנדאו

9

התנגדות שובה לב
אירית הדר

21

לוח חלק
דלית מתתיהו

25

המשמעות השלישית
ג'ון סטזאקר בשיחה עם כריסטוף גלואה ודניאל הרמן

39

עבודות

87

ציונים ביוגרפיים

פתח דבר

"הדימוי המצוי – זה מושג חשוב ביותר. אין זה דימוי שעלה בחיפוש: הוא נמצא".¹
– ג'ון סטזאקר

כותרת תערוכתו של ג'ון סטזאקר במוזיאון תל-אביב לאמנות, "אחד על אחד", מקפלת בתוכה את המימד המושגי במבע הסטזאקרי וגם את הפרקטיקה שלו: "אחד על אחד" מחולצים-נחתכים דימויים מצויים מתוך מאגרי המדיה; אחד על אחד הם מונחים-מצורפים זה לזה וזה על זה; "אחד על אחד" מתכונן המפגש בינם לבין המתבונן.

הקולאזים של סטזאקר, שבעשור האחרון מעוררים עניין מחודש, מורכבים בהליכים ידניים מתמונות סטיל קולנועיות וגלויות ישנות שהוא מוצא (או כדבריו – כאלה ש"מוצאות אותו"). הריגוש שבמפגש עם הדימוי הוא שמנחה את בחירתו של סטזאקר, שבצירופיו הקולאזיים מבקש להעניק לדימויים שחילץ נראות חדשה, כזו שאינה קשורה לתכליתיות שהוטבעה בהם בתרבות החזותית-צרכנית של ימינו וגזרה עליהם היעלמות והיאלמות. המפגש עם אחרותו הלא-ידועה של דימוי עשוי לזמן לנו הבזק של מודעות או תובנה בתוך שטף הדימויים הבלתי מבוקר המציף אותנו במציאות העכשווית.

במוזיאון תל-אביב לאמנות שמחים בתערוכתו של ג'ון סטזאקר, החושפת לראשונה בארץ מבחר מייצג מעבודותיו. חשיפה זו רלוונטית כיום במיוחד לנוכח ההשפעה של הדי יצירתו, הניכרת בעבודתם של לא מעט אמנים ישראלים צעירים. ברצוננו להודות לסטזאקר על היענותו, על מעורבותו בגיבוש התערוכה ועל הדיאלוג המרתק שרקמו המלים והדימויים כאחד. תודה לגלריה The Approach, לונדון, ולמשאילים נוספים שבחרו להישאר בעילום שם. תודה מיוחדת לגייק מילר ולצוות הגלריה – מייק אלן, מרי קורק וקתי פרטרידג' – על הצילום המוקפד של העבודות לקטלוג ועל העזרה הרבה בכל שלבי ההכנה של התערוכה והקטלוג. תודות רבות לקרסטן שוברט, דורו גלובוס

1 סטזאקר בראיון עם מייקל ברייסוול: Michael Bracewell, "Demand the Impossible and More: an Interview", in: Mark Coetzee (ed.), cat. *John Stezaker* (Miami, FL: Rubell Family Collection), pp. 31-32

ולואיזה גרין מהוצאת רידינגהאוס, לונדון, על היוזמה ושיתוף הפעולה; ותודה ליונה פישר על שם התערוכה.

תודה מקרב לב לאירית הדר, אוצרת התערוכה ועורכת הקטלוג, ולדלית מתתיהו, אוצרת המשנה, על התובנות שנסכו במכלול עבודתו של סטזאקר, ותודות נוספות לכל השותפים לעשייה: למגן חלוץ על העיצוב המדויק של הקטלוג; לדפנה רוז על העריכה ועל יכולתה להנהיר את המלים ולנסוך בהם קסם; ולדריה קסובסקי על התרגום רב הקשב לאנגלית. להקמת התערוכה חברו גם רבים מצוות המוזיאון, ולכל אחד ואחת מהם שלוחה תודה על העבודה הנאמנה.

סוזן לנדאו

אוצרת ראשית ומנכ"לית המוזיאון

התנגדות שובה לב

אירית הדר

מישהו מסתכל עלינו: גבר צעיר מלכסן אלינו מבט מאחד הבאנרים התלויים בחזית המוזיאון – ואנחנו מחזירים מבט, נשאבים אל פני השטח המתריסים של דימוי בלתי מפוענח, השתול בלב המרחב המקודד של קיומנו. אין בה, בהסתכלות, כדי לפענח או לתייג את הנראה לעין, לפתור את ההפרעה הזאת לצווי הבהירות, להנהרת הדימוי הצילומי שמקורו לא נודע – ובכל זאת, משהו קרה במהלכה: התוודענו לנוכחות האחרת של דימוי.¹

בתרבות ההמונים הנסמכת על זרימה אחידה ורציפה של דימויים מרושתים ומתויגים, לדימוי יש נוכחות רבה מדי ומעטה מדי. העודפות מערערת את המודעות, ממסמסת את ההבדלים ואף מקעקעת את המיידיות שבתקשורת החזותית – זו שאחראית על אותם ממדי מציאות שאינם ניתנים להבעה במלים, ועל היבטיה הסותרניים, החומקים מהמשגה. הטמעת הדימוי בתכלית, הצמתתו למסגרת התייחסות אחת – בין אם אנחנו נענים לדימוי המקודד ולהקשרו הנתון כצרכנים ממושמעים, ובין אם אנחנו דרוכים לאתר בו את קורי הכוח – הורסת אותו ככלי בשירות ההכרה.² באבדו את ייחודו, את יכולתו להפגין "את הריק הייחודי שבתוכו, כמדומה, הוא רוצה לשכון",³ הדימוי נדחק למעמד של ספר שאין קוראים בו, שדינו כ"משהו שטרם נכתב".⁴ בדימויים החידתיים שהוא מציג בפנינו, ג'ון סטזאקר כמו מבקש מן הצופים-קוראים לחרוג מהרגלי צריכת הדימויים (כלומר, להשתחרר מתלייתם המיידית בהקשר מוכתב זה או אחר), ובמקום זאת להשהות את המבט ולרווח בעצמם מרחב הסתכלות שאינו מודרך הקשר, מרחב של היקסמות. אבחת-

1 הדימוי העלום הוא הבאנר שיצר ג'ון סטזאקר לתערוכה במוזיאון תל-אביב לאמנות, גרסה של קולאז' שאינו מוצג בה (ללא כותרת, 1987). הוא משמש פתיח הולם לתערוכה שמוצגיה מפתים להתבוננות משתהה של עיון בפרטים, בניסיון לשקם את מה שאבד למבט בתרבות חזותית שכולה עודפות, ריצוד, האחדה והשטחה (ראו גם הדימוי על עטיפת קטלוג זה).

2 ראו מירצה אליאדה, המצוטט בתוך: Dawn Ades, "John Stezaker, Monteur", cat. *John Stezaker* (London: Whitechapel Gallery and Ridinghouse, 2011), p. 25

3 מוריס בלאנשו, "היצירה והתקשורת: לקרוא", *הספר העתידי לבוא: אסופה*, תרגמה מצרפתית והוסיפה אחרית דבר: מיכל בן-נפתלי (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, הצרפתים, 2011), עמ' 122.

4 שם, עמ' 123.

תגובה זו של היקסמות – ריגוש בלתי נשלט, או תובנה – היא התכלית שמניעה את סטזאקר לבחור בדימוי, לחלצו מן הגבבה החזותית כדי לשבשו ולהציעו לעינינו כך שנתבונן בו ונמשמע אותו מחדש.⁵ דומה שבמצב הנתון של תרבות הדימויים, סטזאקר מבקש מתבונן שכמוהו כ"קורא היחיד" שאליו פנה מוריס בלאנשו כאשר כתב: "מחבר וקורא הם שווים לפני היצירה ובתוכה. שניהם יחידים: אין להם קיום אלא על-ידי היצירה הזאת ועל בסיסה. [...] הם יחידים: פירושו של דבר שהקורא אינו פחות 'יחיד' מן המחבר, שכן הוא מי שמדבר את השיר בכל פעם כחדש ולא לעוס, כמה שכבר נאמר וכבר נשמע".⁶

הביקור בתערוכה או הדפדוף בעבודות שבקטלוג מזמנים אף הם מפגש עם דימויים שאחרותם מועצמת. דיוקנאות המוסתרים בגלויות נוף; דיוקנאות כלאיים, שלרגעים נראים כפנים בתנועה אך עם מיקוד המבט מתחווים כשני דיוקנאות שאוחדו; תצלומים המייצגים נראטיבים עלומים שחברו לכלל "לא-שלם" מתעתע – כל אלה הם קולאזים, שמשחקי חידתיותם מתכוננים תוך שמירה על כללים, מהלכים חדשים שטבע סטזאקר כדי לבלדם ממשחקי לשון מופרים. מן המוצגים בתערוכה ובקטלוג אפשר להסיק שסטזאקר מרכיב את הקולאזים שלו מחומרי-תוכן קבועים: נמנים עימם, בעיקר, פילם-סטילס (תצלומי סטיל קולנועיים). דיוקנאות של שחקני קולנוע, וגלויות נוף. לצד הקולאזים מוצגים דימויים זעירי ממדים המרכיבים את ארכיון "השלישי", הנאסף בהתמדה מאז 1976 – ערוץ פעילות נוסף של סטזאקר, הנבדל מזה של הקולאזים במידת מעורבותו בחומרים: חילוף והרכבה בקולאזים, חילוף ובידוד בלבד בארכיון "השלישי". הבדל נוסף (אני מתפתה להקדים את המאוחר): חומרי הקולאזים הם תצלומים של מי שהצטלמו בידועין ונופים שתועדו לשם תכלית – בעוד המרכיבים של ארכיון "השלישי" הם בבירור פרטים מתוך שלם נעדר, שנלכדו בעדשת המצלמה בבלי דעת.

התאריכים מגלים שהסדרות הן עבודות בתהליך, והן נותרות בלתי חתומות לאורך תקופות ארוכות. גם ההכנה של העבודות קבועה למדי: מאז סוף שנות ה-70, הקולאזים של סטזאקר מורכבים משני דימויים בלבד. ההליכים שהיא מיישם עליהם – בחירה, מסגור, חיתוך, יישור נקודת המבט – אופייניים אמנם לצילום, ובכל זאת: החיתוך המפר את השלם, שתמיד נוכח בעבודות בבהירות רבה, ניחן באיכות של קו בקומפוזיציה ציורית. ההחלטיות, החדות והדיוק של הקווים הללו מנכיחים את מחוות ידו של האמן וחושפים מידה של הרסנות באופי התערבותו בדימויים, שמזוהה בהם גם ריבוי של אלכסונים ועקביות מסוימת, כמעט סדרתית כשלעצמה, באופני החיתוך וההרכבה.

5 ראו שיחה עם סטזאקר, כאן עמ' 28-29.
6 בלאנשו, "תכונותיה של יצירת האמנות", לעיל הערה 3, שם עמ' 153.

חיתוך וחילוף דימויים לצורך צירופם (בקולאזים) או בידודם (בארכיון "השלישי") – זו פעולה של החסרת מידע. אצל סטזאקר, גם ההוספה מתאפיינת כהחסרה, שכן הגלויה המודבקת, המוסיפה מידע, מחליפה ומסתירה את המידע הנמסר בדימוי שמתחתיה. נתבונן, למשל, במסכה CXXVI (2011) [עמ' 66], שבה גלויות נוף מסתירה פני אשה מצולמים ומחליפה את הקמור (קימורי הפנים) בקעור (מערה?). כדבר-מה המרמו לקיומו של פנים בעודו פרוץ אל אופק רחוק: באקט זה, "החללים האפלים של הסובייקטיביות נדמים איכשהו שדופים, חשופים, ומרוקנים".⁷ החסרה היא ההליך שנוקט סטזאקר לשיבושו של דימוי המדיה, והיא מכוונת לפגיעה במהות: באמצעותה הוא מקעקע את הבהירות של דימוי המקור ומאין את האיכות שמלכתחילה עשתה אותם כה מתאימים ליעדם, כה שמישים.

לתובנה שאנו חיים בתרבות של דימויים שבה הדימוי משועבד לשיטה הקפיטליסטית, נחשף סטזאקר כבר בסוף שנת הלימודים הראשונה שלו בבית ספר סלייד לאמנות בלונדון. השנה היתה 1968, והסטודנטים בסלייד – כעמיתיהם בפריז – ניצבו בחזית המאבק לשינוי ("מהפכת הסטודנטים"). חברת הראווה, ספרו המכונן של גי דבור, ראה אור ב-1967 והעמיד מצע רעיוני למפגינים. סטזאקר העיד על הדחיפות שאפיינה את התקבלותו של הספר, בספרו כי לא המתין שיתורגם לאנגלית (1969) ומיהר להיאבק עם קריאתו בצרפתית. בספר, שנודע כמשנתה הרעיונית של התנועה הסיטואציוניסטית, מנתח דבור (בהמשך למרקס) את מבני הכוח של החברה העכשווית וחושף את המעבר משליטה על אמצעי הייצור להשתלטות על אמצעי הייצוג, שבימינו חדרו לכל תחומי החיים בעודם מחוללים זיוף, ניכור, שיעבוד והפרדה וכופים על היחיד פסיביות צרכנית. האמנות והתקשורת, חושף הספר, נבלעו במנגנוני הראווה, המוגדרת כ"רגע שבו השיגה הסחורה כיבוש מלא של החיים החברתיים. לא זו בלבד שהיחס לסחורה נעשה גלוי לעין", מוסיף דבור, "אלא שאין רואים עוד דבר מלבדה: העולם שאנו רואים הוא עולמה".⁸ בדבריו על האמנות מתאר דבור את הסיטואציוניזם כתיקון לעמדות המהפכניות-אוטופיות, החד-צדדיות, של הדאדא והסוריאליזם, שעם כשלון המהפכה הפרולטרית נכלאו בשדה האמנות שאיבד את תוקפו ונקלעו למצב של שיתוק. "הדאדאיזם ביקש לחסל את האמנות מבלי לממשה; והסוריאליזם ביקש לממש את האמנות מבלי לחסלה", הוא מסביר, ואילו "העמדה הביקורתית שפיתחו לאחר מכן הסיטואציוניסטים הראתה שהחיסול והמימוש של האמנות הם היבטים בלתי נפרדים של אותה התעלות באמצעי האמנות".⁹ ומטעמים אלה דחו את המהפכה הגורפת והציעו תחתיה

7 ראו שיחה עם סטזאקר, כאן עמ' 36.
8 גי דבור, חברת הראווה, תרגמה מצרפתית והוסיפה הערות: דפנה רו (תל-אביב: בבל, 2001), תיזה 42.
9 דבור, שם, תיזה 191.

את החתרנות. מדובר אפוא בהתנגדות לשיטה המאחידה, ובאמנות ביקורתית שחיוניותה נסמכת על מודעות להבדל – תכנים והליכים המערערים על הקיים בעצם ההדגשה של שוני.

רעיונות אלה – וגם סמאות מתלהמות שקראו לאמנים לזנוח את הסטודיו, לנקוט עמדה ולפעול במציאות – הציבו בפני סטזאקר (בעודו שוקד על רישום מהתבוננות כסטודנט לציור באקדמיה) שאלה אישית, דחופה ומחייבת: כיצד לחיות ולפעול כאמן בתרבות של דימויים. אל המבע החזותי של הסיטואציוניסטים, שהיה נגיש לו יותר מכתביהם שפורסמו בצרפתית, התוודע עוד קודם לכן והכיר את נוהגם לשבש תבניות מוסכמות, בין אם בהשחתת איקונות של הקפיטליזם המסחרי (כוונדליסטים אנונימיים) ובין אם ב"מחטף" או "היסט" הקשרי (détournement) של דימויים ש"כבר נראו" או "כבר נקראו" – ופרקטיקות אלה הסתמנו בעיניו כמענה מעניין לאותה שאלה. התעכבות על המשנה הסיטואציוניסטית לא נועדה להציג את סטזאקר כסיטואציוניסט האחרון – אך ברור שמפגשו בזמן-אמת עם הסיטואציוניזם היה מפגש מכונן, שהשריש בעבודתו מודעות חברתית ותרבותית המעוגנת בהתנגדות. התעצמות הקפיטליזם העולמי וחלחולו לכל תחום בחיינו בהמשך הדרך רק מעצימה את הרלוונטיות של הרעיונות שדבור הקדים לנסח, המהדהדים ברעם גדול בשיח העכשווי על תרבות ההמונים והמדיה. המודעות לשיעבוד הדימויים לדברו של בעל הכוח היא כיום נחלת הכלל: התרגלנו "לקרוא בין השורות" – או שמא להביט מבעד לדימוי – תוך אישור חוזר של תובנה זו. בתום לימודיו (1973) החל סטזאקר ליצור קולאזים משולבי-טקסט מדימויים מצויים. פרקטיקה זו התגלגלה בין אופנים וחומרים שונים עד שהתגבשה כקולאז' ה"מציע נקודת מבט שחותרת תחת שגרה של סיבה ותוצאה, התכוונות ומובן"¹⁰ ושיבוש של דימויי המדיה המסוימים, שהיו לסימן ההיכר של עבודותיו. דימויי המדיה שסטזאקר מחליף, משבש ומזמן לעינינו בעמימותם כמו תורמים להחזרתנו מן הגלות של ההרגלים הבולימיים בצריכת הדימויים אל האמנות, בבחינת בית למבט. "עבודתי", מסכם סטזאקר, "היא משא-ומתן על הסף שבין החומריות של הדימוי לבין אי-חומריותו, ובין הממשי לוירטואלי, בנסיבות המשתנות של תרבות הדימויים; חקירה מתמשכת של דימויים שהולכים ונעשים יותר ויותר ערטילאיים. איבורו של הדימוי, החדרת הבדל בגופו, מתגלה כצורה של התנגדות תרבותית – אמנם מועדת לכישלון, למרבה הפסימיות – במסגרת הזרימה השופת והאחידה של הדימוי הטכנולוגי."¹¹

10 סטזאקר בשיחה עם דיוויד לילינגטון: David Lillington, "A Conversation with John Stezaker and William Horner", cat. *John Stezaker: Fumetti* (Bremen: Gesellschaft für aktuelle Kunst, 2008), pp. 82-98

11 סטזאקר מצוטט מתוך הקטלוג: Collage: *The Unmonumental Picture*, eds. Laura J. Hoptman, Richard Flood and Massimiliano Gioni (New York: The New Museum of Contemporary Art, 2008), pp. 116-118

הגם שבעבודותיו העשייה מסתכמת בהתערבות מינימלית ביותר, סטזאקר נענה לסיווגן כ"קולאזים", וזאת משום העדפתו את נימת ההזרה והנישול-מהקשר המקופלת במונח, על פני הבעלות המשתמעת מן המושג "ניכוס", למשל. חשובה לו הזיקה למבע אמנותי שכבר צבר היסטוריה והתגבש כמערכת של צפנים, שכן הוא מחויב לעשייה מתוך האמנות ובתוכה. בזיקה לערוץ זה של עשייה קולאזיסטית, עבודותיו משתרשות במהלך המודרניסטי המזהה שברים בקיים מבלי להתנתק ממנו. הנסיבות ותפיסות העולם השתנו אמנם מאז היה הקולאז' מבעו העקרוני של האוונגרד במאה ה-20, ועדיין, הבנתו כסימפטום וכצורה של התנגדות נוגעת במהותו. בעבר כבר דנתי בקולאז' כמבע המסרב ל"שקיפות" וניתחתי את מאפייניו – תלות בדימוי חומרי, ריבוי והטרוגניות, קיטוע, היברידיות – כאמצעים המונעים מראש כל אפשרות של אחדות נהירה.¹² הקולאז' מנוע אפוא מן המוחלט, יהיה אשר יהיה, ודימוי המתרוקנים-נטענים ממשמעים אותו כאירוע של סף.

סטזאקר דייק את תכונת הספיות הזאת בקולאזים שלו כ"אופן של השתהות בממשק שבין דימוי לרעיון"¹³ – הגדרה המתייחסת לאיכות הרצף-לא-רצף המייחדת את עבודותיו. זרותם של המרכיבים זה לזה נחשפת ככל שמשחים את המבט בעבודות – אך בו-בזמן נחשף גם מארג היחסים ביניהם. נתבונן במדיום *I* (2011) [עמ' 56], המורכב משני תצלומים המונחים זה על גבי זה. המשולש החד שחתך סטזאקר בתצלום העליון מחדיר לתוכו מקטע מן התצלום התחתון – זאת אנו לומדים מהמשכיו הגלויים של זה בשוליים העליונים והימניים. אין קשר הגיוני או נסיבתי בין סצנת הנשים המקשיבות להוראות הבמאי שבתצלום התחתון לבין התצלום העליון, שבו נראים שליט או בעל שררה כלשהו היושב על כס, ושני גברים הסרים למרותו. שני התצלומים נבדלים גם בצבעוניותם, ובכל זאת: התואם בחיבור בין פלג גופו התחתון של במאי הבורלסקה לבין כתפי האישי הניצב מול הכס, יוצר רצף מתעתע בין שני הדימויים המצולמים, הנוכח מבלי לעמעם את תחושת נפרדותם המוחלטת. דמות הכלאיים של נתין שבה-בעת נותן הוראות, הלכודה בשני חלקי הקולאז' ואנוסה לתפקד בשני תפקידיה השונים, מנכיחה את הקרע כתפר. גם החיבור המופרך בין הרוקדים לבין ראש הגבר בהסיפור *III* (2006) [עמ' 48], או הדמות הלבנה שפלג גופה העליון ספק נעלם לתוך קיר ספק מתאחה עם שכנתה לבושת השחורים בהסיפור *IV* (2006) [עמ' 49], אינם מסרטים את תעתוע הרצף בסיפור ששני פרקיו אינם מתאחים כלל וכלל.

נסיבות התצוגה שסטזאקר מייעד לעבודותיו הן אלה של אובייקט האמנות – נסיבות המאפשרות הסתכלות בלבד בחפץ יקר ערך. בזיקתן למקור (לדימוי המצוי

12 ראו אירית הדר, קט. *זהירות מודבק! קולאזים מאוסף המוזיאון ומאוספים אחרים* (מוזיאון תל-אביב לאמנות, 2009).

13 סטזאקר בשיחה עם לילינגטון, לעיל הערה 10, שם עמ' 96.

עצמו, שהיה למקור משעה שסטזאקר מצאו ונשבה בקסמו). בממדיהן הצנועים-עד-זעירים ובאיכותן הידנית, עבודותיו אכן נענות לתנאי זה. סטזאקר מעדיף לקבע את נקודת התצפית: "מוצא חן בעיני שכאשר אנשים צופים בעבודה שלי על הקיר, הם מסתכלים על משהו שהיו עשויים לסקור בעלעול מהיר בחנות ספרים, או להיתקל בו איפשהו בעולם כבדרך אגב, אלא שמהו קרה לו – משהו זעיר כמו היפוך – וכתוצאה מכך השתנו גם יחסיהם עימו".¹⁴ תצוגה על קיר המוזיאון או הגלריה אפילו הכרחית לאלו מן העבודות שהתערבותו של סטזאקר בדימויים המצויים המרכיבים אותן מסתכמת בהיפוכים – עבודות דוגמת *על-עולם I* (1990) [עמ' 41] *על-עולם III* (1999) [עמ' 44]; *ועל-עולם V* (2012) [עמ' 67]. סטזאקר מאפיין את הללו כעבודות מותאמות-מקום, "כי אם תשים אותן בכתב-עת או בקטלוג, ניתנת לקוראים הבחירה להפוך אותן ובכך להרוס את האשליה".¹⁵

בחירתו של סטזאקר במונח "אשליה" בתיאור פעולה "חתרנית" מעין זו, מעלה על הדעת את מאפייני ההפתעה וההגדרה שבתשתית הקולאז' הסוריאליסטי, המחלף פיוט מרצפים מתעתעים בין רכיבים נבדלים בעליל במטרה לערער על ודאות ההבחנה בין ממשות לייצוג. בסלייד התוודע סטזאקר לנובלת הקולאז'ים של מקס ארנסט, *Une semaine de bonté*, במסגרת הדרכה שניתנה לתלמידים החדשים באוסף הספרים הנדירים של האקדמיה,¹⁶ וזו היתה מבחינתו תגלית של ממש. המשיכה שפיתח לעבודתו של ג'וזף קורנל, שאליה נחשף ב-1981 בתערוכה בגלריה ווייטצ'אפל בלונדון, אף היא נקודת ציון חשובה. יש לציין שבראשית שנות ה-70, אהדה לסוריאליזם היתה בגדר הליכה נגד הזרם – לא עניין של מה בכך לגבי מי שעשה או את צעדיו הראשונים בעולם האמנות ובגיבוש מבעו האישי מתוך קשב לפעימה של רוח הזמן.¹⁷ עוד מציין סטזאקר את הדרמה שהטעין מרסל ברודהארס בזורתו של החלל המוזיאלי, ואת המורבידיות והריחוק האסתטי המועצמים בעבודותיו, כהשראה שנסכה בו אומץ להפנות מבט אל העבר הלא רחוק ולחקור את אופני הזרת הדימוי בפרקטיקה הסוריאליסטית.¹⁸ האשליה – ואולי ההגדרה – שסטזאקר מבקש לשמר בעבודות מסוימות, נטענת במובנים חדשים כאשר היא בוקעת מתוך היומיום של תרבות הדימוי, שבה דימויים (בדויים ולא בדויים) נצרכים מעשה שגרה כמערכת צפנים רוויה. במצב דברים זה, התעתוע מתגלה כפתיון המשעה-משהה את המבט

14 סטזאקר בראיון עם מייקל ברייסוול: Michael Bracewell, "Demand the Impossible and More: an Interview", in: Mark Coetzee (ed.), cat. *John Stezaker* (Miami, FL: Rubell Family Collection, 2007), p. 37

15 סטזאקר בראיון עם ברייסוול, שם, עמ' 33.

16 ראו ראיון אימייל בין ג'ון סטזאקר לדיוויד קאמפני (Campany) – "Film Still Collage Since 1979" – בקטלוג של גלריה ווייטצ'אפל, לעיל הערה 2, שם עמ' 23-24.

17 ראו שיחה עם סטזאקר, כאן עמ' 27-28.

18 ראו אצל לילינגטון, לעיל הערה 10, שם עמ' 94-95.

ומפעילו להתעמת עם הנראה. הנגדת ההגדרה לכל המופר והידוע מכוונת את המבט אל ההבדל בין הדחפים הנסתרים שבבסיס הדימויים לבין המבט המודע, אירוני לפעמים, של האמן ושל הצופה העכשווי המעורב. כאשר הוא משתמש במונחים כאשליה ואוטונומיה, הזרים כל כך לשיח האמנות העכשווי, סטזאקר מחלף גם אותם מזרות זו ובה-בעת גם ממחויבותם להקשרי העבר, כדי לרתום אותם להיגד קונקרטי על הכאן-ועכשיו.

בתשובה לשאלת דיוויד לילינגטון בדבר הזיקה הנוסטלגית הטבועה בקולאז', על רקע חיבתו הגלויה של סטזאקר לחומרי מדיה מן העשורים הראשונים של המאה הקודמת, מדבר סטזאקר על החשיבות הגלומה בהזרת הדימוי מהקשרי הזמן. הוא מתבסס על ההבחנה של בלאנשו בין נוסטלגיה לבין "כבודם של זמנים עברו", ומסביר: "אני מרגיש שההיקשרות לישן היא בעצם היקשרות לאוטונומיה של הדימוי – ליחס המשוחרר מהכבלים המקוריים שקשרו את הדימוי ליומיום שממנו בא, לצוויו ולתפקודיו. יש משיכה אחורנית בעימות שלנו עם הדימוי המצוי, אבל אין זו חזרה [...] אלא התמודדות עם חוסר ההיתכנות של החזרה".¹⁹ הנימה הפסימית הנלווית לדבריו על התמודדות זו – הידיעה ש"איבורו" של הדימוי, בהתנגדות לרוח הזמן, מועדת לכישלון – מרחיקה את סטזאקר מן ההתרפקות על העבר אך גם מציות מפויס לנסיבות של ימינו, מן הנוסטלגיה ומן העכשווי כאחד, וממקמת אותו בעמדה של "בן הזמן", דהיינו: זה ש"יודע כי אין ביכולתו לחמוק מזמנו", כהגדרת ג'ורג'ז' אגמבן.²⁰ נתעכב לרגע על האופן שבו ממשיג אגמבן את "בן הזמן": אגמבן מסתמך על מחקר נורופיזיולוגי שבחן את התפקוד של תאי העין ההיקפיים בחושך, ומתאר את ראיית החושך ככשירות ובה-בעת גם כפעולה. מאחר ש"בן הזמן", לשיטתו, אנכרוניסטי לזמנו בכך שאינו מתאים את עצמו לדרישותיו, הוא ניחן ביכולת להישיר אליו מבט כדי לזהות בו את האפל. "בן הזמן" האגמבני "אינו מניח לעצמו להסתנוור מאורות המאה", ו"תופס את אפלת זמנו כדבר-מה שבהחלט נוגע לו, כדבר-מה שאינו חדל לפנות אליו ולתבוע את תשומת לבו, כדבר-מה שפונה אליו באופן ישיר וייחודי יותר מכל אור". החשכה היא מושא מבטו – כאורן של גלקסיות רחוקות, הנע במהירות לכיווננו אך נכשל ומנחיל לנו את אפלת השמים בלילה, שהיא (למען האמת) האור המנוע מהגעה. המאמץ לראות את האור באפלה משול לניסיון לתפוס את ההווה "בעודנו נתונים בנקודת הסדק שבין חוליותיו השבורות". ניסיון זה, שאגמבן מדמהו להגעה בזמן "לפגישה שאי-אפשר שלא להחמיצה", הוא "דבר-מה שעובר בתוך הזמן הכרונולוגי, מדרבן אותו, דוחף ומשנה אותו",²¹ מחלף אותו מרצף הזמנים: "מי שיכול

19 שם, עמ' 95.

20 ג'ורג'ז' אגמבן, "בן הזמן", הרצאת פתיחה של הסמינר לתארים מתקדמים, המכון האוניברסיטאי לאדריכלות, ונציה (07-2006), תרגמה מאיטלקית: מאיה קציר, *מפתח*, 2 (2010), עמ' 1.

21 שם, עמ' 4.

להגיד 'הזמן שלי', מחלק את הזמן, מטביע בו קרע וחוסר המשכיות; ובכל זאת, דווקא באמצעות קרע זה, באמצעות שיבוץ של הווה בתוך ההומוגניות חסרת התנועה של הזמן הליניארי, הוא [בן הזמן] מכוון יחסים מיוחדים בין הזמנים, בהופכו את השבר הזה למקום המפגש וההיכרות בין הזמנים והדורות".²²

נחזור ונתבונן באותם רכיבים שבגינם נחשדה עשייתו של סטזאקר בזיקה נוסטלגית לעבר – כלומר, בחומרי המדיה מן העשורים הראשונים של המאה הקודמת – ובהבחנתי (בפתח המאמר) בין מי שהצטלמו בידועין ונופים שתועדו בכוונה תחילה מן הזווית המרשימה ביותר, לבין מי שנלכדו בעדשת המצלמה בבלי דעת. אלה גם אלה נוגעים בהקנייה של רגעים הראויים להיזכר, בהקנייה של זכרונות. תצלומי הסטילס הקולנועיים למשל – דימויים שהופקו במיוחד על-ידי האולפנים והופצו לצורכי פרסום ושיווק – אינם פריימים שנשלפו מתוך הסרט, "רגעים מוקפאים" שבודדו מתוך רצף "הדימוי הנע", אלא תמונות מבוימות שצולמו מלכתחילה ובנפרד מן הסרט כתצלומי סטילס, ולכבודן היו השחקנים נערכים במחוות מוגזמות (המעלות על הדעת tableaux vivants)²³ כדי לייצג את הנראטיב הקולנועי כולו בתצלום אחד.²⁴ פילם-סטילס הם "ההיבטים הדיביקים של המדיום, שמכל בחינה אחרת הוא נע וזורם".²⁵ כמו דימויי מדיה אחרים מדובר בהכניות – במקרה זה של סצנות שנתפסו כמפתות לצפייה או בלתי נשכחות, וככאלה היו ל"אתרים של חזרת הפרט המודחק",²⁶ התגלמויות "חברתיות" של הלא-מודע הקולקטיבי שבכוחן לחשוף את מוצאם של דימויים סטריאוטיפיים.²⁷ סטזאקר מדבר עליהם כ"זכרונות רדי-מייד מן הסרט שאנו מעיפים בהם מבט בצאתנו מהקולנוע, מזכרות, כמו גלויות", ומרחיב: "הפרדוקס הוא שהצופים לוקחים איתם הביתה לא מקטע דומם מתוך הרצף הקולנועי (זיכרון) אלא דימוי נפרד, קרוב אבל עדיין נבדל מהפריים הקולנועי. בדומה לגלויות, הפילם-סטילס לא מייצגים מבט או זיכרון אינדיווידואלי, אלא זיכרון אחר – לפעמים זיכרון גנרי, או כזה שעבר אידיאליזציה. אני מעוניין יותר באופן שבו הפילם-סטילס משמשים תחליפי זיכרון, או יוצרים זיכרון מזויף". מעניין שמשום תפקידם השירותי, מעמדם של הפילם-סטילס כמתבנתי זיכרון הוא קצר-מועד: "במובן זה הם שבריריים

מאוד, עתירי מובן רק לרגע, בתצוגתם המקורית. ברגע שהסדר האפיזודי של המשך הקולנועי מופרע, כאשר הפילם-סטילס הישנים מוסרים מחלון התצוגה לטובת הסרט הבא, הפריימים הללו מתרוקנים מתוכנם".²⁸ לכן, בחנויות הספרים המשומשים שאותן הוא פוקד, סטזאקר פוגש רק ברוחות הרפאים של הדימוי, או בכפיליו.

הגלויות בקולאזים של סטזאקר הן מזכרות של תיירות מן הטיפוס הרומנטי, כזו המחפשת באתר המתוויר אותנטיות של ייחוד מקומי, עדויות לעבר ולטבע שאובנו במבטה האל-היסטורי והיו למונומנטים נצחיים.²⁹ בדומה לעולם הקולנוע ההוליוודי, שבשנותיו היפות היה מושא תשוקה גדול מן החיים – גם גלויות הנוף מייצגות אתרים נבחרים (אמנם גנריים) ורגעים נבחרים של חופשה, "שכמו כל סחורת ראויה מיוצגים מרחוק ונחשקים כמוסכמה".³⁰

נחזור ונתבונן במסכה CXXVI [עמ' 66]: הגלויה הישנה, שדומה כי צבעיה חודשו והועצמו בטיפול ידני, נושאת כיתוב עם שם האתר שאותו נועדה להעלות בזיכרון: טירת פוונזיי (Pevensey) שעל חופה הדרומי של אנגליה. חיפוש באינטרנט מעלה סיכום קצר של תולדותיה,³¹ ומידע מפורט יותר על ייחודה התיירותי כמקום משכן של רוחות רפאים מפורסמות.³² הגלויה, המראה דמויות יושבות בחורבה בעוד האחת מתבוננת בה והאחרת מביטה לכיוון הים, כמו מאגדת כמה מדימויי הקלישאיים ביותר של הציור הרומנטי, כאשר האווירה ה"רומנטית-קונטמפלטיבית" השורה על החורבה מיטיבה לשרת את תיוגו התיירותי של המקום כמקום משכן של רוחות. אני תוהה עד כמה השפיע הידע המוקדם הזה שבידי על אפיון הדיוקן האפרורי הרך, שעליו נשתלה הגלויה, כרוח רפאים. אך דומה שהתואם בין שורה העשוי ובגדה הפרוף של האשה שבתצלום לבין קלישאות הרומנטיקה בדימוי הגנרי המכסה את פניה,

28 ראו אצל קאמפני, לעיל הערה 16, שם עמ' 25.
29 ראו בוריס גרויס, *כוח האמנות*, תרגמה מאנגלית והוסיפה הערות: אסתר דותן (תל-אביב: פיתום, 2009), עמ' 114-115.
30 "סחורה זו מוצגת במפורש כרגעי חיים ממשיים, שלשיבתם המחזורית ראוי לצפות"; דבור, לעיל הערה 8, שם תיזה 153.
31 חומותיה המאסיביות של הטירה נבנו בידי הרומאים באמצע המאה הרביעית לסה"נ. הטירה עצמה, מוקפת החפיר, נבנתה ב-1088 והיתה ברשותו של הרוזן רוברט ממורטיין (Mortain). אחיו למחצה של וויליאם הכובש, שפלש לבריטניה מצרפת והשתלט על הטירה לפני שניצח את המלך הרולד וצבא הסקסונים בקרב הייסטינגס. לאורך המאות הבאות היו בסביבת הטירה קרבות רבים ופעילות נמרצת של הברחת סחורות, בספינות שהפליגו מצרפת ועגנו בחוף שבקרבתה.
32 ביניהן "הגבירה בלבן", שלפני שנים ספורות "נצפתה" בשדה ליד הטירה, או "הגבירה באפור", האורבת בתוך הטירה ומהלכת במעלה ובמורד אחד מגרמי המדרגות. רוחות נוספות נצפו בניצוק הטירה. לא מן הנמנע שסיפורי הרוחות הופצו על-ידי המכריחים כדי להסוות את פעילותם הלילית. כך או אחרת, "מפגשי הרוחות" הללו לא איבדו מן האטרקטיביות שלהם, וכיום מתקיימים במקום "טיולי רוחות" מדי מוצאי שבת (כדברי המודעה: "נפגשים במגרש החניה הסמוך לטירה").

22 שם, עמ' 7.
23 "תמונות חיות" – המחזה של תמונות באמצעות אנשים חיים הניצבים ללא נוע, שנפוצה בימי הביניים והיתה לז'אנר שגור בצילום של המאה ה-19 – היו כשלעצמן הכלאה בין ציור, תיאטרון וצילום, ולכן הן מזכירות לסטזאקר "את בעיות ייצוג התנועה במסורת הנראטיביות שקדמו לצילום ולקולנוע"; ראו אצל דון אדס, לעיל הערה 2, שם עמ' 30.
24 ראו קאמפני, לעיל הערה 16, שם; וכן דיוויד קאמפני, *צילום, קולנוע, צילום*, תרגמה מאנגלית והוסיפה אחרית דבר: אסתר דותן (תל-אביב: פיתום, 2011).
25 סטזאקר בראיון עם קאמפני, לעיל הערה 16, שם עמ' 25.
26 ראו אצל אדס, לעיל הערה 2, שם עמ' 30.
27 סצנות פיתוי, קלוז-אפ של נשיקה קולנועית וכיוצא בזה.

מייתר את ההידרשות לסיפור הרוחות הזה, שהרי גם בלעדיו יהיה תוקף לפרשנות הקוראת בעבודה את סיפור רידודו וריקונו של הסובייקט בתרבות הראווה; קל וחומר כך כאשר מדובר בסוכניה המובהקים ביותר – השחקנים והכוכבים ההוליוודיים או הידוענים, כפי שהבין כבר דבור: "בא כוחה של הראווה, בדמות הידוען, הוא ניגודו של האינדיווידואל – אויב לאינדיווידואל שבו עצמו כשם שהוא אויב לזה שבאחרים. בעצם עלייתו לבמת הראווה בתפקידו כמודל הזדהות, הוא ויתר על כל איכות אוטונומית כדי להזדהות בעצמו עם החוק הכללי של ציות לדרכם של דברים".³³

המרכיב האחר בקולאזים של סטזאקר – דיוקנאות השחקנים המבוימים-מוקפדים, שהיו בזמנם פריטי אספנים (עם או בלי חתימה) – גנרי לא פחות מהגלויות, שכן תצלומי דיוקן אלה מציגים את מושאייהם בדמותם הציבורית, או בדמותם הברוויה מסרט זה או אחר. מטעמים אלה ממש הם ניתנים בקלות להכפלה ולזיווג, המניבים את הכפילים ואת יצירי הכלאיים הטיפוסיים לקולאזים של סטזאקר. כמו בעבודותיו האחרות, אין כאן איחוי של שני דימויים, אלא צירוף שסימניו גלויים לעין – וראו *Zion LXX* (2010) [עמ' 57]; *Zion LXXVII* (2012) [עמ' 81]; *Mooze VIII* (2012) [עמ' 83]; ובכל זאת נוצר רצף מתעתע שמטעין את דיוקן הכלאיים הקפוא הזה בייצוג של תנועה.³⁴

הערוץ השני בפעילותו של סטזאקר תואר למעלה כבחירה או "חילוץ" של חומרים צילומיים, המתאפיינים בכך שמושאייהם צולמו בבלי דעת, לארכיון "השלישי" שלו. כיצד מתייחסים הדימויים הזעירים והעמומים משהו, המרכיבים את ארכיון "השלישי", למופעי השיבוש של הקולאזים, שכמו תוקעים סיכה בבולן הזכרונות השקריים-גנריים המוטבעים בנו בחסות השיטה? סדרה זו של דימויים קטנים, ראשיתה באיסוף של פיגורות תמונתיות מתחום ציור הנוף – למשל דמות ה-staffage הילידית המופיעה כסמן במישור הקדמי של ציורי נוף, כעין כל-אדם, בא-כוחו של הצופה, או כפי שסטזאקר רואה זאת: "הצופה האוניברסלי, המקבילה הציורית של 'השלישי', שכדברי רילקה אינו אלא רוח רפאים או הגדיה האולטימטיבית של הבדיון",³⁵ ומכאן גם שם האוסף, ארכיון "השלישי".

מאז 1976, הדימויים נחתכים מתוך הפרסום האנציקלופדי *Hammerton's Countries of the World*, שראה אור בהמשכים בשנות ה-20 וה-30 למאה הקודמת. תחילה חתך סטזאקר מתוכו פרגמנטים משולשים בלבד, והתמקד בדמויות שנוקקו לריטוש בשל תזוזה בעת הצילום; ב-79-1978 התיק את מבטו אל הדמויות שנראו במישור האמצעי של התצלומים, בעיקר דמויות בדרכים, שנחתכו בפורמט מלבני; ומאלה עבר לדמויות שבמישור המרוחק. ככל שקטנו הפרטים "חשתי אליהם קשר אמפתי חזק יותר", מספר סטזאקר ומסכם, ברוח הבחנתה של סוזן סטיוארט על השפעת הגודל על משך ההתנסות, כי "יש אובדן זמן במיניאטורה".³⁶ סטזאקר תהה אם קיים גם סולם של מתאם הופכי, ולאחר ניסויים רבים הסיק כי ישנה נקודה אופטימלית שמעבר לה האמפתיה נעלמת, ואפשר למקמה סביב הגודל הטיפוגרפי של 8-10 פונקט: "הזיקה לפרגמנט הטיפוגרפי משמעותית, כי הפרט שהצטמצם לגופן כמו הפך למורפמה, על סף הקריאה או ההופעה".

חילוץ דמויות שנעלמו מעיני הצלם (אך לא מעדשת המצלמה) מתוך אנציקלופדיה – פרסום המבקש להכיל ולהכליל את מכלול הידע האנושי – מחבל בהכללה, במבט ההיסטורי המתמקד במונומנטלי, במבע של הכוח השליט, ומכונן תחתם אופן תיעוד אחר, תיעוד של היומיום, כזה שמישל דה-סרטו הקדיש לו את ספרו *המצאת היומיום*: "מסה זו מוקדשת לאדם המצוי, גיבור שכיח, דמות נפוצה לכל עבר, צועד שאין למנותו במספר כלשהו".³⁷ דה-סרטו מבחין בין מבטו של המתבונן בעיר מגבוה, מבטו של בעל הכוח או האסטרטג המשקיף אל העיר מן הקומה ה-110 של מרכז הסחר העולמי, כזה ש"התרוממותו הופכת אותו למציצן, [...] מעמידה אותו במרחק בטוח, הופכת את העולם [...] לטקסט הנמצא לפניו, בטוח ראייה"³⁸ – לבין מזורותו החומקת מהמשגה של היומיום והטקטיקות של כל ה"אחרים", מהלכי "המשתמשים הרגילים של העיר [ה]חיים 'למטה', במקום שנפסקת בו הראות. הצורה הבסיסית של התנסות זו היא היותם צועדים [או הולכי רגל] (Wandersmänner), שגופם מציית

אל הדממה חסרת הקול של סכסוך אמיתי. נראה הדבר שלכולם היה קשה מדי עד כה לדבר על השניים שבהם העניין; השלישי, דווקא משום היותו בלתי מציאותי כל כך, הוא החלק הקל שבמשימה; בו מצטיינים כולם. מיד בראש מחזותיהם אפשר להבחין בלהיטות שבה הם חותרים להגיע אליו. כמעט קצרה רוחם לצפות לו. אך זה הופיע, נחה דעתם. אבל מה רב השיעמום אם הוא מתמהמה, חס וחלילה. הן מאומה לא יוכל להתרחש בלעדיו, הכל קופא על עומדו, נעצר, מחכה".

36 ראו: Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984)

37 מישל דה-סרטו, *המצאת היומיום: אמנויות העשייה*, תרגם מצרפתית: אבנר להב (תל-אביב: רסלינג, 2012), עמ' 61-62: "הנה הוא מתקדם. אט-אט הוא תופס את מרכז הזירה המדעית שלנו. הורקורים נטשו את השחקנים בעלי השמות הפרטיים והסמלים החברתיים כדי לפנות לעבר מקהלת הניצבים העומדים בצדדים, ולהתמקד לבסוף בקהל ההמונים".

38 שם, עמ' 206.

33 דבור, לעיל הערה 8, תיזה 61.

34 אולי כעין גרסת תקריב דחוסה לרצפי התצלומים שיצר, למשל, ארוורד מייברידג', המעלה לדיון את המקום שממלא הקולאז' ביחס בין דיוקן הסטיל המצולם לבין זה הקולנועי. בנושאים אלה דן דיוויד קאמפני בכתביו השונים וגם בשיחותיו עם סטזאקר, וראו לעיל הערות 16 ו-24.

35 המובאות כאן ולהלן מדברי סטזאקר לקוחות מתכתובת אימייל עם המחברת לקראת התערוכה; ראו גם ריינר-מריה רילקה, *רשימותיו של מלטה לאורידס בריגה*, תרגמה מגרמנית: עדה ברודסקי (ירושלים: כרמל, 2002), עמ' 20-21: "האם חקיון הייתי או שוטה, שזוקק הייתי לשלישי כדי לספר על גורלם של שני אנשים המכבירים זה על זה? באיזו קלות נפלתי בפח. והרי היה עלי לדעת שהשלישי הזה, העובר כצל בכל פרשיות החיים ובכל יצירות הספרות, רוח רפאים זה של שלישי שלא היה ולא נברא, אין לו כל משמעות וחובה עלינו להתכחש לו. הוא שייך לאמתלות של הטבע, המשתדל תמיד להסיח את שימת לבם של הבריות מסודותיו העמוקים ביותר. הוא המחיצה שמאחוריה מתחוללת הדרימה. הוא הרעש בכניסה

למשיכות העט העבות והדקות של 'טקסט' אורבני, שאותו הם כותבים בלי שיוכלו לפענחו. משתמשים אלה משחקים במרחבים שאינם נראים; הם אינם מכירים אותם אלא באופן עיוור, כמו במגע האהבה פנים אל פנים. [...] רשתותיהן של אותן כתיבות מתקדמות ומצטלבות מרכיבות סיפור רב-פנים נטול מחבר או צופה, שנוצר מקטעי מסלולים ומשינויי מרחבים: ביחס לייצוגים הוא נותר, באופן יומיומי, ללא גבול – אחר".³⁹

הדמויות, שרובן נראות מלמעלה, כלל אינן מודעות להיותן מצולמות: הן היו שם באקראי ומסלולן הצטלב עם המהלך הגדול של הכוח וגרם לכך שנלכדו בייצוג, כמו דמות הכלאיים של הנתין הנותן הוראות בקולאז' *מדיום I* [עמ' 56]. השבר שמנכיה סטזאקר בהבניותיו המלאכותיות, הדוברות עגות שונות של ייצוג, נענה בהנצחת מה שלא נועד להיות מונצח. התוצאה לעולם לא שלמה, ובכל זאת, מבעד לשבר מפכה אתגר של דימוי יחיד שהוא גם דימוי של יחיד, או בלשונו של סטזאקר: "יש קשר מובן מאליו, נסיבתי, בין הפעולות של איסוף הדימויים ובניית הקולאז'; ובכל זאת, ההגעה לפרגמנט של דימוי שהוא בה-בעת גם דימוי בפני עצמו – היא הקשה מכל. הקולאז' הוא לעתים החזרה המובילה אל היחידיות הזאת".

לוח חלק

דלית מתתיהו

"כשנגנבה המונה ליזה ממוזיאון הלובר בפריז ב-1911 ונעדרה מהתצוגה למשך שנתיים, מספר האנשים שהגיעו למקום כדי להביט בריק שהותירה היה גבוה ממספר האנשים שהגיעו לשם כדי לצפות ביצירת המופת במשך 12 השנים הקודמות".¹

מידע מצוי, כמו דימוי מצוי, עשוי להוות פתח לקריאה ולהתבוננות בטרופיטיון טאבולה ראסה, במידה שניטי הצדה את המחשבה בדבר אמיתות המידע ותוכנו לטובת המעמד המובנה בו: אדם מול חלקת ריק.

מה ביקשו המבקרים בלובר כאשר הביטו בחלקת הקיר הריקה? מה ראו? האם עלה בדעתם כי מבט חדור אמונה, כמבטה של ורוניקה, עשוי לחזור ולהטביע את פני האיקונה על פני השטח? ואולי לקחו על עצמם עבודת אבל, שמהלכה מהרס את התכנים שבבסיס יצירתו של ליאונרדו לטובת בריאה חדשה, נטולת עבר, נטולת דימוי? נוכחותה הסגולית של היצירה במקום מסוים ובזמן מסוים הופרעה לטובת הגילוי המרעיש-שקט שתורם המבט בריק. ההערך (אובדן ההילה, או גניבתה, במקרה זה) נושא הילה משלו, "הופעה חד-פעמית של רוחק, כל כמה שיהיה קרוב".²

חלל מלבני לבן, הנצפה מזווית קלה, הוא אחד ממופעי ההערך ביצירתו של ג'ון סטזאקר. חרף חזרתו בקבוצת קולאז'ים והדפסי רשת על בד הנושאים אותה כותרת, כל מלבן לבן כזה מתאפיין בגבולותיו המובחנים, במיקומו המדויק ובאופן הנחתו הייחודי על המשטח (או גריעתו ממנו). עם זאת, יחסיו הייחודיים עם ה"רקע" לוכדים בעבודות כולן עיקרון אחד – עקרון ההשלכה,³ כלומר תפיסתו של החלל הלבן כמסך קולנוע, המשליך אל הצופה את לובן האור המוקרן עליו ובו-בזמן ממסמר אותו לאובייקט הנצפה ומזמין אותו להשליך עליו משמעויות נוספות.

1 *Barbara Cartland's Book of Useless Information* (NY: Bantam, 1977)

2 כך אצל סטפן מוזס, ולטר בנימין *רוח המודרניות* (תל-אביב: רסלינג, 2003), עמ' 87. בתרגום לעברית של המסה "יצירת האמנות בעידן השיערוק הטכני", כתוב: "הופעה חד-פעמית של רוחק, כל כמה שתהיה קרובה"; ראו ולטר בנימין, *מבחר כתבים ב: הרדהורים*, תרגום מגרמנית: שמעון ברמן, בעריכת דוד זינגר (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996), עמ' 160.

3 וראו גם דבריו של לסלו מוהולי-נאג' *על לבן על לבן של מאלביץ*, אצל: Branden W. Joseph, "White on White", *Critical Inquiry*, 27:1 (Autumn 2000), pp. 90-121

הכתם הלבן העיוור מכונן את העין הרואה; כמוהו כנמל תעופה, שממנו נפרשת מניפת ההקשרים הרחוקים ביותר בעוד כרטיס הטיסה דורש התמקדות בפרטים הקטנים המבחינים בין שער לשער ובין לילה ליום (המתרשלים במבט יפספסו את הטיסה).⁴ נדמה כי הטריפטיכון טאבולה ראסה מְזַמֵּן לנו שיעור בראייה, שאצל ג'ון סטזאקר ארוגה כגוף אחד בקריאה ובכתיבה: שיעורים בקרוא וכתוב.

קרוא:

התבוננו באשה בטבורו של הטריפטיכון, הסומכת את ידה השמאלית על זו הימנית כמו בחיפוש אחר נקודת משען שתסייע לה לעמוד במשקל מבטו של הלא-כלום המביט בה. שלא כמונו הצופים, היא יודעת את זהותו של הגבר שעבורנו אינו אלא "לוח חלק" או לבן ממש כדמותו של מר ווייט, גיבורו של מקס פריש המוגדר על דרך השלילה: "אינני שטילר".⁵

אנחנו, מבעד למדומה, מודעים לחלל הלבן שפצע את פני השטח ויצר משמעות מטאפורית חדשה. במרחב הסימון המוכר נפער בור, ועימו אי-נחת מהסוג המתעורר למראה אשה יפה על שלט חוצות ששיניה הושחרו במזיד בידי עובר אורח. לא השחתת המקור, כי אם טעינת היומיום בנימה חשודה ומסתורית, מעוררת בנו אימה. במשחק הכיסוי-גילוי הזה, המלבן הלבן הופך לשלד הצורני החושף את האיכות הטבועה בדברים: הוא בולע אל תוכו את הדברים שהוא ממהותם (מחשוף השמלה של האשה היושבת בלוח המרכזי, לוח השחמט והמפה בלוח הימני), מאיר בלובנו את הדברים שהוא מטבעם (מטפחות הגברים התחובות בכיסים, צווארונים החולצות), ומדגיש בשטיחותו הגלויה, הכמעט בוטה, הן את הרבדים המוסתרים בקפלי הדימוי⁶ והן את שטיחותו של התצלום, את קיומו כקליפה.

הכתם הלבן מתעתע, משלה לחשוב כי הוא-הוא חרך האנאמורפוזה, כלומר: הוא מעניק חוויה הדומה להתבוננות בכתם הצף למרגלות השגריים (1533) של הנס הולביין הבן. מבט צדדי – המבט שמעבר – יתקן את העיוות ויגלה משמעות (גולגולת) קיימת, לא זו המובנית בלוח החלק, תמיד עתידה לבוא.

וכתוב:

בטקסט החידתי "מימיקה" יוצר סטפן מלארמה היתוך בין שתיקה ללובן: "וכך אותו פיירו רוצח אשתו, שחובר ונכתב במוידי, סולו אילם אשר בכל-כולו ואף בנשמתו,

4 כדברי ג'ון קייג' על ציוריו הלבנים של רוברט ראשנברג: "הציורים הלבנים היו נמלי תעופה לאורות, צללים וחלקיקים"; "On Robert Rauschenberg, Artist, and his Work", John Cage, *Silence* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1961), p. 102.
5 מקס פריש, אינני שטילר, תרגם מגרמנית: חיים איזק (תל-אביב: זמורה-ביתן-מודן, 1976).
6 הקפל בשמלת האשה בלוח המרכזי נדמה כמעט כחתך בלבד הציור בעבודה של לוצ'ו פונטנה.

כמו גם בפניו ובמחוויתו, דבקה רוח רפאים לבנה כדף נייר שטרם נכתב בו דבר".⁷ הטקסט שנכתב על דף לבן – אומרת עליו ליאורה בינג-היידיקר – "מתאר אירוע אילם של פנטומימאי (פול מרגריט) לבן כדף נייר, שכתב על גבי דפים לבנים טקסט (סמוי מעיני הקורא של מלארמה) אודות מונולוג בלתי נשמע".⁸ על אף שבמבט ראשון נדמה כי מלארמה מתייחס למופע הפנטומימה "פיירו רוצח אשתו", מתברר כי המשורר מדווח על חוויית קריאה.⁹

סטפן מלארמה – משורר ההעדר, ומי ששיריו מתוארים על-ידי דורי מנור כ"ארכיפלג של שלילות"¹⁰ – הוא אחד מצירי העניין החשובים ביצירתו של ג'ון סטזאקר, הארוגה הדים טקסטואליים: "כבר בשלב מוקדם מאוד התעניינתי מאוד במלארמה, הרבה לפני שקראתי את בלאנשו, אבל רק כשקראתי את בלאנשו הבנתי מדוע התעניינתי כל כך במלארמה".¹¹

מלארמה דרך עיניו של בלאנשו דרך עיניו של סטזאקר, הוא ממין המפגשים המכוננים את יצירתו כאוסף מראות משתברות המשתקפות ומשקפות זו את זו. החיתוך, הקיטוע, ההכפלה וההסתרה שוברים את הרצף ההומוגוני ליצירת בוזמניות המתגלמת בישויות שלמות המועמדות זו לצד זו, כמו בטריפטיכון שלפנינו – מלה יוונית שהוראתה three-fold או "כפול שלושה". כפילות-קפלים זו מהדהדת את כפל-המחשבה של המפגש בין ז'יל דלז ופליקס גואטרי,¹² שתואר על-ידי דלז (הוגה הקפל והחיפוש בין קפלי השפה) בבדיחות הדעת: "מאחר שכל אחד מאתנו, כמו כל אחד אחר, הוא כבר כשלעצמו אנשים רבים, נהיה כאן צפוף למדי".¹³ אל קפלי הדימוי והשיחה בין התודעות בסדרה טאבולה ראסה, החללים הלבנים חודרים כמה שאינו שייך לשפה אך רק השפה מאפשרת, כתודעה שתוקה.

מה טיבה של שתיקה זו? האם כמוה כ"נשק הנורא אף יותר מן הזמרה" של קפקא,¹⁴ או כ"שיר העתיד לבוא" של בלאנשו?¹⁵ מפני מלים מעין אלה, שביקשו לאחוז באדוות שירתן של הסירנות (כותרת אחת מעבודותיו של סטזאקר), הזהירה קירקה את אודיסיאוס.

7 סטפן מלארמה, "מימיקה", בתוך: סטפן מלארמה, פול ואלרי, על הריקוד, תרגמה מצרפתית והוסיפה מבוא ואחרית דבר: ליאורה בינג-היידיקר (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד וספריית פועלים, "הצרפתים", 2011), עמ' 54-55.
8 ליאורה בינג-היידיקר, "פתח דבר", שם, עמ' 18.
9 בגרסה הראשונה של "מימיקה" (1886) מתאר מלארמה את עצמו כשהוא יושב לאור מנורת הקריאה וספרו של פול מרגריט בידו.
10 סטפן מלארמה, הרעם האילם: מבחר שירים, תרגם מצרפתית והוסיף מסת מבוא וביאורים: דורי מנור (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2011), עמ' 15.
11 סטזאקר בראיון עם אנדרו ורשטאט, "Andrew Warstat, 'An Interview with John Stezaker', *Parallax*, 16:2 (January 2010), p. 69.
12 ראו: Charles J. Stivale, *The Two-Fold Thought of Deleuze and Guattari: Intersections and Animations* (NY: Guilford Press, 1998).
13 שם, עמ' 1.

המשמעות השלישית

ג'ון סטזאקר בשיחה עם כריסטוף גלואה ודניאל הרמן

כריסטוף גלואה (Gallois): היינו רוצים לפתוח את הדיון באחת מעבודות הצילום ה"מצויות" שלך, ללא כותרת מ-1977, שחולקת עם עבודות מאוחרות יותר כמה מאפיינים ותחומי עניין מרכזיים, למשל תימת הכפיל. עם זאת, למרבה העניין, היא אינה מורכבת כקולאז': כולה תמונה מצויה, פילם-סטיל בשחור-לבן המראה אשה וגבר משני צדדיו של פסנתר, שפעולתך עליה הסתכמה בהיפוכה והעמדתה על ראשה. מה הסיפור מאחורי התמונה הזאת?

ג'ון סטזאקר: למען האמת, לא אני מצאתי את התמונה אלא רוטה ברוקס (Brooks) בת-זוגי באותם ימים. היא עבדה אז עם זיגי קראוס, שפתח גלריה בשם Gallery House בשכונת לבניין שבו שכן מכון גתה בלונדון. הבניין עמד שומם במשך שנים רבות, והם מצאו בו שידה נעולה ובתוכה המון כלי אוכל וצלחות, כלי חרס וכמה פילם-סטילס. המכנה המשותף היחידי בין החפצים הללו היה שעל כל אחד מהם התנוסס צלב קרס, וברור שזו גם הסיבה לכך שהורחקו מעין רואה. רוטה הצליחה להשיג בשבילי כמה מן הפילם-סטילס האלה. ברגע שראיתי אותם הוקסמתי לגמרי,

ללא כותרת, 1977
דימוי מצוי, 27x19.4



בשירו הארס-פואטי "כוסית ברכה" מתאר מלארמה את הסירנות כבועות קצף לקראת צלילתן בים, הד לשיר שהוא אותו "לא-כלום" תוסס, קצף המתפוגג על שפתה של כוסית. בסופו של השיר, מפרש הספינה ודף הנייר שוקעים לישות אחת בקרקעית המסע הפואטי. קפקא ובלאנשו חוברים אף הם למשב סביב הלא-כלום, להתגלות דרך ההיעלמות בתהום הסירנות, שמתוכה נובעת היצירה ואליה היא חוזרת.

סוף:

הסוף חייב להפך את הכל, לחתור תחת עודפות המלל, להיטען ב"פחד מן הריק הסובב בין המלים"¹⁶. הסוף הוא הכרה בחוויה שאין לומר עליה דבר, לוח חלק.

- 14 ראו פרנץ קפקא, "שתיקת הסירנות", מחברות האוקטבו, תרגם מגרמנית והוסיף הערות וסוף דבר: שמעון זנדבנק (תל-אביב: עם עובד, פרוזה אחרת / קלאסיקה, 1998). עמ' 35.
- 15 מוריס בלאנשו, הספר העתיד לבוא: אסופה, תרגמה מצרפתית והוסיפה אחרית דבר: מיכל בן-נפתלי (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד וספריית פועלים, הצרפתים, 2011), עמ' 177.
- 16 מיכל בן-נפתלי, "שברון רוח: על הכתיבה הדכאונית של מוריס בלאנשו", שם, עמ' 260.

ותמונת הגבר הפורט על הפסנתר כשנערה נשענת עליו היפנטה אותי במיוחד. כנראה היא נמסרה לידי במהופך, עם הראש למטה, כי כך אני זוכר את עצמי מניח אותה על מעמד התווים בפסנתר של רוזטה. לא רציתי להציב אותה "כמו שצריך", והייתי מתקומם כל פעם שמישהו "תיקן" את הצבתה. המחווה המיידית הזאת נדמתה לי נכונה, אבל זה היה לגמרי לא מודע, כמעט בלתי רצוני. התמונה נשארה שם במשך חמש שנים, עד שהחלטתי שזו עבודה בזכות עצמה. כשמעמידים אותה "כמו שצריך", התמונה מראה פסנתרן שעיניו עצומות, אפוף במוזיקה שהוא מפיך. הבחורה, שעשויה להיות ייצוג של המוזה, מביטה בו בהערצה בעודו מנגן. כשהופכים את התמונה על ראשה מתרחש בה במקביל גם היפוך תפקידים: ההשתקפות בפסנתר של דמות ה"מוזה" חולשת איכשהו על המוזיקאי הפעיל, שהופך בתורו, באורח מוזר, למין דמות נרדמת שידיה נראות ערטילאיות, כאילו מנותקות מן הגוף. כעבור שנים נתקלתי במובאה מטקסט של מוריס בלאנשו, שעזרה לי להסביר מדוע מצאתי את הדימוי הזה מרתק כל כך. הבבואה, על שום דמיונה לעצמי המשתקף בה, משמשת את בלאנשו להסברת כוחו הקוסם של דימוי: "ההשתקפות הופכת לשליטה של החיים המשתקפים בה". התמונה ההפוכה יוצרת, פשוטו כמשמעו, את הסדר החדש הזה. לא מדובר בדימוי קריא או מובן אלא בדימוי קוסם, דימוי שובה לב בדיוק הודות לאי-חידרותו, למסתורין שבו.

דניאל הרמן (Herzmann): היפוך התמונה הוא התערבות מזערית ממש, ובכל זאת, ברגע שהפכת את התמונה מוטטף גם את כל ההיררכיות התקשורתיות המובלעות בסצנה הזאת: כשקוראים את הדימוי משמאל לימין, דמות האשה היא הסוכנת הפעילה. התמונה מפסיקה לייצג הערצה ומתחילה לחעד את תהליך ההסתכלות.

ג'ס. כן, הוקסמתי מכל מה שהתהפך באקט הזה: היחסים בין היצרן לצרכן, בין האמן למוזה. היפוך התמונה כמו מכיים את הסצנה כך שה"מוזה" קודמת מבחינה היררכית לפסנתרן הרדום, שמוט האיברים. עכשיו אני רואה שהיה כאן דימוי של הדילמה האישית שלי כאמן: דימויים שכבר קיימים בעולם מתגלים כמרתקים לאין שיעור יותר מכל מה שהייתי יכול ליצור בעצמי, ועובדה זו תובעת סבילות ביחסי איתם. אולי היה בכך, בפנייה הזאת לניכוס, משום מתן הצדקה לסבילות שאבחנתי בעצמי. זו היתה ראשית גישושי סביב הרעיון שהאיסוף כשלעצמו, בטהרתו, עשוי להיות פרקטיקה אמנותית, וזאת בנפרד מתחומים אחרים של תוכן או של ייצור. מובן שהייתי מודע לכך שיש כאן, במובנים מסוימים, חזרה אל ועל המפעל המודרניסטי – אבל זו היתה דרכי לברוח ממה שראיתי כמבוי הסתום שארב למודרניזם באופן מידי יותר, ממש מעבר לפינה, בדמות התעקשותה של האמנות המושגית על תקשורתיות, קריאות, שקיפות וכיוצא בזה. ההנחה השגורה ביחס לניכוס היא שהאמנים משקפים את העולם העכשווי שבו אנחנו חיים באמצעות דימויים מתוך אותו עולם, אבל אני

לא התעניינתי בתמונות המצויות הללו כאינדקס. השאלה המכרעת מבחינתי היתה מדוע תמיד נשביתי בקסמם של דימויים שלקחו אותי אל מעבר לעולם העכשווי, משהו שמקורו אמנם בעבר הקרוב ובכל זאת אינו קיים עוד. הרגשתי שהיחסים האלה עם תמונות ישנות היו כמעט בגדר טאבו. נוסף על כך, הדימויים הספציפיים שנמשכתי אליהם באו משנות ה-30 או ה-40 למאה ה-20 – התקופה של הסוריאליזם. אפילו לתימת ההיפוך נלוותה איכות סוריאליסטית כלשהי. זה מה שניסיתי לברר לעצמי בין 1972 ל-1977. תוכל לומר, הסוריאליזם היה אז טאבו. נכון, הסוריאליזם מעולם לא נקלע לשפל כזה, במונחים של מוניטין והשפעה על האמנות בת-הזמן, כפי שהיה באמצע שנות ה-70. האמנות המושגית, שייצגה כמעט את ההפך הגמור (דהיינו, דחייה של הלא-מודע), היתה אז בעלייה – ואילו הסוריאליזם הפך לקלישאה של פרסומות לסיגריות, פוסטרים בחדרי נוער, עטיפות ספרים וכיוצא בזה. הייתי חייב להסכין עם כל אלה לפני שיכולתי לקבל את התצלום המהופך הזה כעבודה בזכות עצמה.

ד.ה. ואיך תחאר את העבודה שלך בשנות ה-70 בהקשר של האמנות הבריטית בת-הזמן?

ג'ס. אצלי זו היתה תקופה של השפעות רבות ושונות. עבדתי אז בכיוונים שונים לחלוטין בעת ובעונה אחת, ורק מעט ממה שיצא תחת ידי אהבתי לאורך זמן. ההשפעה המשמעותית הראשונה היתה התערוכה "When Attitudes Become Form" (1969) במכון לאמנות עכשווית (ICA) בלונדון. במיוחד השפיעה עלי *Photopath* של ויקטור בורג'ין (Burgin), שחוללה שינוי של ממש בעבודתי. זה הרגע שבו התחלתי לעבוד עם צילום. בעקבות השינוי הזה התחלתי לחקור את אוסף התמונות הפרטי שלי ולפתח אסטרטגיה סיטואציוניסטית-משהו של הצמדת כיתובים חדשים לדימויים קיימים. הרגשתי קרבה לכמה אמנים שפעלו אז: קית ארנאט (Arnatt), ג'ון מרפי (Murphy) – שגם הוא עבד עם דימויים מצויים – והמורה הרוחני שלו, מרסל ברודהארס (Broodthaers), שבעזרתו התגברתי על הטאבו של הסוריאליזם. אבל מצאתי שההיסחפות שלי אל הדימוי היתה גם התרחקות מתחומי העניין של האמנות בת-הזמן.

באשר לסוריאליזם, התחנה הראשונה שלי היתה ג'וזף קורנל (Cornell), שבעצם לא החשבתי אותו כסוריאליסט. התערוכה שלו בגלריה ווייטצ'אפל ב-1981 היתה מבחינתי רגע מכונן, כי היא הראתה לי דרך חדשה להתייחס לדימויים. בהשראתו התחלתי פשוט ללכת בעקבות הדברים שקוסמים לי מבחינה חזותית. קורנל תפס דימויים כמין מדריכים רוחניים, ולא אוכל לענות על השאלה איך העבודות שלו עובדות: זה עניין מסתורי למדי. איך דבר-דפוס חסר כל חשיבות משנות ה-50 בניו-יורק, חפץ שעבר זמנו, עשוי להלך קסם גדול כל כך על המבט. הרגשתי שאני נשאב לתוך הקופסאות הקטנות האלה, וכל פעם שנעלתי באחת מהן ונשביתי בקסמו

כרזה לתערוכת ג'וזף קורנל,
גלריה ווייטצ'אפל, לונדון, 1981



של המבט הקורנלי, תמיד הרגשתי מהופנט. לעתים נדירות קורה שאני מבקר בתערוכה יותר מפעם אחת, אבל התערוכה בווייטצ'אפל גרמה לי לחזור פעם אחר פעם. זו היתה תעלומה: איך המבט נרשם בתודעה? התעניינתי בדרך שבה הניכוסים שלו חרגו מהאסטרטגיה של דושאן והפכו לאופנים של נישול עצמי ביחס לדימוי. התחלתי להרגיש קרבה הולכת וגדלה לשיטות העבודה שלו, וזה הוביל לבחירה בפרקטיקה של אספנות פעילה, אגרנות אפילו. חייו ואמנותו של קורנל היו עבורי אידיאל, סוג של חיים בגלות, הרחק מן "החיים". זה ביטוי של בלאנשו, המתאר אמנים כ"גולים מן החיים אל עולם של דימויים". זה מה שרציתי. הבנתי שאני זקוק לבידוד. לא רציתי להיות מעורב בעולם האמנות. לא רציתי לקחת חלק בסחר החליפין של דימויים בכל צורה שהיא. לא רציתי לעבוד עם ערך השימוש של דימויים. העדפתי דימויים שיצאו מן המחזור והתעניינתי בעיקר בנקודה שבה הם נעשים בלתי מובנים, מסתוריים, שבה הם עומדים על סף של עולם אחר. מבחינתי, קורנל שילב באופן מושלם את העניין בניכוס ואת האידיאל הרומנטי של הפרגמנט כעקבה או שריד למה שחלף מן העולם. אהבתי את השילוב בין חזקה וחוזק לבין נישול, ויתור וחולשה ביחסו לדימוי המצוי.

כ.ג. דומה שסוג הניכוס המשמש אותך בעבודת הפסנתר, ובעבודת הקולאז' שפיתחת מאז שנות ה-70 המאוחרות, מושפע מהמקורות המגוונים הללו. חמש שנות ההשהיה שנדרשו בטרם החלטת להפוך את הפילם-סטיל הזה לעבודה שלך, ממחישות היטב את התפקיד שממלאת ביצירתך המשיכה לדברים שיצאו מן המחזור. אמרת לאי-פעם שדימויים מוצאים אותך יותר משאתה מוצא אותם. תוכל לתאר מפגשים כאלה עם דימויים?

ג.ס. לפעמים אני מרגיש שהם פשוט מונחים שם וממתנינים לבואי. כל פעם שאני נתקל בדימוי שמרתק אותי, בחנות ספרים משומשים או במקום אחר, תוקפת אותי תחושה מוזרה של החיות שלו, ואז איזה פחד אי-רציונלי שמשוהו ימנע ממני להשיג אותו או לרכוש אותו, שהוא יחמוק ממני איכשהו. הדימוי חייב להיקלט בלי כל שהות באוסף שלי, להיתחב למעטפה, להיעשות שלי. אני אוהב את רגע הגילוי, כאשר משהו

מגיח ומתגלה מתוך רקע ההיעלמות שלו, מן המרחב האנונימי של מחזור הדימויים, שבו הם שמורים באין רואה. אני חושב על הדימויים המוצלים שלי כעל יתומים, הסובלים מהזנחה ומאדישות במצבם חסר הבית. ברגע הצלתם ממחזור הדימויים, סוף-סוף אפשר לראות אותם כפי שהם; הם זוכים בנראות בתוך המקדש של האוסף.

ד.ה. "מקדש" - זו בחירת מלים טעונה ביותר לתיאור השינויים ההקשריים שאתה מחולל. אתה רואה בכך השגבה?

ג.ס. מקדש, לדידי, קיים מתחת לא פחות מאשר מעל. יש כאן ללא ספק הפרדה, הוצאה של דימויים מחיי היומיום של המחזור, שבתוכם יש להם מובן ופונקציה כלשהי. אבל זו הפרדה שכבר התרחשה, במידה מסוימת, עוד קודם לכן. אני אוסף מתוך מה שכבר עשה את שלו ועבר זמנו, שכבר "יצא מן המחזור" במובן המילולי של המונח. ההקשר המקורי של הדימוי - מסגרת ההתייחסות שהעלימה אותו בתוך פונקציות ופרוצדורות - כבר נשכח. האוסף הוא מרחב שכמו מעורר מחדש את הדימויים הרדומים הללו ומקנה להם נוכחות של ראויה, רק שזו נראות חדשה בתכלית. אין כאן שלהוב אלא הדלקה. אני רואה את האוסף כ"עולם הבא" של הדימוי; יש משהו מן המוות בכל אוסף.

כ.ג. "העולם הבא" של הדימוי - כמו גם היפוך היחסים בין האמן והדימוי, כמקור המשיכה - עשוי להיקשר לדיונים האינסופיים בשנות ה-70 וה-80 סביב מושג המָחבר.

ג.ס. דומה שבשנות ה-70 חל היסט בתיאוריה הביקורתית לעבר עניין בתיאוריות של התקבלות (באמנות, בספרות ובקולנוע) ועניין מקביל במחזור ובציטוט באמנות עכשווית. באותו זמן לא יכולתי אלא למצוא מקבילות בין המתרחש באמנות לבין הרעיונות של רולאן בארת על הקורא ו"מות המחבר". גיליתי שלא הייתי בודד אז בהסתלקות שלי מעמדת המחבר, ושאמני ניכוס נוספים פעלו באותה תקופה ופיתחו גרסאות משלהם ל"התאבדות האמן" הבארתיאנית. אבל נדמה לי שבאמנויות החזותיות, בשונה מהגישה הביקורתית הזאת, ניכרה התערורות חדשה אל הדימוי. אצל כמה מבני דורי, ההסתלקות מעמדת המחבר היתה חלק מעניין מחדש בכוחו של הדימוי - כיוון שבמידת-מה לא לגמרי הסתדר עם התיאוריה ששמה דגש על הקריאה דווקא.

כ.ג. הטקסט של רולאן בארת היה מראה-מקום מרכזי בשיח התיאורטי ששבב את אסטרטגיות הניכוס בשנות ה-70 וה-80, אבל לא-פעם הוא נקרא באופן רדוקטיבי כלא יותר מדקונסטרוקציה של מושג המָחבר; רעיון המפתח היה שכיום אי-אפשר

עוד לייצר דימויים חדשים, ושהאפשרות היחידה היא לנכס את אלה הקיימים. אבל הטקסט של בארת מורכב בהרבה, והרעיון של "מות המחבר" הוא רק אחד הנדבכים בו; עיקרו ברעיון שתהליך הקריאה הוא המקום האמיתי של הטקסט; ואני לא בטוח שאפשר להשליך מהטקסט אל הדימוי בקלות כזו.

ג.ס. אני זוכר שבאותה תקופה ניסיתי לייחס את המושגים של בארת לרעיונות שלי ביחס לריבונות של הצופה. אבל הבעיה בהשלכה הזאת היא, כפי שאתה אומר, שבארת מדבר על תהליך הקריאה – כאשר, במונחי הדימוי, קריאות מהווה לדעתי מחסום בפני ההזדהות של הצופה. לדידי, ההסתלקות או הוויתור נעשו לטובת קשר מהותי עם הדימוי. התשוקה להיצמד לנקודת התצפית של הצרכן היתה לא רק התכחות לזו של היצרן, אלא גם דרך לעלות אל הדימוי ולהתקרב אליו. הדימוי היה חייב לגבור על הטקסט כדי להגן על העמימות המהותית שלו.

ד.ה. בתיאוריות של התקבלות, היבט מהותי במטוטלת היצרן/צרכן הוא היחס לקורא, או במקרה שלנו – למחבונן. מה תפקידו של "המחבונן המובלע" בעבודה שלך?

ג.ס. אם נמשיך באנלוגיה הספרותית הזאת, אני חושב על "המחבונן המובלע" ככפיל של "השלישי", שכדברי רילקה אינו אלא רוח רפאים, הבדיה האולטימטיבית של הבדין – אבל מי שבכל זאת, בדרך פלא, מהווה אמצעי שמוביל בלהיטות גדולה את רוב המהלכים הספרותיים. באמנות, לפחות בזו שלי, אפשר למצוא דמות מקבילה; היא זו שצופה בעבודותי ושופטת אותן, ובדומה לה יש בני-שיח מסוג "השלישי" גם בין הפרסונות שבתוך הקולאזים שלי. אצל רילקה, בלי "השלישי" דבר לא מתרחש, הכל קופא על עומדו, דורך במקום. אני אוהב לחשוב על העבודות שלי כהיסוסים כאלה או כעימותים מאירי עיניים עם המחבונן המובלע. ידוע לי שאני מופלל באופן כלשהו במפגש ההשתקפויות הזה. אולי בעצם היעדר?

ד.ה. בו־בזמן, העבודות שלך תלויות מאוד בהשתתפות פעילה. הן אינן דימויים גרידא, הניתנים לצריכה כעובדה מוגמרת; הן נזקקות להפעלה של מעשה הקריאה, ההסתכלות, ההחבוננות...

ג.ס. הייתי מודע לכך לגמרי כשנשאלתי לאחרונה על-ידי סטודנטית, בהרצאה, על עבודות ה"זיווגים" שלי. היא שאלה, "למה אתה לא לוקח תצלומים שלך ומתאים ביניהם באופן מושלם?" זו היתה יכולה להיות שאלה מוזמנת. לעבודות ה"זיווגים" אין דבר וחצי דבר עם התאמה בין דימויים; עניינן בדיוק בכך שהן אינן ניתנות לזיווג. זו הנקודה: כאשר אין להן בן-זוג, הצופה חייב לקחת חלק ביצירת הזיווג. ולדעתי זה גם מקור הכפייתיות שלהן.

ד.ה. אתה מותיר בעבודות "פערים מכוננים", שהצופה נתבע למלאם.

ג.ס. בדיוק. כמובן מסוים, הצופה מפותה למעורבות אמפתית. מסיבה זו אני מרגיש שהדמויות שנוצרו בסדרת ה"זיווגים" נראות איכשהו ממשיות יותר מאשר דמויות השחקנים המרכיבות אותן. יש בהן משהו אנושי למדי. אני מרגיש שהחזרתי לדמויות הסטריאוטיפיות הללו אנושיות מסוימת, שהפחתי בהן חיים. אבל אלה חיים פרדוקסליים, כמובן, מפני שחיי הפרסונה הללו אינם שייכים לאיש. וככל שמודעים לאנושיות שלהן, כך מכירים גם באי-הקיום שלהן. יש כאן אמפתיה וריחוק בעת ובעונה אחת.

כ.ג. עבודה אחרת שרציתי להעלות לדיון היא הקולאז' עיוור (1979). עבודה זו משלבת פילם-סטיל המראה גבר היושב אל שולחן בעיניים מכוסות, וגלויה ובה ציור המתאר את טירת שִׁיֶן (Château de Chillon) שעל גדת אגם ז'נבה ביום סערה. דומה שדמות העיוור ומושג העיוורון הם חימות חשובות בעבודתך...

ג.ס. כשהתחלתי לאסוף פילם-סטילס, הדימוי הזה של עיוור או אדם שעניו מכוסות היה נפוץ מאוד בין התמונות. לא ברור לי אם זה היה במקרה או משום שמדובר בנושא שגור בקולנוע של שנות ה-40 וה-50. למה העיוור מופיע בפילם-סטילס רבים כל כך – זו שאלה מעניינת. לסינג, בכתביו על לאוקון, היה בין היוצרים המודרניים הראשונים שטיפלו לעומק בתימת העיוורון וברגשות האמפתיה השנויים שהדמות הזאת מעוררת. כשרואים עיוור, או אפילו אדם כפות עיניים, העובדה שלקו בראייתם מציבה אותם



עיוור, 1979
קולאז', 19.5x24

כחטרי אונים ביחס לעולם החזותי. לכן הם מטופלים באורח דו-משמעי, כקורבנות פגיעים וחלשים שהוגלו אל מחוץ לגבולות המשטר הסקופי של הקולנוע מצד אחד – ומצד שני כמי שמהווים מכשול בדרכה של הזרימה הזאת. התנוחות והמחוות שלהם בדרך כלל נוקשות למדי (דמות העיוור דומה בעיני לא מעט לפילם-סטיל עצמו), והם נדמים כמרכזו סטטי שסביבו מתרחש כל השאר בלי שיחושו בכך, כמו אי. אני יודע ששיון היא מין צוק שחודר אל אגם זנבה, אבל במובן מסוים היא כמו אי. זה היה בית סוהר, אתר של כליאה ובידוד. הדימוי של שיון כמה שנתלש החוצה מתוך העולם, בא מהפואמה של לורד ביירון, "האסיר משיון" (1816). המדברת על אדם שמעביר את חייו בבידוד של בית האסורים ואז, עם שחרורו, מגלה כי אינו מסוגל לשאת את עומס-היתר של החישה החזותית וחוזר מרצונו לצינוק ולחסך החושי השורר בו.

ד.ה. המסה של לסינג על לאוקון (1766) עוסקת בייצוג החזותי-מרחבי של מהלך בזמן באמצעות הקפאה של רגע אחד יחיד ומיוחד, "רגע טעון" הנחפס בעיניו כ"הרה משמעות". תפיסה זו שבה ומעלה על הדעת את בארת, הפעם בנוגע למושג ה"פונקטום" שלו (במחשבות על הצילום) – עוד תפיסה של "רגע" בצילום, השונה מ"הרגע המכריע" של קרטייה-ברסון, למשל. האם תפיסות אלה של הקפאת ה"רגע" באמנות רלוונטיות לעבודתך?

ג.ס. כפי שאמרת, "הרגע הטעון" של לסינג שונה מ"הרגע המכריע" של קרטייה-ברסון. אני מעדיף את "הרגע הטעון" או "הרה המשמעות" – הרגע שלפני השיא, הרגע שמקדים או מבשר את שעתיד לבוא. נדמה לי שמסיבה זו אני אוהב פילם-סטיל: אלה גילומים, ואולי הטרמות של רגעים. וכפי שהבחין לסינג, יש משהו מן החזרה ברגע ההטרמה הזה. אני אוהב את הרעיון של הדימוי כמה שמקדם חזרה. הדימוי הקולנועי תמיד לוקח אותך קדימה, ואולי יש בכך כדי להסביר את התחושה שעולה מפילם-סטיל, שהם לוקחים אותך אחורה. מה שמעניין בפילם-סטיל זה הכפילות הטמפורלית הזאת. הם מעמידים פנים שהם אחרים ממה שהם; הם מעמידים פנים שהם רגעים או פריימים מתוך משך, רצף של פריימים בסרט צלולואיד, ובמשך שנים באמת חשבתי שזה מה שהם, עד שגיליתי – אחרי שצפיתי בסרטים שמהם נלקחו כביכול – שהדימויים בפילם-סטיל אף פעם לא הופיעו בסרטים עצמם. הם נוצרו בנפרד על-ידי צלם סטיל, שנשכר במיוחד למשימה; אלה רגעי-סטיל מוקפאים שנוצרו כדי לייצג רגעים קולנועיים.

כ.ג. אתה רואה את הפילם-סטיל גם כעצירה בזרימה של הדימוי הקולנועי הנע?

ג.ס. זו עצירה, אבל בה-במידה גם עצירה מזויפת: משהו שהיה עצור מלכתחילה אבל מעמיד פני תנועה – וזאת בניגוד לפילם-פריים, פריים מתוך הסרט עצמו. אבל מה שמעניין אותי כאן זה המתח בין שתי דרכים ללכוד את הרגעי והחולף: הראייה

הבלתי אפשרית כמעט שמאפשר ההיבט הרגעי והחולף של הקולנוע או של הפילם-פריים, מצד אחד – והראייה הרפלקסיבית או המהורהרת שמעורר אותו רגע הרה משמעות שלסינג מדבר עליו, מצד שני. יש כאן ניסיון מודע לעשות את הבלתי אפשרי: להיאחז בדבר-מה שאינו נראה על-ידי התודעה ואשר חומק מאחיותה.

ד.ה. הלך הרוח הזה, שנסמך על הוצאה מהקשר של דימוי או של מראָה, הוא עניין קבוע בעבודה שלך. דיברנו על הייצוג של עיוורים כתחבולה מטאפורית בנראטיבים חזותיים, אך בה-בעת גם התהליך הפיזי שאתה מחיל על הדימויים משקף את מושג העיוורון: אתה משמיט, חוסם, מכסה. איך ההליכים הללו מתבצעים?

ג.ס. אני לא מודע לבחירות שאני עושה, אבל ההליכים שבאמצעותם אני מגיע למשהו הם תוצאה של הניסיון להגדיר באופן חללי את טווח המשיכה שלי מול הדימוי שלנגד עיני. בעיוור, למשל, רואים איש יושב ומאחוריו אשה עומדת, המוסתרת על-ידי גלוייה. הדמויות האלה ויחסי הגומלין הנסתרים ביניהן הם מושאי העניין בסצנה המקורית. נרקמת כאן מזימה נגד הדמות מכוסת העיניים, המצויה, פשוטו כמשמעו, באפלה (כאחד מאמצעי הביטוי של הסצנה). באמצעות הסתרת השחקנים הראשיים בסצנה, הנטמעים בתוך כך ברקע, נוצר מיקוד חדש על האפלה של הדמות מכוסת העיניים.

אני יכול לתאר את האפקט של אקט ההסתרה באופן נקודתי, אבל לא באופן כללי. פעם חשבתי שאני מסתיר את דמויות הנשים, והנחתי שזה קשור במידה מסוימת לנעלמות של הנשי, או של המוזה. אבל ברגעים אחרים חשבתי ההפך: עם השתנות המיקוד – משתנה גם טבעה של ההסתרה. אני יכול לומר רק שיש לי עניין בנעלמות הזאת – בהפניית תשומת הלב למה שאינו נראה. אליאס קאנטי (Canetti) אומר דברים דומים על כוחה של המסכה. הוא רואה את המסכה בראש ובראשונה כמרחב של הסתרה, וזה מקור כוחה – הכוח של הבלתי נראה, האיום של הלא נודע. עם זאת, לא-פעם, כשאני משתמש בגלויות לכיסוי חלקים מדימויים צילומיים אחרים, נוצרת גם הצעה לראות מבעד לסצנה או לפנים, לחדור אל המרחב שמעבר. יש כאן שקיפות ואטימות בעת ובעונה אחת. אני זוכר שההיפוך הזה של המרחב, של הפנים כלפי חוץ, שיעשע אותי בפעם הראשונה שבה שילבתי פילם-סטיל וגלוייה.

ד.ה. מרחב פתוח למשא-ומתן I, עבודה מ-1978, היא פילם-סטיל שחור-לבן: גבר יושב לצד שולחן ומסתכל על ספה במה שנראה כמו משרד, על הקיר האחורי של המשרד תלוי דיוקן, ודמות נוספת שוכבת על הספה. התמונה כולה מכוסה בגלוייה צבעונית של רכבת דיזל, שצבעוניותה מנוגדת לשחור-לבן שמתחתיה, כאשר את פסי הרכבת יישרת עם הקווים הישרים של שולחן הכתיבה. תוכל להרחיב על המפגש הזה בין פנים וחוץ?

המסכות העסיקה אותך לאורך שנים, החל בראשית שנות ה-80. האם תוכל להרחיב על הנסיבות שהובילו לכך?

ג'.ס. באמצע שנות ה-70 החלו בתי קולנוע של הרשתות הגדולות להיסגר בזה אחר זה. קודם לכן, בכל עיירה היה לפחות בית קולנוע גדול אחד, לפעמים שניים. אלה היו היכלות בידור ענקיים, עם אולם אחד ומסך ענק אחד. אלא שהקהלים הידלדלו. אני זוכר ימים נפלאים של צפייה בסרטי-B בבתי קולנוע ריקים, אבל היה ברור שזה לא יוכל להימשך. כשבתי הקולנוע נסגרו, פילם-סטילס התחילו לצוץ בכל מקום. מאגרי תמונות שנצברו לאורך עשורים ונשמרו בקופסאות קרטון – תמונות שהוסרו מחלונות התצוגה ופשוט נטמנו היכן שהוא – החלו ממלאים את חנויות האלטע-זאכן. ברגע הראשון לא ידעו איך להעריך את התמונות בחנויות האלה ובחנויות הספרים המשומשים. פה ושם היו הדפסות ברומייד מקוריות, לא-פעם של שחקנים מפורסמים מאוד, ולכן היה להן ערך כספי לא מבוטל – אבל היו גם פילם-סטילס אנונימיים, זולים דיים כדי שיהיה בידי לרכוש אותם. באותו זמן לא יכולתי להרשות לעצמי את הדיוקנאות, שעלו אז משהו כמו לירה שטרלינג האחד. פילם-סטילס בשחור-לבן עלו 50 פני. מסיבות פרואיות אלה, העבודה עם דיוקנאות כוכבי הקולנוע באה קצת אחר כך. אני מניח שקולאזי המסכות, המשלבים דיוקנאות וגלויות, היו המשך בלתי נמנע של השילוב בין פילם-סטילס וגלויות בקולאזים המוקדמים שלי.

ד.ה. האם אתה רואה בהדבקה של גלויה על פני הדמות אמצעי פואטי של "עיוור הדימוי"? האם יש כאן קשר?

ג'.ס. מעניין. לא חשבתי על זה קודם, וזה מרתק. כן, זה בדיוק מה שאני עושה: אני מאפשר לעצמי להתבונן עליהם בלי שהם יחזירו מבט. אני כופת את עיניהם. זה תיאור מדויק של מה שאני עושה. אבל כמובן, בתהליך, כפיתת העיניים היא פרטיקולרית: הדימוי עצמו מראָה לפעמים פנים אחרות, או תצורה דמויית-מסכה, שמאפשרת קריאה של מה שנעדר. זו אולי דרך אחרת להניע את הצופה להשלים את החסר או למלא פערים או להצריך מחדש את הפנים המסוימות. כפי שכבר הבחינו הביולוגים, אנחנו הרי מתוכנתים לקרוא פנים, וזיהוי פנים מרכזי לאופן הראייה שלנו. פיתחתי יותר ויותר עניין ביחסים בין הפנים, המסכה והדיוקן, כי לדעתי יש קשר הדוק בין צורות ההתייחסות שלנו לפנים ולדימויים ככלל.

סדרת המסכות שימשה אותי במציאת יחס לדימוי שיהיה מקביל לזה שבפילם-סטילס – אבל הרבה יותר מידי ואינסטינקטיבי, כמעט חייתי, מול פנים. הסתרת תווי הפנים היתה בשבילי דרך מעניינת לקחת את המפגש המוכר הזה עם הפנים ועם הדיוקן הצילומי, ולחקוק בו משהו מן האימה הפוטנציאלית שלו. קאנטי טוען

מרחב פתוח למשאומתן I, 1978
קולאז, 20.7x25.4



ג'.ס. המפתח מבחינתי טמון ביחסים בין פסי הרכבת ורגלי השולחן. במרכז ההכפלה הזאת של החלל עומד היחס בין אי-נוע ומהירות של תנועה, כאשר הדיוקן שעל הקיר הוא של זיגמונד פרויד. ב-1978 היו לי עדיין ספקות רבים בנוגע לפסיכואנליזה, בדומה ליחסי עם הסוריאליזם. העבודה הזאת, עם הרכבת החודרת לחלל הביתי, מאזכרת אמנם את מגריט – אבל באותה נקודה היה באזכור הזה מו האירוניה. אפשר לקרוא את הקולאז' הזה כבדיחה, כי אז עוד שמרתי על מרחק ביטחון מן הסוריאליזם. אם משווים את העבודה הזאת למסכה הראשונה שמשלבת גלויה ודיוקן, שנוצרה כמה שנים אחריה, מגלים שיחסי לסוריאליזם כבר השתנה לחלוטין.

ג.כ. כל זה מוביל לעבודה האחרונה שרציתי לדבר עליה, מסכה XXXV מ-2007. היא משלבת דיוקן שחור-לבן, קולנועי למראָה, של אשה – וגלויה צבעונית ובה מראָה של מערה גדולה הנצפית מבפנים במבט אל הכניסה, שהחץ נשקף דרכה. סדרת

מסכה XXXV, 2007
קולאז, 26x20.5



שהמסכה מעוררת אימה פוטנציאלית במפגשי יומיום פנים-אל-פנים. היא משתחלת בין הדברים, כהפרעה, וקושרת לפנים מימד אל-ביתי (uncanny). קאנטי מתאר את המסכה כמפגש עם קיבעון במקום שמצפים למצוא בו זרימה דינמית של הבעות או ארשת. במלים אחרות, המסכה היא פגישה עם המוות בעיצומם של החיים. היא מהווה גם הטבעה של חלל פנימי על פני השטח החיצוניים, החלל של הפנים, אך ב-בזמן היא מסתירה את הבעות הפנים המאפשרות לנו להכיר את החיים הפנימיים של הזולת. ההחלפה הזאת מעניינת אותי.

כ.ג. ברוב העבודות מסדרת *המסכות*, ההבחנה הזאת בין מה שהמסכה מסתירה לבין מה שהיא חושפת מודגשת על-ידי התוכן של הגלויה. במסכה XXXV, למשל, מוטיב המערה ממלא תפקיד חשוב: הגלויה מתפקדת כמסכה, ובה-בעת גם יוצרת פתח בגוף הדימוי.

ג.ס. אני אוהב מערות; אלה החללים החביבים עלי ביותר: דימויים ארכיטיפיים של מקור, כמו מעיינות, נביעות ומפלים. אני מניח שלכל "הדבקות" הגלויות שלי יש איכות קעורה או מערתית, כי הן מתייחסות לחלל שמאחור. אם נקשור זאת לפנים, החללים האחוריים האלה מייחסים להסתכלות החוצה איכות של מבט החודר מבעד. המערה והגריוט עשויים לייצג את הראש, שגם הוא סוג של מערה: הגולגולת עצמה. אם תרצו, מדובר בפנים שרוקנו מאיכות של "פנימיות" וצומצמו לקליפתן. במשך השנים, הסדרה פיתחה לעצמה כמה חיתוכי-נוסח חוזרים, החל בגשר וכלה במערות ובגריוטואים. ב-2007 התחלתי לעבוד עם מערות ימיות וקשתות טבעיות, בעיקר מגלויות של האי קפרי. תופעות הטבע הללו מפחידות עוד יותר כדימויים, כי החלל המחותך של הפנים מתמוג בהן עם המרחב שמעבר והראייה מבעד נעשית ראייה מעבר, פשוטו כמשמעו. החללים האפלים של הסובייקטיביות נדמים איכשהו שדופים, חשופים ומרוקנים.

ד.ה. רעיון ה"פנימיות" קשור איכשהו למושג הדלזיאני של "פני שטח": הוא זונח את תפיסת הפנים כמה שמעביר את האמת של האני הפנימי, ומחליף אותה ברעיון המסך, שהזהות מוקרנת עליו מבחוץ. אבל כאשר אתה מסמיך את תפיסת ההקרנה ופני השטח לדימוי הארכיטיפי של המערה, אתה מערפל את ההזדהות החיצונית שעליה נסמך המוסד של כוכב הקולנוע.

ג.ס. כן, יש כאן גם דרך להחזיר את הדיוקן אל הטיפוס – ובה-בעת לעשות לו פרטיקולריזציה, אבל בדרך שונה, שאכן, כמו שאתה אומר, חותרת תחת יחסי ההזדהות שמאפשרים את קריאת הפנים והבנתן. בכך שאני "מפְנֵה" את הפן הזה מן הפנים, אני מבקש לעמת את הצופה עם הטבע של הפנים או של הדיוקן.

כ.ג. מושגים של שניות או דיאלקטיקה משמשים לא-פעם בתיאור עבודתך, אבל מה שמודגש כל כך בסדרת *המסכות* הוא דרכם של הקולאז'ים שלך, שבדרך כלל משלבים שני אלמנטים, לגבור על השניות הזאת. נוכל לאזכר כאן את "המשמעות השלישית", שבארת מתארה כ"אחד יותר מדי" [...] מה שמתמיד וחולף, יציב וחמקמק בעת ובעונה אחת", ולכן כמובן אינו ניתן ללכידה. ומעניין לציין שבארת פיתח את המושג הזה מתוך התבוננות בפילם-סטילס.

ג.ס. כל עבודתי בנויות על צימוד של סוג אחד עם סוג אחר. האם זה דיאלקטי או דואליסטי? אני לא באמת יודע. עם זאת נדמה לי שרוב הזמן אני מנסה להתגבר על שניות, כי הרי אני חותר לאחדות מסוימת. ב-בזמן אני חושש ממסקנות או מהבאת דברים לכדי סגירת מעגל. מאחר שהזכרת את מאמרו של בארת על "המשמעות השלישית", אני זוכר שקיבצתי לעצמי אוסף של טקסטים משמעותיים בני אותו זמן העוסקים בצורות שונות ב"שלישי". היו שם גם *The Third Mind* של ויליאם בורוז (Burroughs) מ-1977, דיוניהם של רילקה ושל קפקא ב"שלישי", והתסריט שעיבד אורסון וולס, על פי גראהם גרין, לטרטו של קרול ריד *האדם השלישי* (1949) – שכולם עוסקים, בדרך זו או אחרת, במרחב או בקיום ספי של תוֹך. מרחבים כאלה, מאז ומעולם, הילכו עלי קסם. אני חושד שזה התחיל בפחד שעוררו בי כמה מן הנראטיבים הדתיים בנוגע למחוזות הסף של העולם הבא, הלימבו וכור המצרך, שאליהם נחשפתי בצעירותי.

ד.ה. המחשבה על הלימינלי, מה שנופל "בין הכסאות", חשובה לא פחות בעבודה שלך. כל משמעות כמו נובטט בחוץ, מתוך הסדקים שבדימויים.

ג.ס. אלה החללים שמרגשים אותי במיוחד: הקצה הזה, שלאורכו סלע נהיה שפה ועין הופכת למהו אחר. אולי התיאור הטוב ביותר של המשיכה לקצוות מצויה ברעיון של גסטון בשלאר (Bachelard) על "הדיאלקטיקה של הפנים והחוץ". בספרו *The Poetics of Space* מ-1958, בשלאר מתאר את החללים הנפוצים בחלום כחללי פנים מקוטעים, מאוברים, מרחבים שבין פנים וחוץ, ובכללם המערה, היער והחורבה. לדבריו המרחבים הללו הם מטאפורות לאופן שבו אנחנו חווים את העולם, באמצעות הגוף שלנו, בגזרות שסגירותן חלקית בלבד, וליכולתה של האסתטיקה לשמור על הפתיחות שלנו מפני המערכות הסגורות של התקשורת. הלימינלי או הספי מאפשר חוויה של עמימות ורב-משמעות, שמשמרת בנו את הפתיחות לעולם.

ד.ה. ואתה יוצר חללים של תוֹך כדי לאפשר לעמימות הזאת לנבוט, לבצבץ ולפרוח. האם כך אתה רואה גם את הסדרה *טאבולה ראסה*? האם פעולת החיתוך או המגזרת משמשות אותך לפתיחת הדימוי?

עבודות

Works

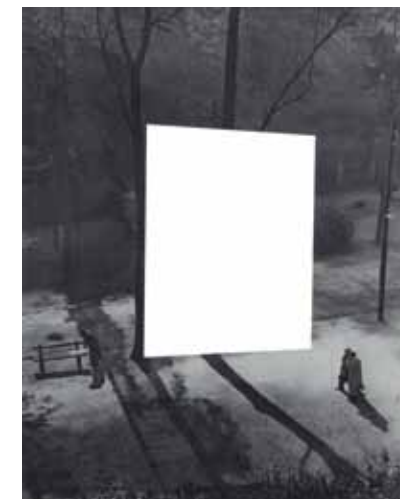
ג'ס. העבודות שראית בסדרה טאבולה ראסה הן מן המאוחרות שבהן, כאשר פעולת החיתוך נעשתה כבר בפילם-סטילס הראשונים, עוד קודם להדבקת גלויות על דימויים. למעשה זה היה הדבר הראשון שעשיתי עם פילם-סטילס, ואני רואה בכך פתיחה ממשית לגמרי של הדימוי. במשך זמן רב יצא שההליך הזה נדחק מפני העבודה עם הגלויות, כי חשבתי שיש בכך הימנעות מהעיסוק המודרניסטי בפני שטח. לא פיתחתי את החתכים ההתחלתיים האלה כי חשבתי שהם מפנים תשומת לב מודרניסטית לפני השטח. החוויה הלימינלית של בין-לבין נמסרה באופן מילולי מדי על-ידי פני השטח של הנייר, ורציתי להימנע מכך. רציתי לומר שאין שם לא מקום של פנייה או תקשורת ולא אבן-בוהן חומרית של אותנטיות. אבל כאשר עשיתי את חתכי הטאבולה ראסה באלכסון, בהלימה פרספקטיבית לדימוי שאירח אותם, גיליתי שזה עובד; מצאתי שנוצר שחרור מאותה תחושה של שטיחות מודרניסטית, או שלפחות נוצרה עמימות במגע הזה בין הדימוי והריק. הקולאזים בסדרה טאבולה ראסה מצביעים על חוסר האפשרות של יציבות פורמלית מכל סוג שהוא ביחס לדימוי העכשווי, הטכנולוגי. הדימוי התרבותי מצוי תמיד בטרנספורמציה, והתפיסה תמיד משתרכת צעד אחד מאחור: כבולה לנראטיב, שקועה במצב מתמשך של מודעות חלקית, נשלטת על-ידי תשוקה בלתי ממומשת לשלמות.

לונדון, 27.7.2010

פורסם לראשונה בקטלוג:

John Stezaker (London: Whitechapel Gallery and Ridinghouse, 2011)

טאבולה ראסה I, 1978-79
קולאז', 27x21.5

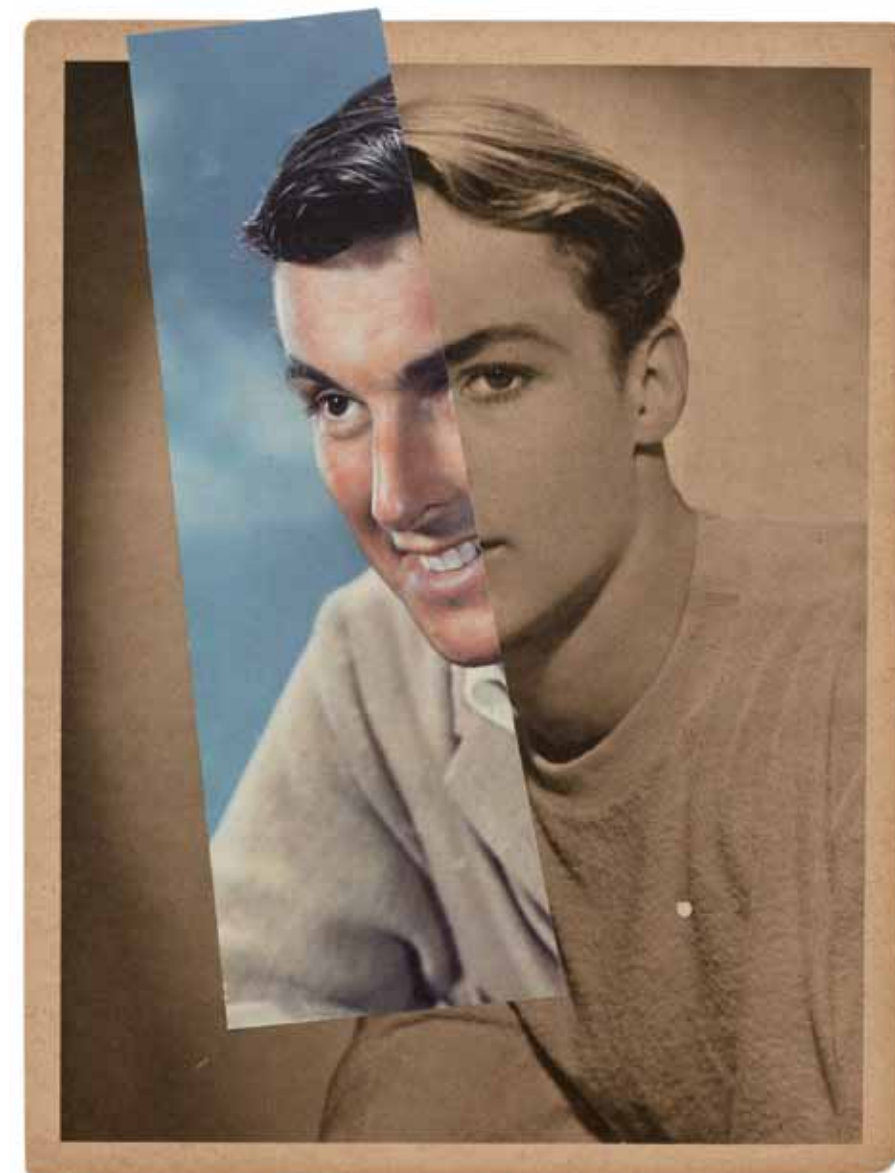




על-עולם I, דימוי מצוי, 1990, 10x22
Overworld I, 1990, found image, 10x22



ללא כותרת, 1998, קולאז', 31x22.5
Untitled, 1998, collage, 31x22.5



ללא כותרת, 1998, קולאז', 29.1x22
Untitled, 1998, collage, 29.1x22



מתוך ארכיון "השלישי", 1976 ואילך, פרגמנטים מדימויים מצויים, גודל 1:1: מס. 2.6
From **The 3rd Person Archive**, 1976-present, found-image fragments, size 1:1: no. 2.6



על-עולם III, 1999, דימוי מצוי, 11x19
Overworld III, 1999, found image, 11x19



אהבה VI (גרסה שנייה), 2006, קולאז', 24.7x19.5
Love VI (Second Version), 2006, collage, 24.7x19.5



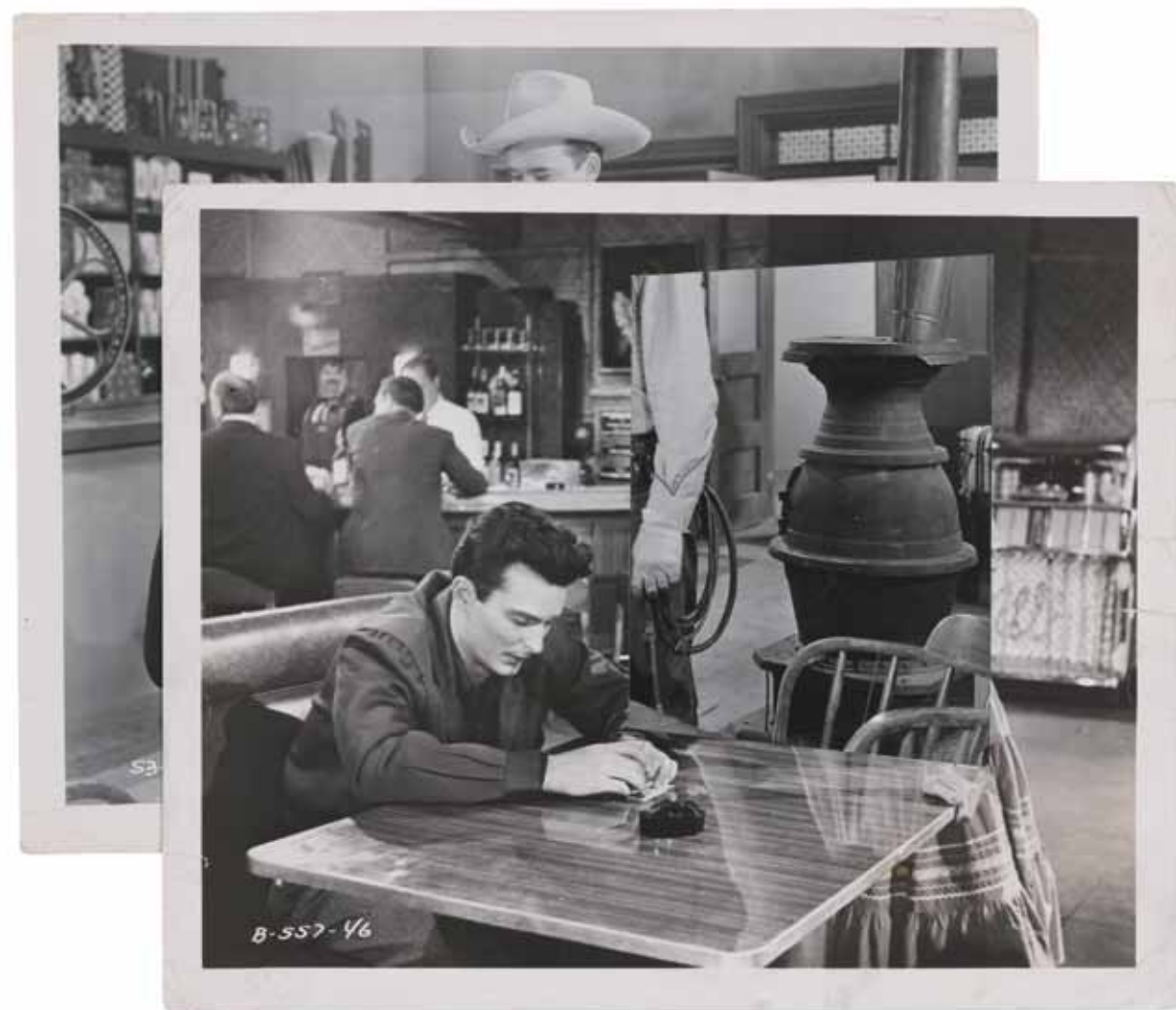
מתוך ארכיון "השלישי"
From The 3rd Person Archive



הסיפור IV, 2006, קולאז', 17.5x23
The Story IV, 2006, collage, 17.5x23



הסיפור III, 2006, קולאז', 22.5x21.5
The Story III, 2006, collage, 22.5x21.5



ללא כותרת, 2008, קולאז', 25x28.9, אוסף פרטי, לונדון
 Untitled, 2008, collage, 25x28.9, private collection, London



שולחן V, 2007, קולאז', 27.9x26.9
 Table V, 2007, collage, 27.9x26.9



הוא (קולאז' דיוקנאות קולנועיים) XV, 2008, קולאז', 27x22.3
He (Film Portrait Collage) XV, 2008, collage, 27x22.3



מתוך ארכיון "השלישי": מס. 1.8
From The 3rd Person Archive: no. 1.8



ללא כותרת, 2010, קולאז', 20.8x25.4
 Untitled, 2010, collage, 20.8x25.4



ללא כותרת, 2009, קולאז', 20.5x25.7
 Untitled, 2009, collage, 20.5x25.7



זיווג (קולאז' דיוקנאות קולנועיים) LXX, 2010, קולאז', 25.9x23.2
Marriage (Film Portrait Collage) LXX, 2010, collage, 25.9x23.2



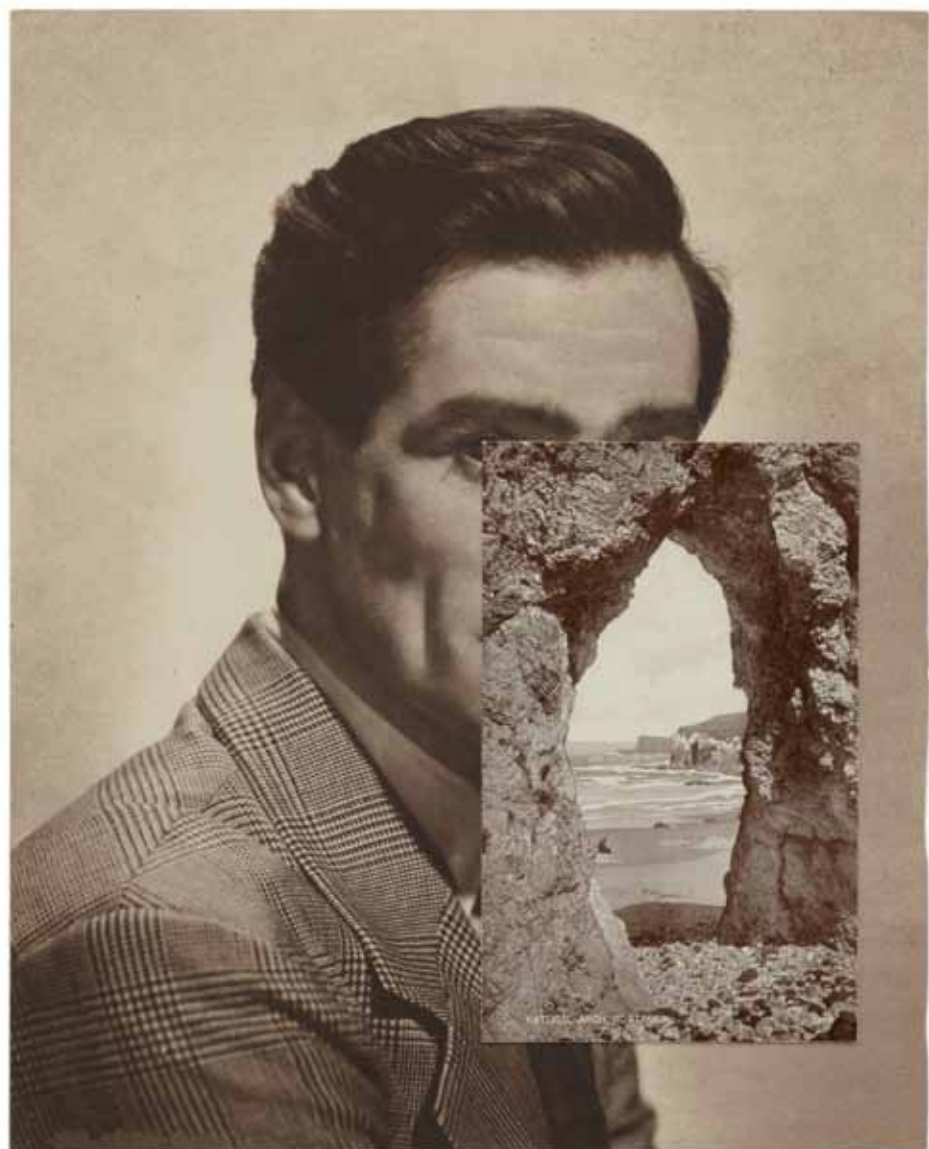
מדיום I, 2011, קולאז', 21.1x28.1
Medium I, 2011, collage, 21.1x28.1



שירת הסירנות V, 2011, קולאז', 25.7x20.3
Siren Song V, 2011, collage, 25.7x20.3



ללא כותרת, 2010, קולאז', 15.5x20.7
Untitled, 2010, collage, 15.5x20.7



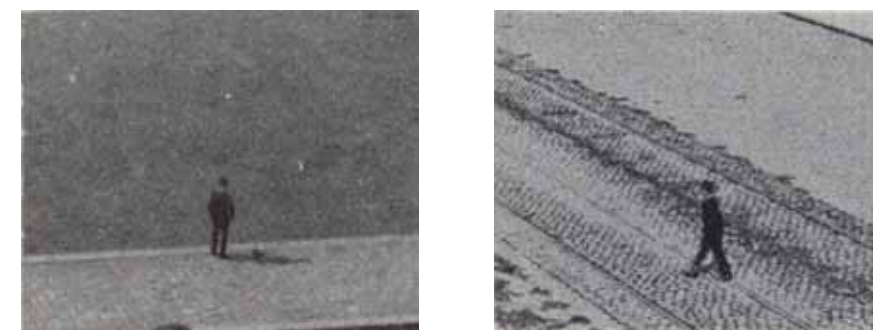
ללא כותרת, 2011, קולאז', 25.2x20.3
Untitled, 2011, collage, 25.2x20.3



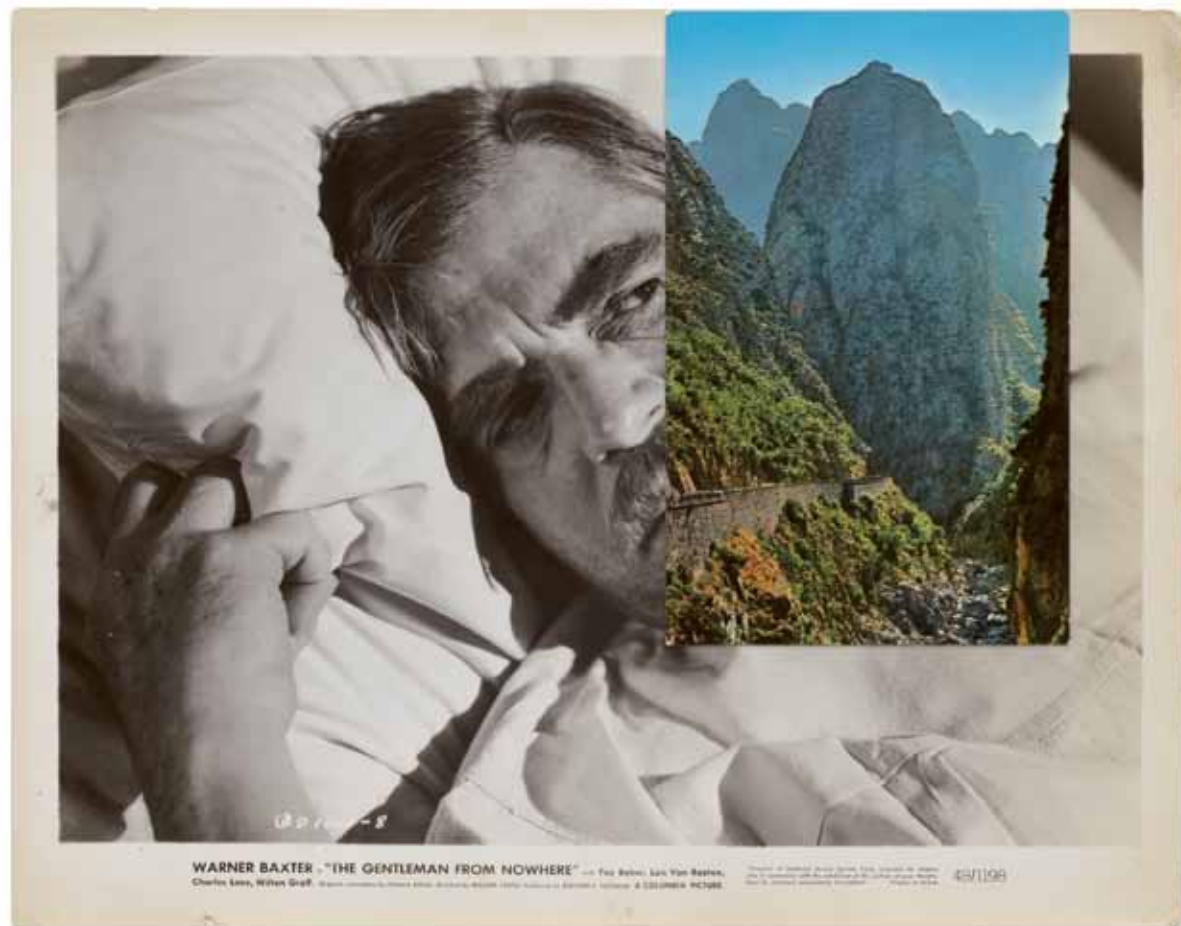
מסכה CXXXIX, 2011, קולאז', 25.3x20.7
Mask CXXXIX, 2011, collage, 25.3x20.7



ללא כותרת, 2011, קולאז', 20.3x25.7
Untitled, 2011, collage, 20.3x25.7



מתוך סדרת "השלישי", 2011, פרגמנטים מדימויים מצויים, שני חלקים, 2.6x3.4 כ"א
From The 3rd Person Series, 2011, found-image fragments, two parts, 2.6x3.4 each



WARNER BAXTER - "THE GENTLEMAN FROM NOWHERE" with Fox Babin, Sam Yim, Nathan, Charles Lees, Wilton Gray. Warner Bros. Pictures. A WARNER BROS. PICTURE.





על-עולם V, 2012, פרגמנט של דימוי מצוי, 7.6x21.5
Overworld V, 2012, found-image fragment, 7.6x21.5



מסכה CXXVI, 2011, קולאז', 25.5x20
Mask CXXVI, 2011, collage, 25.5x20



ללא כותרת, 2012, קולאז', 24.1x18
Untitled, 2012, collage, 24.1x18



קשת וו, 2012, קולאז', 25.1x20.6
Arch II, 2012, collage, 25.1x20.6



זיווג (קולאז' דיוקנאות קולנועיים) LXXV, 2012, קולאז', 26x21.8
Marriage (Film Portrait Collage) LXXV, 2012, collage, 26x21.8



בגידה (קולאז' דיוקנאות קולנועיים) XVII, 2012, קולאז', 27x21.5
Betrayal (Film Portrait Collage) XVII, 2012, collage, 27x21.5



מתוך ארכיון "השלישי": מס. 3.8
From The 3rd Person Archive: no. 3.8



ללא כותרת, 2012, קולאז', דיפטיכון, 20.2x25.8 כל יחידה
Untitled, 2012, collage, diptych, 20.2x25.8 each unit



ללא כותרת, 2012, קולאז', 21.4x27.2
Untitled, 2012, collage, 21.4x27.2



ללא כותרת, 2012, קולאז', 25.4x25.7
Untitled, 2012, collage, 25.4x25.7



מתוך ארכיון "השלישי": מס. 2.5
From The 3rd Person Archive: no. 2.5



ללא כותרת, 2012, קולאז', 21.3x33.7
Untitled, 2012, collage, 21.3x33.7



שירת הסירנות VI, 2012, קולאז', 20.7x25.4
Siren Song VI, 2012, collage, 20.7x25.4



ללא כותרת, 2012, קולאז', 22x25.4
Untitled, 2012, collage, 22x25.4



זיווג (קולאז' דיוקנאות קולנועיים) LXXVII, 2012, קולאז', 27.3x20.7
Marriage (Film Portrait Collage) LXXVII, 2012, collage, 27.3x20.7



מתוך ארכיון "השלישי": מס. 1.46
From The 3rd Person Archive: no. 1.46



מחזה (קולאז' דיוקנאות קולנועיים) VIII, 2012, קולאז', 27.7x22.8
 Muse (Film Portrait Collage) VIII, 2012, collage, 27.7x22.8



היא (קולאז' דיוקנאות קולנועיים) XXVIII, 2012, קולאז', 27.2x24.2
 She (Film Portrait Collage) XXVIII, 2012, collage, 27.2x24.2



עיוורת IV, 2012, קולאז', 25.3x20.4
Blind IV, 2012, collage, 25.3x20.4



מתוך ארכיון "השלישי": מס. 1.13
From The 3rd Person Archive: no. 1.13

ג'ון סטזאקר: ציונים ביוגרפיים

1984	נולד בווסטר, בריטניה, 1949
גלריה ליסון, לונדון	חי ועובד בלונדון
	בוגר בית ספר סלייד לאמנות, לונדון
1989	<u>תערוכות יחיד</u>
"עבודות חדשות", גלריה סלמה-קארן, לונדון (קטלוג)	
גלריה גלן דאש, לוס-אנג'לס	
1990	"עבודות, 1969-1971" גלריה זיגי קראוס, לונדון (קטלוג)
"קולאז'ים של פילם-סטילס", גלריה פרידמן-גינס, פרנקפורט (קטלוג)	
1991	1972
"דאגה ופיקוח", גלריה סלמה-קארן, לונדון	"מעבר לאמנות-לשם-אמנות", גלריה נייג'ל גרינווד, לונדון (קטלוג)
1996	1973
"גן", גלריה קוביט, לונדון	מוזיאון לאמנות מודרנית, אוקספורד
1999	1974
"מלאכים", גלריה פורטפוליו, אדינבורו	גלריה דצמבר, מונסטר, גרמניה
2001	גלריה ליה רומה, רומא ונאפולי
"סדרת ארץ הקודש", גלריה וויגמור, לונדון	1975
2004	גלריה נייג'ל גרינווד, לונדון
"ארכיון השלישי ועבודות אחרות", The Approach, לונדון	גלריה אריק פאבר, פריז
2005	1976
"ארכיונים ונראטיבים: ג'ון סטזאקר וט.ג'. וילקוקס", קונסטפריין מינכן, גרמניה	גלריה נייג'ל גרינווד, לונדון
2006	"שלוש עבודות", גלריה אריק פאבר, פריז (קטלוג)
The Approach, לונדון	1977
גלריה דניס קימריך, דיסלדורף	"אלגוריות של חלום: קולאז'ים, 1976-1977", גלריה נייג'ל גרינווד, לונדון (קטלוג)
גלריה ריצ'רד טלס, לוס-אנג'לס	גלריה אריק פאבר, פריז
"גשרים ומטאפורות אחרות", גלריה נוריץ', נוריץ', בריטניה	גלריה סכימה, פירנצה
גלריה White Columns, ניו יורק	גלריה Spectro, ניוקאסל
2007	1978
"תערוכה בשני חלקים: זיווגים / מסכות", גלריה קרסטן שוברט ו-The Approach, לונדון (קטלוג)	"פרגמנטים", Photographer's Gallery, לונדון (קטלוג)
אוסף משפחת רובל, מיאמי (קטלוג)	"קולאז'ים, 1977-1978", גלריה איקון, בירמינגהם (קטלוג)
גלריה סטילס, אדינבורו	המוזיאון העירוני, סאותהמפטון, בריטניה
גלריה Open Eye, ליברפול	1979
גלריה איבון למבר, פריז	גלריה אריק פאבר, פריז
	"עבודות, 1973-1978", קונסטמוזיאום לוצרן, שווייץ (קטלוג)
	גלריה איקון, בירמינגהם
	"העולם התגלם בבשר", גלריה 57 החדשה, אדינבורו (קטלוג)

2008	"מסכות וצללים", גלריה פלאצו, ברֶשה, איטליה (קטלוג) גלריה דניס קימריך, דיסלדורף "Fumetti, GAK", ברמן, גרמניה (קטלוג)
2009	גלריה ריצ'רד גריי, שיקאגו גלריה גיזלה קפיטון, קלן גלריה פרידריך פצל, ניויורק
2010	"הדפסי רשת", גלריה קפיטון־פצל, ברלין "דימויים אבודים", קונסטפריין פרייבורג, גרמניה "טאבולה ראסה", The Approach, לונדון
2011	גלריה ווייטצ'אפל, לונדון; MUDAM, לוכסמבורג; מוזיאון קמפר לאמנות עכשוויות, קנזס־סיטי, מיזורי גלריה פרידריך פצל, ניויורק
2012	גלריה גיזלה קפיטון, קלן
2013	מוזיאון תל־אביב לאמנות (קטלוג)
מבחר תערוכות קבוצתיות	
1969	"תערוכה של שלושה", University College, לונדון
1970	"שלושה בתי ספר", האקדמיה המלכותית לאמנויות, לונדון
1971	"הקיר", גלריה ליסון, לונדון
1972	"אוונגרד בבריטניה", גלריה האוס, לונדון "האמנות החדשה", גלריה הייורד, לונדון (קטלוג; טקסט: רובין קמבל, אן סימור)
1974	"פרויקט 74", קונסטאהלה קלו, גרמניה "בחירת המבקרים", גלריה טוט, לונדון "מעבר לציור ולפיטול", תערוכה נודדת של מועצת האמנויות ברחבי בריטניה (קטלוג; טקסט: ריצ'רד קורק)
1975	הביינאלה הבינלאומית לצעירים, פריז
1976	"אמנות אנגלית כיום", פלאצו ריאלה, מילאנו "זמנים, מלים ומצלמה", אקדמיה דרוק, גראץ, אוסטריה (קטלוג; טקסט: יסיקה רייכהרדט)
1977	"אמנות בריטית", ארמון האמנויות היפות, בריסל
1978	"אמנות למען החברה", גלריה ווייטצ'אפל, לונדון
1979	"התערוכה השנתית", גלריה הייורד, לונדון (קטלוג) "שפות: אמנים של מלה ודימוי", תערוכה נודדת של מועצת האמנויות ברחבי בריטניה (קטלוג; טקסט: רודולף הרמן פוקס) "אמנות אנגלית מסוימת", מוזיאון לאמנות מודרנית של העיר פריז "JP2", ארמון האמנויות היפות, בריסל
1982	"סימולקרה", ריוורסייד סטודיוס, לונדון האפרטו, הביינאלה הבינלאומית לאמנות, ונציה (קטלוג) "קרוב לקצה", גלריה White Columns, ניויורק
1983	"גיאומטריה של תשוקה", גלריה ונסטר, רוטרדם
1984	"1984: תערוכה", מרכז קמדן לאמנויות, לונדון (קטלוג; טקסט: דינה פתרברידג', ג'ון ריצ'רדסון)
1987	"מצבים משתנים", גלריה קנט לאמנויות יפות, ניויורק (קטלוג) "ראייה וריבוי: רון הלסדן, קולין מקארטור, ג'ון סטזאקר, פול וומבל", גלריה Darkroom, קיימברידג', מסצ'וסטס
1990	"אמנות מושגית, צורות מושגיות", גלריה 1900/2000, פריז
1992	"פלורה פוטוגרפיקה", גלריה סרפנטיון, לונדון
1994	"מי דואג למשפחה", גלריה ברביקן לאמנות, לונדון (קטלוג בעריכת אל וויליאמס)

1995	"אלביס + מרילין: 2 x בני תמותה", מכון לאמנות עכשווית, בוסטון, מסצ'וסטס, מוזיאון לאמנות עכשווית, יוסטון, טקסס, ומזיאונים נוספים ברחבי ארצות־הברית; מוזיאון הוקאידו אוביהירו לאמנות, הוקאידו, ומזיאונים נוספים ברחבי יפן (קטלוג בהוצאת ריזולי, ניו־יורק; טקסט: ג'רי דה־פאולי, וונדי מק'אדמס) "Pretext: Heteronym", קרן האמנויות "חלון אחורי", לונדון (קטלוג; טקסט: ג'ולייט סטיין) "בִיצת האוֹצֶר", גלריה אנתוני ריינולדס, לונדון
1997	"פיקטורה בריטניקה: אמנות מבריטניה", המוזיאון לאמנות עכשווית, סידני, ומזיאונים נוספים ברחבי אוסטרליה וניו־זילנד (קטלוג; טקסט: פטרישה ביקרס, סטיבן סנודי, ברניס מרפי) "ימים מזרחים: צילום בריטי עכשווי", גלריה ג'אן פרארי, מילאנו (קטלוג; טקסט: גילדה וויליאם) "עצוב", Gasworks, לונדון "הזרזים והמתים", הקולג' המלכותי לאמנות, לונדון "הדוקומנט הבלתי אפשרי: צילום ואמנות מושגית בבריטניה, 1966–1976", גלריה Cameraworks, לונדון; גלריה Darkroom, קיימברידג' (קטלוג בעריכת ג'ון רוברטס) "איקונים", תערוכה נודדת ברחבי יפן, הונג־קונג וסין "חיים בחי: אמנות בריטית צעירה", המוזיאון לאמנות מודרנית של העיר פריז; מרכז תרבות בלם, ליסבון (קטלוג בעריכת הנס־אולריך אובריסט)
1998	"אמנות צילום אמריקאית ואירופית", גלריה לארם קלוקר, וינה הביינאלה של שורדיץ' לצילום, לונדון "עקבות כימיות: צילום ואמנות מושגית, 1968–1998", גלריה פרנס לאמנות, קינגסטון; הגלריה העירונית, לידס, בריטניה (קטלוג; טקסט: אלן מלור)
1999	התצוגה הבריטית לביינאלה הבינלאומית לאמנות גרפית, לובליאנה, סלובניה "בעומק הנהר, בגובה ההר", גלריה Westland Place, לונדון; אוניברסיטת דנדי, סקוטלנד
2000	"אמנות בריטית 5", המרכז העירוני לאמנות וגלריה Fruitmarket, אדינבורו, וחללי תצוגה נוספים ברחבי סקוטלנד, וויילס ואנגליה (קטלוג בהוצאת גלריה הייורד, לונדון, בעריכת מתיו היגס)
2002	"החיים יפים", גלריה ליינג לאמנות, ניוקאסל, בריטניה (קטלוג)

2003	"אקס־פרס", הקולג' המלכותי לאמנות, לונדון "נא לקחת", גלריה 39, לונדון
2004	"קולאז'", חלל בלומברג, לונדון "היעלמות הדיוקן", מוזיאון האליזה, לחאן, שווייץ "Cara a Cara", מרכז תרבות, ליסבון "על הפנים", גלריה הייורד, לונדון "פנים עתידות", מוזיאון המדע, לונדון "דיוקנאות של אל־אדם", גלריה דייויד ריזלי, לונדון "פולארוד", גלריה 39, לונדון
2005	"קווי זמן", קונסטפריין דיסלדורף, גרמניה "חתך", The Approach, לונדון "נערות על סרט", גלריה זוירנר את וירת, ניויורק "קולאז', סימן ומשטח", גלריה פבל זבוק, ניויורק "מלאכת אבל", גלריה סייס את הקה, דיסלדורף
2006	"דה־רה־קונסטרוקציה", גלריה ברברה גלדסטון, ניויורק "פיגורות של משחק: פרדוקס השחקן", אוסף למברט, אוויניון, צרפת "עונה בגיהנום", גלריה דניאל ארנו, לונדון "עולם שהשתגע: חזרה לסוריאליזם באמנות בריטית עכשווית", גלריה הרברט ריד, קנטרברי; גלריה קאסלפילד, מנצ'סטר; מכון ליימהאוס לאמנות, לונדון (קטלוג; טקסט: סאלי או־ריילי, ג'והנה מאלט, ג'.ג'. צ'רלסוורת)
	"חרוז הזכוכית", חלל פרויקטים וילמה גולד, ברלין "אמנות בריטית חדשה", טייט־בריטן, לונדון (קטלוג)
2007	"התקף פאניקה", גלריה ברביקן לאמנות, לונדון "אירועים מזרחים מרשים לעצמם להתרחש", מרכז קמדן לאמנויות, לונדון
2008	"כותרת משנה לא כל כך שניה", גלריה קייסי קפלן, ניויורק "קולאז': התמונה הלא־מונומטלית", המוזיאון החדש לאמנות עכשווית, ניויורק (קטלוג) "מוזיאון מרס לאמנות הארץ", גלריה ברביקן לאמנות, לונדון "רץ קדימה", אוסף זבלודוביץ', לונדון "קרי־הביטציה: 13 אמנים וקולאז'", גלריה פרנצ'סקה קאופמן, מילאנו

Emily Pethick, "John Stezaker, The Approach" (Critics Picks), *Artforum.com*, www.artforum.com (2004).

C.B., "John Stezaker," *The Guardian Guide* (30 Oct.– 5 Nov. 2004).

John Slyce, "John Stezaker," *Art Monthly*, no. 282 (Dec. 2004-Jan. 2005), pp. 35-36.

Michael Bracewell, "Demand the Impossible" (interview with John Stezaker), *Frieze*, no. 89 (2005), pp. 88-93.

Morgan Falconer, "Contemporary Art," *Burlington Magazine*, vol. 147, no. 1223 (Feb. 2005), pp. 130-132.

Mark Harris, "John Stezaker, The Approach, London," *Art In America*, no. 5 (May 2005), p. 179.

Rita Kersting, "Best of 2006," *Artforum* (Dec. 2006).

Lupe Núñez-Fernández, "Out of the Shadows," *Art Review*, vol. 62 (March 2006), pp. 76-79.

David Company, "Recent Work: John Stezaker," *Photoworks* (May/Oct. 2007), pp. 2-19.

David Green, "John Stezaker," *Source Magazine*, 50 (2007), pp. 8-19.

Andrew Marsh, "Reviews: John Stezaker," *Flash Art*, vol. XL, no. 252 (Feb. 2007), p. 119.

"The Power 100," *Art Review* (Oct. 2008), pp. 94-95.

Mariuccia Casadio, "Cool Europe," *Italian Vogue*, 690 (Feb. 2008).

Ben Luke, "New Work: John Stezaker" (interview), *Art World*, 2 (2008), pp. 62-67.

Robyn Farrell Roulo, "John Stezaker," *Art Slant* (2009).

Ken Johnson, "John Stezaker, The Bridge," *Weekend Arts*, *The New York Times*, (20 March 2009).

Ken Johnson, "Galleries-Chelsea: John Stezaker," *The New Yorker* (23 March 2009).

Michael Wilson, "Reviews: John Stezaker," *Artforum* (May 2009), p. 235.

Andrew Warstat, "An Interview with John Stezaker," *Parallax*, 16:2 (January 2010), pp. 94-96.

Martin Coomer, "In the studio: John Stezaker," *Time Out* (18-24 Feb. 2010).

Martin Herbert, "Third Life," *Artforum*, XLVIII, no. 8 (2010), pp. 160-167.

Skye Sherwin, "Artist of the Week 72: John Stezaker," *The Guardian* (28 January 2010), www.guardian.co.uk.

Mike Tuck, "The Man Who Would Be King," *Artslant* (March 2010), www.artslant.com.

Laura Cumming, "John Stezaker: Moving Portraits," *The Observer* (30 January 2011).

Charles Darwent, "John Stezaker, Whitechapel Art Gallery, London," *Independent on Sunday* (30 January 2011).

Brian Dillon, "John Stezaker: What a Carve Up," *The Guardian* (29 January 2011).

Francis Hodgson, "Puns in the Language of Pictures," *Financial Times* (9 February 2011).

Laura McLean-Ferris, "Stezaker: King of Cut and Paste," *The Independent* (7 February 2011).

2009

"קייטי הטאג' מאהאל", גלריה נורדנהאק, סטוקהולם
"הזריזים והמתים", גלריה ווקר לאמנות, מיניאפוליס, מינסוטה
"צפני מקור", גלריה שפרות מאגרס, ברלין
"דם של משורר", FRAC ארץ הלואר, צרפת
"פרופגנדה", גלריה רודיאו, איסטנבול
"השתוקקות", גלריה דיוויד ריזלי, קופנהאגן
"וויליאם הורנר וג'ון סטזאקר", המועדון הרוסי, לונדון

2010

"ראש", The Approach, לונדון
"חודש הצילום", גלריה פאזה, קרקוב, פולין
"העמוד", גלריה קימריק, ניויורק
"אוושת השפה", גלריה פרנצ'סקה קאופמן, מילאנו
"נימוסים היפרבוריאניים", גלריה רוב טפנל, לונדון

2011

"משדר / מקלט: התמדת הקולאז'", מכון מידלסבורו לאמנות
מודרנית, מידלסבורו, בריטניה
"אנטי-צילום", גלריה Focal Point, סאותאנד-און-סי, בריטניה

2012

"פרס הצילום של הבורסה הגרמנית",
Photographer's Gallery, לונדון
"La Casa Encendida, Flores, Abismo, Parataxis", מדריד

ביבליוגרפיה

ראו כאן, עמ' 93

2007
"Panic Attack," Barbican Art Gallery, London
"Strange Events Permit Themselves the Luxury of Occurring:
Selected by Artist Steven Claydon," Camden Arts Centre,
London

2008
"Not So Subtle Subtitle," Casey Kaplan, New York
"Collage: The Unmonumental Picture," the New Museum of
Contemporary Art, New York (cat.)
"Martian Museum of Terrestrial Art," Barbican Art Gallery,
London
"Past-Forward," Project Space 176, The Zabludowicz
Collection, London
"Cohabitation: 13 Artists and Collage," Francesca Kaufmann,
Milan

2009
"Taj Mahal Travellers," Galerie Nordenhake, Stockholm
"The Quick and the Dead," Walker Art Gallery, Minneapolis,
Minnesota
"Source Codes," Sprüth Magers, Berlin
"Le Sang d'un poète," Frac des Pays de la Loire, France
"Propaganda," Rodeo Gallery, Istanbul
"In the Pines," David Risley Gallery, Copenhagen
"William Horner & John Stezaker," The Russian Club Gallery,
London

2010
"Head," The Approach, London
"Photomonth," Galeria Pauza, Krakow
"The Page," Kimmerich Gallery, New York
"The Rustle of Language," Galleria Francesca Kaufmann, Milan
"Hyperborean Manners," Rob Tufnell at 1 Sutton Lane,
London

2011
"Transmitter/Receiver: The Persistence of Collage,"
Middlesbrough Institute of Modern Art (MIMA),
Middlesbrough, UK
"Anti-Photography," Focal Point Gallery, Southend-on-Sea, UK

2012
"Deutsche Börse Photography Prize," The Photographers'
Gallery, London
"Flores; Abismo; Parataxis," La Casa Encendida, Madrid

Bibliography

By John Stezaker:

John Stezaker, "John Stezaker: Premises," *Flash Art*, no. 40
(March-May 1973), pp. 16-18.

John Stezaker, "John Stezaker," *Flash Art*, no. 66-67 (1976),
p. 23.

John Stezaker, "Untitled," in: Pavel Büchler and Nikos
Papastergiadis (eds.), *Random Access: On Crisis and its
Metaphors* (London: River Oram Press, 1995).

John Stezaker, in: Paul Hetherington (ed.), *Issues in Art and
Education II: Aspects of the Fine Art Curriculum* (London: Tate
Publishing & Wimbledon School of Art, 1996).

John Stezaker, in: Pavel Büchler (ed.), *Conversation Pieces*
(Manchester: i3, 2003).

John Stezaker, "The Film-Still and its Double: Reflections on
the 'Found' Film-Still," in: David Green and Joanna Lowry
(eds.), *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*
(London: Photoworks, 2005), pp. 113-125.

About John Stezaker:

William A. Ewing, *The Body: Photographs of the Human Form*
(San Francisco: Chronicle Books, 1994).

John A. Walker, *Art in the Age of Mass Media* (Boulder, CO:
Westview Press, 1994).

John Roberts, *The Art of Interruption: Realism, Photography and
the Everyday* (Manchester & New York: Manchester UP, 1998),
pp. 143-145.

Andrew Patrizio, *TwoNineTwo: Essays in Visual Culture*
(Edinburgh College of Art, 2000), pp. 9-27.

Thomas Bayrle, Barry Schwabsky, et al., *Vitamin P: New
Perspectives in Photography* (London & New York: Phaidon
Press, 2002), pp. 290-291.

David Company, *Art and Photography* (London & New York:
Phaidon Press, 2003).

Brandon Taylor, *Collage: The Making of Modern Art* (London:
Thames & Hudson, 2004), pp. 20-31.

David Lillington, "A Conversation with John Stezaker," in Craig
Blanche (ed.), *Collage: Assembling Contemporary Art* (London:
Black Dog Publishing, 2008), pp. 20-21.

Selected Interviews, Articles, and Reviews

Rosetta Brooks, "A Survey of the Avant-Garde in Britain," *Flash
Art*, no. 39 (Feb. 1973), pp. 6-7.

Rosetta Brooks, "Problem Solving and Question Begging:
The Works of Art-Language and John Stezaker," *Studio
International*, no. 961, vol. 186 (Dec. 1973), pp. 276-278.

Oswell Blakeston, "John Stezaker, Nigel Greenwood, London,"
Arts Review, vol. 30, no. 14 (1973), p. 388.

Denis Bowen, "John Stezaker, Nigel Greenwood, London," *Arts
Review*, vol. 25, no. 22 (1973), p. 753.

Giancarlo Politi and Jean-Luc Alleixant, "Paris Biennial," *Flash
Art*, no. 58-59 (Nov. 1975), p. 14.

Peter Smith, "Conversation with John Stezaker," *Studio
International*, vol. 189, no. 974 (March-April 1975), pp. 130-132.

Rosetta Brooks, "Please, No Slogans," *Studio International*,
vol. 191, no. 980 (1976), pp. 155-161.

L. Morris, "English Art Today," *Data*, no. 20 (March-April 1976),
pp. 45-46, 53-59.

John Tagg, "John Stezaker," *Studio International*, vol. 191,
no. 981 (May-June 1976), pp. 309-310.

Brandon Taylor, "The Avant-Garde and St. Martin's," *Artscribe*,
no. 4 (Sept.-Oct. 1976), pp. 4-7.

Oswell Blakeston, "Exhibitions Reviews," *Arts Review*, vol. 29,
no. 12 (1977), pp. 398-399.

Eduardo de Benito, "Londres: Entre Aquí y La Nada," *Lapiz*,
vol. 1, no. 2 (1983), pp. 50-53.

Stuart Brisley and John Stezaker, "Polemics," *Art Monthly*,
no. 62 (1983), pp. 29-31.

Brian Hatton, "Simulacra at the Riverside," *Artscribe*, no. 39
(1983), pp. 30-34.

Michael Newman, "Simulacra," *Flash Art*, no. 110 (1983),
pp. 38-40.

Rosetta Brooks, "An Art of Controlled Madness," *Art and Text*,
no. 17 (1985), pp. 22-27.

Michael J. Thomas, "The Game-as-Art Form: Historic Roots and
Recent Trends," *Leonardo*, vol. 21, no. 4 (1988), pp. 421-423.

Adrian Dannatt, "John Stezaker," *Flash Art*, vol. 24, no. 160
(Oct. 1991), pp. 114-117.

Brandon Taylor, "Photo/Montage," *AICARC: Bulletin of the
Archives & Documentation Centers for Modern & Contemporary
Art*, nos. 29-30 (1991), pp. 47-55.

Charles Hall, "Now Voyager," *Art Review*, vol. 45 (Sept. 1993),
pp. 48-49.

"Angels," *Coil*, no. 5 (1997), pp. 1-2.

Brian Hatton, "Paraphotography," *Art Monthly*, no. 207 (1997),
pp. 1-5.

Urs Stahel, "Aspects of Contemporary Swiss Art Photography,"
History of Photography, vol. 22, no. 3 (Autumn 1998),
pp. 254-260.

David Alan Mellor, "Fearful Symmetry: John Stezaker,"
Portfolio Magazine, no. 29 (1999), pp. 34-39, 58-59.

Ian Hunt, "British Art Show 5," *Art Monthly*, no. 236 (May 2000),
pp. 30-33.

David Barro, "Live in Your Head," *Lapiz*, vol. 20, no.171 (2001),
p. 76.

John A. Walker, "A Vexed Trans-Atlantic Relationship:
Greenberg and the British," *Art Criticism*, vol. 16, no. 1 (2001),
pp. 44-61.

Martin Herbert, "John Stezaker, The Approach," *Time Out*,
no. 1789 (2004).

Stills Gallery, Edinburgh
 Open Eye Gallery, Liverpool
 Project Room, Galerie Yvon Lambert, Paris

2008
 "Masks & Shadows," A Palazzo Gallery, Brescia, Italy (cat.)
 Galerie Dennis Kimmerich, Düsseldorf
 "Fumetti," GAK – Gesellschaft für Aktuelle Kunst,
 Bremen (cat.)

2009
 Richard Grey Gallery, Chicago
 Galerie Gisela Capitain, Cologne
 Friedrich Petzel Gallery, New York

2010
 "Silkscreens," Capitain Petzel Gallery, Berlin
 "Lost Images," Kunstverein Freiburg, Germany
 "Tabula Rasa," The Approach, London

2011
 Whitechapel Gallery, London; MUDAM, Luxembourg;
 Kemper Museum of Contemporary Art, Kansas City, Missouri
 Friedrich Petzel Gallery, New York

2012
 Galerie Gisela Capitain, Cologne

2013
 "One on One," Tel Aviv Museum of Art (cat.)

Selected Group Exhibitions

1969
 "Three Person Show," University College, London

1970
 "3 Schools Exhibition," Royal Academy of Arts, London

1971
 "The Wall Show," Lisson Gallery, London

1972
 "A Survey of the Avant-Garde in Britain," House Gallery, London
 "The New Art," Hayward Gallery, London (cat.; text: Robin
 Campbell, Anne Seymour)

1974
 "Project 74," Kunsthalle Köln, Cologne
 "Critic's Choice," Arthur Tooth Gallery, London
 "Beyond Painting and Sculpture," travelling exhibition of the
 Arts Council in the UK (cat.; text: Richard Cork)

1975
 9th Biennale de Paris

1976
 "Arte Inglese Oggi [English Art Today]," Palazzo Reale, Milan
 "Times, Words, and the Camera," Akademische Druck-u, Graz,
 Austria (cat.; text: Jascia Reichardt)

1977
 "British Art," Palais des Beaux Arts, Brussels

1978
 "Art for Society," Whitechapel Gallery, London

1979
 "Hayward Annual," Hayward Gallery, London (cat.)
 "Languages: an exhibition of artists using word and image,"
 travelling exhibition of the Arts Council in the UK (cat.; text:
 Rudolf Herman Fuchs)
 "Un certain art anglais...," ARC, Musée d'Art Moderne de la
 Ville de Paris
 "JP2," Palais des Beaux-Arts, Brussels

1982
 "Simulacra," Riverside Studios, London
 Aperto, XL Biennale di Venezia, Venice (cat.)
 "Close to the Edge," White Columns, New York

1983
 "Geometry of Desire," Galerie 't Venster, Rotterdam

1984
 "1984: An Exhibition," Camden Arts Centre, London (cat.; text:
 Deanna Petherbridge, John Richardson)

1987
 "Altered States," Kent Fine Art, New York (cat.)
 "Multiple Vision: Ron Haselden, Colin McArthur, John Stezaker,
 Paul Wombel," Cambridge Darkroom Gallery, Cambridge, UK

1990
 "Art Conceptuel, Formes Conceptuelles," Galerie 1900-2000,
 Paris

1992
 "Flora Photographica," Serpentine Gallery, London

1994
 "Who's Looking at the Family," Barbican Art Gallery, London
 (cat.; ed.: Val Williams)

1995
 "Elvis + Marilyn: 2 x Immortal," The Institute of Contemporary
 Art, Boston, Massachusetts; The Contemporary Arts Museum,
 Houston, Texas; and other museums throughout the USA;
 Hokkaido Obihiro Museum of Art, Hokkaido, and other
 museums in Japan (cat. by Rizzoli, New York; texts: Geri De
 Paoli, Wendy McDaris)
 "Pretext: Heteronyms," Rear Window Arts Trust, London
 (cat.; text: Juliet Steyn)
 "The Curator's Egg," Anthony Reynolds Gallery, London

1997
 "Pictura Britannica: Art from Britain," Sydney Museum of
 Contemporary Art, Sydney, and other museums in Australia
 and New Zealand (cat.; text: Patricia Bickers, Stephen Snoddy,
 Bernice Murphy)
 "Strange Days: Contemporary British Photography," Galleria
 Gian Ferrari, Milan (cat.; text: Gilda Williams)
 "Sad," Gasworks, London
 "The Quick and the Dead," Royal College of Art, London
 "The Impossible Document: Photography and Conceptual
 Art in Britain, 1966-1976," Cameraworks Gallery, London;
 Darkroom Gallery, Cambridge (cat.; ed.: John Roberts)
 "Icons," travelling exhibition in Japan, Hong Kong, and China
 "Life/Live: Young British Art," Musée d'Art Moderne de la Ville
 de Paris; Centro Cultural de Belém (CCB), Lisbon (cat.; ed.:
 Hans-Ulrich Obrist)

1998
 "American and European Photo-Art," Larem Kloker Gallery,
 Vienna
 2nd Shoreditch Photography Biennale, London
 "Chemical Traces: Photography and Conceptual Art, 1968-
 1998," Ferens Art Gallery, Kingston upon Hull; Leeds City Art
 Gallery (cat.; text: Alan Mellor)

1999
 23rd Ljubljana International Biennial of Graphic Art, British
 Section, MGLC, Ljubljana, Slovenia
 "River Deep, Mountain High," Westland Place Gallery, London;
 University of Dundee, Scotland

2000
 "The British Art Show 5," City Art Centre, Edinburgh; Fruitmarket
 Gallery, Edinburgh; and other venues in Scotland, Wales, and
 England (cat. by Hayward Gallery, London;
 ed.: Matthew Higgs)

2002
 "Life is Beautiful," Laing Art Gallery, Newcastle (cat.)

2003
 "Ex-press," Royal College of Art, London
 "Please Take One," 39 Gallery, London

2004
 "Collage," Bloomberg Space, London
 "Je t'envisage, La disparition du portrait," Musée de l'Elysée,
 Lausanne
 "Cara a Cara," Culturgest, Lisbon
 "About Face," Hayward Gallery, London
 "Future Face," Science Museum, London
 "Portraits of Non-Humans," David Risley Gallery, London
 "Polaroid," 39 Gallery, London

2005
 "Time Lines," Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf
 "Cut," The Approach, London
 "Girls on Film," Zwirner & Wirth, New York
 "Collage, Signs & Surfaces," Pavel Zoubok Gallery, New York
 "Mourning," Sies + Höke, Düsseldorf

2006
 "Deconstruction," Barbara Gladstone Gallery, New York
 "Figures of the Player: The Paradox of the Actor," Collection Lambert
 en Avignon, France
 "A Season in Hell," Danielle Arnaud Gallery, London
 "World Gone Mad: Surrealist Returns in Recent British Art," Herbert
 Read Gallery, Canterbury; Castlefield Gallery, Manchester;
 Limehouse Arts Foundation, London (cat.; texts: Sally O'Reilly,
 Johanna Malt, JJ Charlesworth)
 "The Glass Bead Game," Vilma Gold Project Space, Berlin
 "New British Art," Tate Triennial 2006, Tate Britain, London (cat.)

John Stezaker: Biographical Notes

Born in Worcester, UK, 1949
Lives and works in London
B.F.A., Slade School of Art, London

Solo Exhibitions

1971
"Works, 1969-1971," Sigi Krauss Gallery, London (cat.)

1972
"Beyond Art for Art's Sake: a Propus Mundus," Nigel Greenwood Gallery, London (cat.)

1973
The Museum of Modern Art, Oxford

1974
Galerie Decembre, Münster
Galleria Lia Rumma, Rome and Naples

1975
Nigel Greenwood Gallery, London
Galerie Éric Fabre, Paris

1976
Nigel Greenwood Gallery, London
"Trois Oeuvres [Three Works]," Galerie Éric Fabre, Paris (cat.)

1977
"Dream Allegories: Collages, 1976-1977," Nigel Greenwood Gallery, London (cat.)
Galerie Éric Fabre, Paris
Schema Gallery, Florence
Spectro Arts, Newcastle

1978
"Fragments," The Photographers' Gallery, London (cat.)
"Collages, 1977-1978," Ikon Gallery, Birmingham (cat.)
Southampton City Museum, Southampton, UK

1979
Galerie Éric Fabre, Paris
"Werke, 1973-1978," Kunstmuseum Luzern
Lucerne (cat.)

Ikon Gallery, Birmingham
"The World Made Flesh," The New 57 Gallery, Edinburgh (cat.)

1984
Lisson Gallery, London

1989
"New Work," Salama-Caro Gallery, London (cat.)
Glenn Dash Gallery, Los Angeles

1990
"Film Still Collages," Friedman-Guinness Gallery, Frankfurt (cat.)

1991
"Care & Control," Salama-Caro Gallery, London

1996
"Garden," Cubitt Gallery, London

1999
"Angels," Portfolio Gallery, Edinburgh

2001
"The Holy Land Series," Wigmore Fine Art, London

2004
"The Third Person Archive and Other Works," The Approach, London

2005
"Archiv & Erzählung [Archives and Narration]: John Stezaker and T.J. Wilcox," Kunstverein München, Munich

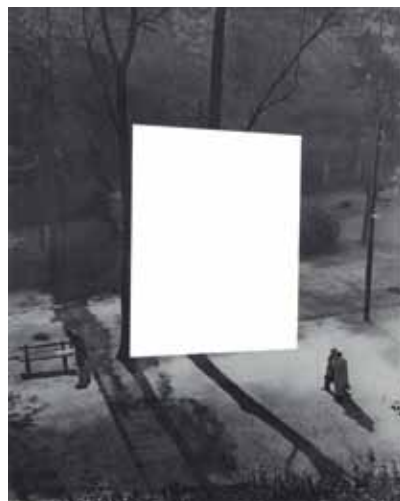
2006
The Approach, London
Galerie Dennis Kimmerich, Düsseldorf
Richard Telles Fine Art, Los Angeles
"Bridges and Other Metaphors," Norwich Gallery, Norwich, UK
White Columns, New York

2007
"Two-part Show: Marriages/Masks," Karsten Schubert, London; The Approach, London (cat.)
The Rubell Family Collection, Miami (cat.)

inside and outside.” In *The Poetics of Space* (1958), Bachelard talks about the preeminent spaces of reverie as being punctuated interiors; spaces between inside and outside: he includes the cave, the forest, and the ruin. His idea is that these spaces are metaphors for the way that we experience the world through our bodies as partial enclosures, and for the way that the aesthetic can preserve our openness from the closed systems of communication. The liminal allows us the experience of ambiguity, which holds us open to the world.

dh: And you create in-between space to allow that kind of ambiguity to germinate and blossom. Would you consider your *Tabula Rasa* pieces to be part of this creation? By cutting out, do you open up the image?

js: A lot of the *Tabula Rasa* that you have seen are my most recent ones, but in fact cutting into the film still preceded my addition of postcards onto these images. It was actually the first thing I did with film stills. I think of it as a very literal opening up of the image in that way. It became superseded for me for a long time by the postcards, which I thought avoided any modernist claim for surface. For a long time I didn't follow up on these initial incisions, because they seemed to direct attention in this way to surface. That liminal experience, that experience of things in-between, was becoming mediated too literally



Tabula Rasa I, 1978–79
Collage, 27x21.5

by the surface of the paper. I wanted to avoid that. I wanted to say there was no space of appeal, no material touchstone of authenticity. But making the *Tabula Rasa* cuts oblique and perspectively compatible with the image that it was housed in seemed to work. I found that it actually relieved it of that sense of Modernist flatness, or at least created an ambiguity in this contact between the image and the void. I think the *Tabula Rasa* collages point to the impossibility of any kind of formal grasp of the contemporary, technological image. The cultural image is always in transformation. Perception is always somehow one step behind: chained to narrative, in a perpetual state of partial awareness, and dominated by an unsatisfied desire for completion.

London, 27 July 2010

First published in the catalogue:

John Stezaker (London: Whitechapel Gallery and Ridinghouse, 2011)

Canetti sees the mask as arousing a sense of potential horror in everyday face-to-face encounters. It intervenes as an interruption. This is how we experience the face as uncanny. Canetti describes the mask as an encounter with fixity, in the place where one would normally expect the fluidity of facial expression. In other words, the mask is a meeting with death in the midst of life. It is also an inscription of interior space onto the exterior, the space of the face, whilst at the same time, it hides those clues of facial expression from which we recognize the interior life of another. I am interested in what happens in this substitution.

cg: In most of your *Mask* series, this distinction between what the mask conceals and what it reveals is also accentuated by the content of the postcard itself. In *Mask XXXV* for instance, the motif of the cave plays an important role: the postcard functions as a mask, but it also creates an opening in the image.

js: I love caves; they are my favorite spaces. They are archetypal images of origination, like springs, sources, and waterfalls. I suppose there is a dominant concavity in all my postcard "inserts." They refer to a space behind. When associated with a face, these behind spaces refer to a process of looking out as well as looking through. The cave, the grotto, can also represent the head, which is a kind of cave: the skull itself. If you like, it is the face emptied of "faceness," reduced to the shell.

Over the years the series has involved a number of different special punctuations, starting with the bridge and then later with caves and grottos. In 2007, I began to use sea caves and natural arches mainly from postcards of Capri. These I found even more frightening as images because the punctuated space of interiority is itself extended into a space beyond. Seeing through becomes a literal seeing beyond. The dark spaces of subjectivity seem somehow blasted through, exposed and emptied out.

dh: The notion of "faceness" seems to relate to Deleuze's concept of "faciality": it replaces the idea of the face as expressing the truth about an inner self with that of a screen, onto which identity is projected from the outside. By superimposing such a projection surface with an archetypal image of a cave, you seem to obscure the very kind of external identification which the idea of the film star relies on.

js: Yes, it is both a way of returning the portrait to the type, and at the same time particularizing it in a different way, which as you say, subverts the kind of identification relations on which facial legibility depends. I hope by vacating the face in this way, that one is brought in to a confrontation with the nature of the face or the portrait.

cg: The notions of duality or dialectics have often been used to describe your work, but something that your series of *Masks* makes explicit is how your collages, which usually combine two elements, manage to outplay this duality. We could evoke here Barthes's notion of the "third meaning," that he defines as "the one 'too many' ... at once persistent and fleeting, smooth and elusive," a meaning that cannot be grasped. It is also interesting to note that Barthes developed this notion from a reflection on film stills.

js: All my works involve pairing of one kind or the other. But whether it is dialectical in that sense, or dualistic—I am not really sure. Despite this, I think most of the time I am trying to overcome duality; I am seeking a kind of unity. At the same time, I have a fear of bringing things to a conclusion. Now that you remind me of Barthes's essay on the third meaning, I remember making a collection of significant texts of that time involving different ideas about the "third." There was also William Burroughs's *Third Mind* (1977), Rilke's and Kafka's discussions on the third person and the screenplay of Orson Welles's *Third Man* (1949), all of which, in one way or another, make an appeal to a kind of liminal in-between space or existence. Such spaces have always fascinated me. Personally, I suspect that they began for me with the fear inspired by some of the religious ideas about limbo and purgatory, which I encountered early on.

dh: This idea of the liminal, of something that falls "in between," is quite important to your work. Any meaning seems to germinate in between the cracks of your images.

js: It is those spaces that excite me. It is that edge. Just along them, when a rock becomes a lip and an eye becomes something else. Maybe the best description of this fascination for edges is in Gaston Bachelard's idea of the "dialectics of

1978, I was still very ambiguous about the territory of psychoanalysis, as well as my relationship with Surrealism. The work makes a reference to Magritte: the train coming through, into the domestic space. But at this point I felt I was still being ironic about it. The collage can be read as a joke. I was still keeping Surrealism at arm's length. If you compare that piece with the very first *Mask* that combines a postcard and a portrait from a couple of years later, there is a completely different relationship with Surrealism.

cg: This leads to the last work around which we wanted to focus this discussion, entitled *Mask XXXV* (2007). It combines a black and white film portrait of a woman with a color postcard that depicts a large cave seen from the inside, with a view on the entrance, through which one can see the outside. You have developed the *Mask* series over the years, from the beginning of the 1980s. Could you describe the circumstances in which you started to work on it?

js: In the mid- to late 1970s, there was a closure of the main big cinema chains. Every town used to have one major cinema at least, sometimes two. They had been huge single-screen palaces of entertainment. Gradually, the audiences declined. I remember wonderful days watching B-movies in empty cinemas, but of course it couldn't last. When they closed, the first thing that



Mask XXXV, 2007
Collage, 26x20.5

started to happen was that film stills started to appear everywhere. Decades of built up collections, often just cardboard boxes in the cinemas—the ones that had been taken out of the display and just dumped—started to appear in junk shops at that time. At first, these shops and the second-hand bookshops didn't quite know how to value them. Because they were original bromide images, often of very famous actors, they were quite expensive. But anonymous film stills were cheap enough for me to buy. At the time I couldn't afford the portraits; they were probably about a pound each then. That was a lot of money in those days. Black and white film stills were 50 pence. That is why the work on the film star portraits came slightly later. I suppose the combination of the portraits and postcards was an inevitable extension of the combination of film stills and postcards in the film still collages.

dh: Would you consider the pasting of a postcard over the face of a person as a poetical device in terms of blinding the image? Is there a connection here?

js: It is strange, I never thought of that before. And I find it a very compelling idea. Yes, this is exactly what I am doing: I am allowing myself to see them without them looking back at me. I blindfold them. It is a precise description of what I am doing. But, of course, in that process, the blindfolding is a particular one: it is an image itself which sometimes reveals another face, or a mask-like configuration, in which one can read what is absent. It is perhaps another way of enlisting the spectator to fill in or reconfigure some kind of face. Because, I guess, we are predetermined to see faces. As biologists have pointed out, facial recognition is absolutely central to the way we see things. I became more and more interested in the relationship between the face, the mask and the portrait. I think there is a very strong connection between the ways we relate to images generally and to faces.

For me, the *Mask* series was a way of probing a parallel relationship with the image to the one in the film stills, one which was not so much connected to issues of time and space, but which was connected to a much more immediate and visceral, almost animal or biological relationship with the face. Removing the features was for me a very interesting way of taking this very familiar encounter with the face and with the photographic portrait, and re-inscribing it with something of the potential horror of that encounter.

cg: You also see the film still as an arrest within the flow of the cinematic image?

js: It is an arrest, but equally it is a fake arrest. It is something that is already still and pretending to be moving. Whereas the film fragment, the film frame, is the opposite, it is, as you say, an arrest. But what interests me is that tension between these two ways of apprehending the momentary. That almost impossible way of seeing which comes within the momentary aspect of cinema or a film frame on the one hand; and that possibility of pensive or reflective vision that occurs with the pregnant moment that Lessing is talking about, on the other. I am conscious of trying to do the impossible: to hold onto something which is not consciously visible and which evades such a grasp.

dh: This revealing through the exclusion of image or the exclusion of sight seems to me a constant in your work. We spoke of the representation of blind people as a metaphorical device within visual narratives, but at the same time the physical process that you apply to images also reflects the notion of blindness. You omit, you leave out, you cover up. How do you make these choices?

js: I am never aware of making choices. But the procedures through which I arrive at something are as a result of spatially trying to define the area of fascination I have for the image in front of me. In the example of *Blind*, there is a seated man, and behind him a standing woman hidden by a postcard. These figures and their secret interchanges are the central objects of attention in the original scene. They are conspiring against the blindfolded figure who is literally in the dark, almost a prop to the scene. By hiding the central figures and merging them with the background, a new focus on the obscurity of a blindfolded figure is created.

I can describe what the act of hiding does in particular but not in general. At one time I realized that I was hiding the female characters and considered that this may have something to do with the concealedness of the feminine or the muse. But at other times it was the reverse. As the focus changes, so does the nature of the act of hiding. What I can say is that I am interested in concealment—in directing attention to what cannot be seen. Elias Canetti says something like this about the power of the mask. He sees the mask as

preeminently a space of concealment and from this it derives its power—the power of the unseen; the threat of the unknown. Often however, when I use postcards to cover parts of other photographic images, there is also a suggestion of seeing through the scene or face to a space beyond. There is a suggestion of both transparency and opacity. I remember how this turning inside out of space struck me as amusing when I first combined a film still with a postcard.

dh: *Negotiable Space I*, from 1978, is a black and white film still, and there is a scene of a man at a table looking at a couch in what seems to be an office. There is a portrait on the back wall of the office and there is another figure lying on the couch. The entire image is overlaid by a color postcard of a diesel train in contrast with the black and white image underneath, and you have aligned the tracks of the diesel train with the working desk of the main figure. Can you tell us more about this meeting of the internal and the external?

js: The key thing to me is the relationship between the tracks and the legs of the desk. It's about stillness and speed at the center of this doubling of space. And, of course, the portrait on the wall that you described is of Sigmund Freud. In



Negotiable Space I, 1978
Collage, 20.7x25.4

There is something quite human about them. I feel I have returned these stereotypical figures to a certain kind of humanity, that I have breathed life into them. But it is a paradoxical one, of course, because this life of the persona belongs to no one. And as much as one is aware of their humanness, so is one aware of their non-existence. There is empathy and distance simultaneously.

cg: Another work we wanted to introduce into the conversation is your collage *Blind* (1979). It combines a film still, showing a blindfolded man at his desk, and a postcard of a painting depicting the Château de Chillon on Lake Geneva on a stormy day. The notion of blindness and the figure of the blind person seems to be an important theme in your work...

js: At the time when I started collecting film stills, this figure of the blind or blindfolded person seemed to recur. I am not sure whether it was by coincidence or because it was some kind of preoccupation of 1940s and 1950s cinema. Why the blind person comes up in so many of these stills is an interesting question. Lessing is the first to really address the image of blindness in his writing on the *Laocoön*, and the ambiguous feelings of empathy that this figure arouses. When you see a blind person, or even a blindfolded person, represented, the fact that they are deprived of vision makes them seem powerless in relationship to the



Blind, 1979
Collage, 19.5x24

visual world. They are treated ambiguously as vulnerable victims, exiles of the scopopic regime of cinema on the one hand, and on the other, as obstacles in that flow. Their postures and their gestures tend to be almost wooden. That's how blindness is represented in cinema, as a kind of arrest. (In fact, I think of the figure of the blind person as being a bit like the film still itself.) They seem to be the static center around which everything else is going on, somehow oblivious, like an island. I know Chillon is only a promontory on Lake Geneva, but in a way it is similar to an island. It was a prison, a space of solitary confinement. The image of Chillon as being cut off from the world comes from Lord Byron's poem, *The Prisoner of Chillon* (1816), which is about a prisoner who spends his entire life in confinement and then, after his release, unable to bear the overload of visual sensation, he voluntarily returns to his dungeon and to a state of sensory deprivation.

dh: Lessing's essay about the *Laocoön* (1766) deals with the representation of the "right" moment in art. He refers to it as the "significant" moment. This brings back aspects of Barthes and his notion of the punctum in *Camera Lucida*, where he thinks about the "moment" in photography, a notion that is yet again different from Cartier-Bresson's "decisive moment." Is the idea of the "moment" of relevance to your work?

js: As you say, Lessing's "pregnant moment" is different from Cartier-Bresson's "decisive moment." I prefer the pregnant moment—the moment before or the moment that anticipates or awaits. That's why I like film stills, I think. They are enactments or anticipations of moments. And as Lessing touches upon, there is something of a return in this moment of anticipation. I do like the idea of the image initiating a return. The cinematic image is always taking you forward. Maybe this accounts for the sensation that the film still is taking us backwards. The interesting thing about film stills is this temporal ambiguity. They pretend to be something other than what they are; they pretend to be moments, instants, frames, from a continuum of films. And for years I thought they were such instants, until I became aware, slowly, by seeing the original films, that the images on the film stills never actually appeared in the film. They were done at the end of a shoot by separate cameramen. They were fixed moments which were meant to represent cinematic moments.

cg: This afterlife of the image—as well as the reversal of the relationship between the artist and the image through fascination—could be linked to all the debates around the notion of authorship that were going on in the 1970s and 1980s.

js: In the 1970s, there seemed to have been a shift in critical theory towards an interest in the reception of art, literature, and film, which was paralleled by an interest in recycling and quotation in contemporary art. At the time I couldn't help finding parallels for what was going on in contemporary art with Barthes's ideas on the reader and the "death of the author." I began to see that I was not alone in my own authorial resignation, that there were other 1970s appropriators enacting their own versions of Barthes's suicide of the artist. What I think was happening in the visual arts, which was at odds with this critical perspective however, was a new awakening to the image. The renunciation of authorship amongst some of my contemporaries was part of a reawakening in contemporary art to the power of the image, and to an extent, this was at odds with the theory that emphasized reading.

cg: If Roland Barthes's text was a key reference for the theoretical discourse that surrounded the strategies of appropriation of the 1970s and 1980s, it was often reduced to a mere deconstruction of the notion of authorship; the underlying idea was that it was not possible to produce new images any more, the only option being to appropriate existing ones. But Barthes's text is more subtle than that, and his idea of the "death of the author" is only part of the story: what is at stake behind it is the idea that the act of reading is the true locus of the text and, by extension, of the image. I'm not sure you can extrapolate from the text to the image so easily.

js: I do remember trying to relate these ideas to my own ideas about the sovereignty of the spectator at the time. But the problem with such a transcription is, as you say, that Barthes is pointing to the act of reading, whereas, in image terms, legibility was for me the barrier to identification with the spectator. For me the act of resignation was for the sake of an essential connection with the image. The desire to keep to the vantage point of the

consumer was not just a renunciation of that of the producer, but a way of acceding to the image. The image had to overcome the text to preserve its essential ambiguity.

dh: In reception theory, an essential aspect of authorship is its relation to the reader, or in our case, to the beholder. What is the role of the "implied beholder" in your work?

js: Continuing the literary analogy, I think of the "implied beholder" as the double of the "third person" in literature, who is, as Rilke says, nothing but a ghost, the ultimate fiction of fiction. But who, nonetheless, is mysteriously essential and is the one which writers address in their work. In art, at least in mine, there is a comparable figure to whom I show my work for judgment, and I think similarly, there are "third person" counterparts in the personae of my collages. For Rilke, nothing can happen without the third person, everything hesitates. I like to think of my works as being such hesitations or reflective confrontations of this implied beholder. I know I am implicated in this reflective encounter in some way—maybe in my absence?

dh: At the same time the works that you produce are very dependent on an active participant. They are not just images that can be consumed as fact. They have to be activated by the act of reading, looking, gazing...

js: I was particularly aware of that when I was being questioned recently in a lecture by a student about my *Marriage* pieces. She asked "why don't you take your own photographs and match the two perfectly?" I could have staged that question. The *Marriage* pieces have nothing to do with the marriage, the matching of images, they are to do with the fact that they do not marry, and that is the point. Because when they don't marry, the beholder has to participate in creating the marriage. And I think that's where their compulsion comes from.

dh: You leave "constitutive blanks" for the beholder to fill in.

js: Precisely. The spectator is, in a way, enticed into an act of empathetic engagement. And that is why I feel that the characters created in the *Marriage* series seem somehow more real than the composite actors they come from.



Poster for Joseph Cornell's exhibition, Whitechapel Gallery, London, 1981

me overcome the taboo of Surrealism. But what I found was that my drift towards the image was also a drift away from an interest in contemporary art.

As for Surrealism, my first stop was actually Joseph Cornell, even if I didn't consider him a Surrealist. His show at the Whitechapel in 1981 was really an important moment for me. It showed me a new way of relating to images. His example encouraged me to simply follow my own visual fascinations. Images were psychic guides for Cornell. It is still a mystery to me how his pieces worked. How a single piece of ephemera from the 1950s in New York could exert such an incredible power upon the gaze. I felt I was locked into those little boxes and whenever I entered one and came under the spell of Cornell's gaze, I always felt slightly mesmerised. I rarely go to a show more than once, but the Whitechapel show kept drawing me back. It was a mystery: how do you inscribe something with your gaze? I was interested in the way his appropriations transcended the Duchampian strategic approach and became for him forms of personal dispossession in relation to the image. I also began to feel a closer and closer identity with his working methods. I started to be an active hoarder. Cornell's life and art also represented for me a kind of ideal, a living exile from life. It's a phrase Maurice Blanchot uses, he describes artists as "exiles from life in the world of images." That's what I wanted. I realized I needed seclusion. I didn't want to be involved with the art world. I didn't want to be involved with the currency of images in any way. I didn't want to use images. I was interested in the obsolescence of images, the point at which they become illegible, mysterious, at which they touch on another world. For me, Cornell perfectly combined an interest in appropriation and an attachment to the romantic ideal of the evanescent fragment. I liked that combination of possession and dispossession in his approach to the found image.

cg: The type of appropriation at play in the untitled piano piece and in the collage work you have developed since the late 1970s seems very much influenced by these various sources. The five years that you spent with this film still before you decided to turn it into one of your works is the perfect illustration of the role of fascination and obsolescence that underlies your practice. You often say that "images find you rather than the other way around." Could you describe your encounters with the images you use?

js: I sometimes feel as if they have been lying in wait for me. Whenever I encounter an image that fascinates me, in a second-hand bookshop or elsewhere, I get a strange sensation of its aliveness, and then of an irrational fear that something will prevent me from keeping it, or purchasing it, that it will elude me in some way. The image has to go into my collection immediately, it has to be stuck onto paper and become mine. I love that moment of discovery, when something appears out of the ground of its disappearance: the anonymous space of circulation, where images remain unseen and overlooked. I think of my retrieved images as orphans, suffering neglect and indifference in their homeless state. Thus saved from circulation, they are finally being seen for what they are, they become visible within the sanctity of the collection.

dh: "Sanctity" is an evocative choice of word to describe the contextual changes you facilitate: do you regard these as elevations?

js: I think of a sanctuary as being beneath as much as above. It is certainly a separation from the everyday life of images in circulation, where they are legible and appear to have some function. But that separation has already taken place to an extent. I collect from what has already had its day, its moment of currency. The originating context, in which the image once disappeared into its function and its multiplicity, has already been forgotten. The collection is a space that seems to reawaken these dormant images to a spectacular presence, but the visibility it confers on them is entirely new. It is not re-kindling, but a kindling. I think of the collection as the "afterlife" of the image; there is a deathly aspect to all collections.

that each bore the Nazi swastika, and they had obviously been locked away for this particular reason. She managed to secure a number of the film stills for me. As soon as I saw them, I was completely fascinated. In particular, the still of the man playing the piano, with the girl leaning on the piano, immediately struck my attention. Oddly enough, it must have been handed to me upside down, because I remember putting it straight onto the music stand of Rosetta's piano. I didn't want to turn it back the right way round, and I remember that I used to object if visitors "corrected" it in this way. That immediate gesture seemed right, but it was completely unconscious, involuntary almost. There it stayed for five years, until I decided it was a work in its own right. The right way up, the image shows a closed-eyed pianist, seemingly wrapped up in his own music. An admiring female, who could also stand as the muse, looks at him as he plays. When you turn it upside down, there is a kind of reversal: the muse in reflection somehow dominates the active musician, who becomes this strange sleeping figure. And his hands take on this feeling of disembodiment in it. Many years later, I came across a quote by Maurice Blanchot, which helped to explain why I found this image so compelling. He talked about self-resemblance and used this phrase to describe the fascinating image: "the reflection becomes master of the life it reflects." The inverted picture literally creates this reordering. It wasn't an image which was in any way legible. It was an image which was fascinating, for its impenetrability, its mystery.

Daniel F. Herrmann: The rotation of the image is only a minimal manipulation on your part. And yet, in turning the image upside down, you also topple the implied communicative hierarchies in the scene: reading the image from left to right, the female figure has become the active agent. It has become less an image that represents the process of admiring, than an image that documents the process of watching.

js: Yes, I was fascinated by everything that was inverted in this act: the relationship between the producer and consumer, or between the artist and the muse. The inversion of the image seemed to stage the ascendancy of the muse over the pacified, sleeping performer. I can see now that it was an image of my own dilemma as an artist. Images that were already in this world were so much more fascinating than anything I could create. Fascination seems to demand this passivity in relationship with the image. Perhaps I was looking for a justification of my own passivity in appropriation.

This was the beginning of my probing of the idea that purely collecting could be an artistic practice, that it could be dissociated from any idea of content or production. I recognized of course, that this was a repetition of the Modernist enterprise in some ways. But it was also a way of escaping from what I thought was the more immediate *cul-de-sac* of Modernism in Conceptual art, with its insistence on communication, legibility, transparency, etc. The dominant assumption concerning appropriation is that artists reflect on the contemporary world they live in through the images of that world. I was not interested in the found image as an index in that way. And the big question for me was why my fascination always seemed to take me beyond the contemporary world, into something that came from the recent past but nonetheless a world that no longer exists. I felt that this relationship with old images was almost taboo. The other thing was that these images did specifically seem to come from either the 1930s or 1940s—the time of Surrealism. Even the theme of inversion has a Surrealist quality about it. That was what I was trying to work out between 1972 and 1977. You could say, Surrealism was taboo then. I don't think it had ever been at a lower ebb in terms of reputation and influence on contemporary art than in the mid-1970s. Conceptualism, which represented almost the complete opposite, a rejection of the unconscious, was in the ascendant as Surrealism had become the thing of cigarette adverts, posters in adolescents' bedrooms, or book covers, and so on. I had to come to terms with all this for me to accept the inverted photograph as a piece.

dh: How would you describe your own work of the 1970s within a British context?

js: For me it was a period of a lot of different influences. I was engaged in a number of disparate practices simultaneously. And there was very little I produced that I liked for long. The first major influence on me was the exhibition "When Attitudes Become Form" (1969) at the ICA. Victor Burgin's *Photopath* (1969) in particular was a seminal piece which changed my work forever. That was when I started working with photography. Later, I took up my earlier interest in my image collection and started to evolve a Situationist-type strategy of re-captioning images. There were a number of artists with whom I felt an affinity at the time: Keith Arnatt, John Murphy—who was also working with found images—and his mentor Marcel Broodthaers who helped

The Third Meaning

John Stezaker in conversation
with Christophe Gallois and Daniel F. Herrmann

Christophe Gallois: We would like to begin with a discussion of one of your first found photo works, *Untitled* (1977). It shares characteristics and concerns with some of your more recent works, including the notion of the double. However, it is, interestingly, not a collage but a found image, a black and white film still depicting a woman and a man on both sides of a piano, which you simply turned upside down. What is the story behind this image?

John Stezaker: The image was not found by me at all, actually, but by Rosetta Brooks, my then girlfriend. She had just got a job working with Sigi Krauss who was opening up a gallery, called Gallery House, next door to the Goethe Institute, in Princes Gate. The building had been unoccupied for many years. They found a locked chest and broke it open to discover a whole lot of cutlery, plates, crockery and some film stills. The only thing these objects had in common was



Untitled, 1977
Found image, 27x19.4

Mallarmé, through Blanchot's eyes, through Stezaker's eyes, is the kind of encounter constituting the latter's work as a collection of refracting mirrors reflected in and reflecting one another. The cutting, fragmentation, duplication, and concealment interrupt the homogeneous sequence to create a simultaneity which is embodied in the juxtaposition of whole entities, as in this triptych—a Greek word denoting three-fold. This duality ("two-foldedness") echoes the two-fold thought manifested in the encounter between Gilles Deleuze and Félix Guattari,¹² as humorously depicted by the former (who conceived of the fold and the search amid the folds of language: "Since each of us, like anyone else, is already various people, it gets rather crowded."¹³ In the series *Tabula Rasa*, the white spaces infiltrate the folds of image and discourse in-between consciousnesses as something that does not belong in language, yet something that language alone enables, as a silenced consciousness.

What is the nature of that silence? Does it resemble Kafka's "weapon" which is "even more terrible than ... song,"¹⁴ or Blanchot's "song still to come"?¹⁵ It is of such words, that strove to cling to the ripple of the Siren Song (as per the title of one of Stezaker's works), that Kirke (Circe) warned Odysseus.

In his ars-poetica poem "*Un coup de dés*" (A Throw of the Dice) Mallarmé describes the Sirens as bubbles of foam plunging into the sea, echoing the poem which is a bubbly "nothingness," foam evaporating on the rim of a glass. At the poem's conclusion, the ship's sail and the paper sheet sink into a single entity at the bottom of the poetic journey. Kafka and Blanchot too join forces in a flight around nothingness, in revelation via disappearance into the Sirens' abyss from which the work of art erupts and to which it returns.

10 Stéphane Mallarmé, *The Silent Thunder: Selected Poems*, trans. and intro.: Dory Manor (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 2011), p. 15 [Hebrew].

11 See: Andrew Warstat, "An Interview with John Stezaker," *Parallax*, 16:2 (January 2010), p. 69.

12 See: Charles J. Stivale, *The Two-Fold Thought of Deleuze and Guattari: Intersections and Animations* (New York: Guilford Press, 1998).

13 Ibid., p. 1.

14 See: Franz Kafka, "The Silence of the Sirens," *The Blue Octavo Notebooks*, ed.: Max Brod, trans. Ernst Kaiser and Eithne Wilkins (Cambridge, MA: Exact Change, 1991), p. 19.

15 Maurice Blanchot, *The Book to Come*, trans. Charlotte Mandell (California: Stanford UP, 2003), p. 3.

The End:

The ending must reverse all; it must undermine verbosity and be charged with "the fear of the void (*horror vacui*) amid words."¹⁶ The ending is acknowledging an experience of which nothing can be said, a clean slate, a *tabula rasa*.

16 Michal Ben-Naftali, "Broken Spirit: On Maurice Blanchot's Melancholic Writing," in Maurice Blanchot, *The Book to Come: A Collection*, trans. and intro.: Michal Ben-Naftali (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad & Poalim Press, 2011), p. 177 [Hebrew].

same principle in all the works—the principle of projection,³ namely perception of the white space as a cinematic screen, which projects the whiteness of the light being projected thereon to the viewer, while gluing the latter to the viewed object, and prompting him to project further meanings thereon.

The white blind spot constitutes the seeing eye; it is tantamount to an airport from which the spectrum of the most distant contexts unfurls, while the flight ticket demands concentration on the minutest details which distinguish one gate from another, and night from day (those whose gaze is careless are bound to miss the flight).⁴ The triptych *Tabula Rasa* seems to offer a lesson in seeing, which, in Stezaker's case, is closely intertwined with reading and writing: lessons in reading and writing.

Reading:

Observe the woman at the center of the triptych, resting her left hand on the right, as if she were seeking a support to help her carry the weight of the gaze of nothingness observing her. Unlike us, the viewers, she knows the identity of the man who is, for us, but a "tabula rasa," a blank or white sheet, much like the figure of Mr. White, the protagonist of Max Frisch's eponymous novel who is defined by negation: "I'm Not Stiller."⁵

Through the imaginary, we become conscious of the white space that wounded the surface and gave rise to a new metaphorical meaning. A hole is gaped in the familiar space of signification, accompanied by discontent of the type invoked at the sight of a beautiful woman on a billboard, whose teeth were maliciously blackened by a passerby. It is not the mutilation of the original that horrifies us, but rather the infusion of a suspicious, mysterious vein into the everyday.

In this game of covering and uncovering, the white rectangle becomes the formal skeleton which exposes the innate quality of things: it swallows things of like essence up (the décolletage of the dress worn by the woman sitting in the central panel, the chessboard and the tablecloth in the right-hand panel), and

3 See László Moholy-Nagy's comments on Malevich's *White on White*, in: Branden W. Joseph, "White on White", *Critical Inquiry*, 27:1 (Autumn 2000), pp. 90-121.

4 In keeping with John Cage's assertions about Robert Rauschenberg's white paintings: "The white paintings were airports for the lights, shadows, and particles"; John Cage, "On Robert Rauschenberg, Artist, and his Work," *Silence* (Middletown, CT: Wesleyan UP, 1961), p. 102.

5 Max Frisch, *I'm Not Stiller*, trans. Michael Bullock (New York: Vintage Books, 1962).

illuminates things of like essence with its whiteness (the men's handkerchiefs stuck in their pockets, the shirt collars). With its explicit, virtually blatant flatness, it accentuates both the layers concealed in the image folds⁶ and the flatness of the photograph, its existence as a shell.

The white stain is elusive, leading one to mistake it for the slit of anamorphosis; to wit: it grants an experience which is akin to observation of the stain floating at the foot of *The Ambassadors* (1533) by Hans Holbein the Younger. A side view—a gaze beyond—will correct the distortion and reveal an existing meaning (skull), rather than the one built into the blank slate, the tabula rasa, which is always yet to come.

And writing:

In his enigmatic text "Mimique" (The Mime), Stéphane Mallarmé fuses silence and whiteness together: "Such is this *Pierrot Murderer of His Wife* composed and set down by himself, a mute soliloquy that the phantom, white as a yet unwritten page, holds in both face and gesture at full length to his soul."⁷ The text inscribed on a blank page, maintains Liora Bing-Heidecker, "describes the mute event of a mime (Paul Margueritte) as white as a sheet of paper, who wrote a text (invisible to Mallarmé's reader) on blank pages about an inaudible monologue."⁸ While at first it appears as though Mallarmé relates to the mime show "Pierrot Murderer of His Wife," it turns out that the poet recounts a reading experience.⁹

Stéphane Mallarmé, the poet of absence, whose poems have been defined by Dory Manor as "an archipelago of negations,"¹⁰ is one of the major axes in John Stezaker's work, which is entwined with textual echoes: "I was very interested in Mallarmé early on, long before I read Blanchot (though it was only when I read Blanchot that I realized why I was interested in Mallarmé)."¹¹

6 The fold in the woman's dress in the central panel calls to mind the cut in the canvas in one of Lucio Fontana's works.

7 Stéphane Mallarmé, "Mimique/The Mime," in *Selected Poetry and Prose*, trans. Barbara Johnson (New York: New Directions, 1982), p. 69.

8 Liora Bing-Heidecker, "Foreword," in Stéphane Mallarmé and Paul Valéry, *On Dance*, trans. Liora Bing-Heidecker (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad & Poalim Press, 2011), p. 18 [Hebrew].

9 In the first version of *Mimique* (1886) Mallarmé describes himself sitting in the lamplight with Paul Margueritte's book in his hand.



Tabula Rasa XXX, 2011
 Collage, triptych panel, 20.6x25.5
 Private collection, London
 טאבולה ראסה XXX, 2011
 קולאז', לוח מטריפטיכון, 20.6x25.5
 אוסף פרטי, לונדון

Tabula Rasa

Dalit Matatyahu

"When the Mona Lisa was stolen from the Louvre in Paris in 1911 and was missing for two years, more people went to stare at the blank space than had gone to look at the masterpiece in the 12 previous years."¹

Found data, like a found image, may offer a gateway to reading and observation of the triptych *Tabula Rasa* if we put our thoughts aside about the authenticity of the information and its content in favor of the status inherent to it: a human being facing a piece of the void.

What did the visitors to the Louvre seek when they observed the blank wall? What did they see? Did it occur to them that a faithful gaze, such as Veronica's, may re-imprint the icon's face on the surface? Perhaps they took upon themselves the task of mourning, whose course destroys the contents underlying Leonardo's work in favor of a new creation, devoid of a past, devoid of an image? The pure presence of the work at a given place in a given time was interrupted for the silent-sensational discovery granted by observation of the void. The absence (the loss of the aura, or its theft in this case), carries an aura of its own, "the unique phenomenon of a distance, however close it may be."²

A white rectangular space, viewed from a slight angle, is one of the manifestations of absence in John Stezaker's oeuvre. Despite its repetition in a group of collages and screenprints on canvas bearing the same title, each white rectangle is distinguished by its differentiated borders, its exact location, and its unique mode of application on the surface (or subtraction therefrom). At the same time, its idiosyncratic relations with the "background" share one and the

¹ Barbara Cartland, *Book of Useless Information* (New York: Bantam Books, 1977).

² Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken, 1969), p. 222.

"I felt an increasing bond of empathy," Stezaker discloses, concluding, in the spirit of Susan Stewart's observation about the impact of scale on the temporal experience, that "there is a loss of time in the miniature."³⁶ Stezaker wondered if there was a hierarchy of inverse proportion, and after numerous experiments realized that there was an optimal point beyond which empathy drops rapidly away, and it was around 8 to 10 points in typographical scale: "The connection with the typographical fragment is significant, as if the individual, in reduction to the mere type-font, has become a phoneme in the path of legibility and on the threshold of appearance."

Extracting figures that eluded the photographer (but not the lens) from an encyclopedia—a publication which strives to contain and include the totality of human knowledge—disrupts inclusion and generalization, interrupting the historical gaze which focuses on the monumental, the expression of the dominant power, constituting instead a different mode of documentation, documentation of the everyday, such as that to which Michel De Certeau dedicated his book *The Practice of Everyday Life*: "To the ordinary man. To a common hero, an ubiquitous character, walking in countless thousands on the streets."³⁷ De Certeau distinguishes between the gaze of the one observing the city from above—the gaze of the power broker or strategist who observes the city from the 110th floor of the World Trade Center, one whose "elevation transfigures him into a voyeur. It puts him at a distance. It transforms the [...] world [...] into a text that lies before one's eyes"³⁸—and the nonconceptualizable quaintness of the everyday and the tactics of all the "others," the acts of "the ordinary practitioners of the city live 'down below,' below the thresholds at which visibility begins. They walk—an elementary form of this experience of the city; they are walkers, *Wandersmänner*, whose bodies follow the thicks and thins of an urban 'text' they write without being able to read it. These practitioners make use of spaces that cannot be seen;

36 See: Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1984).

37 Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendail (Berkeley: University of California Press, 1984), p. v: "He squats now at the center of our scientific stages. The floodlights have moved away from the actors who possess proper names and social blazons, turning first toward the chorus of secondary characters, then settling on the mass of the audience."

38 Ibid., p. 52.

their knowledge of them is as blind as that of lovers in each other's arms. [...] The networks of these moving, intersecting writings compose a manifold story that has neither author nor spectator, shaped out of trajectories and alterations of spaces: in relation to representations, it remains daily and indefinitely other."³⁹

Generally observed from above, the figures are entirely oblivious of the fact that they are being photographed: having been there by chance, they crossed paths with the great course of power and thus were caught in the representation, like the hybrid of the subject who gives orders in the collage *Medium I* [p. 56]. The fracture made present by Stezaker with his artificial constructions, which speak different dialects of representation, is met with a perpetuation of that which was not meant to be perpetuated. The result is never whole, yet, through the fracture, the challenge of a singular image which is also the image of a single individual bubbles forth, or in Stezaker's own words: "There is an obvious pragmatic and causal relationship between the activities of collecting images and collage. In my practice, however, it has never been this way around. To arrive at a singular image fragment is the most difficult thing to do. Collage often feels like a rehearsal leading to that singularity."

39 Ibid., p. 93.

place of famous ghosts.³² The postcard, depicting figures seated in a ruin—one observing it, while another looks toward the sea—seems to bring together some of the most cliché images of romantic painting, as the "contemplative-romantic" atmosphere inspiring the ruin enhances the touristy labeling of the place as the abode of ghosts. I wonder to what extent this foreknowledge influenced my characterization of the soft gray portrait on which the postcard was imposed as a ghost. The congruence between the made hair and unbuttoned garment of the photographed woman, and the romantic clichés in the generic image covering her face, redundifies this ghost story, for even without it, the interpretation which reads the work as the story of the subject's flattening and emptying in the culture of the spectacle, would have been valid just the same. All the more so, when its most quintessential agents—Hollywood's actors, stars and celebrities, are concerned, as Debord already realized: "The individual who in the service of the spectacle is placed in stardom's spotlight is in fact the opposite of an individual, and as clearly the enemy of the individual in himself as of the individual in others. In entering the spectacle as a model to be identified with, he renounces all autonomy in order to identify himself with the general law of obedience to the course of things."³³

The other component in Stezaker's collages—the meticulously staged actor portraits, which were collectors' items (signed or unsigned) at the time—is equally as generic as the postcards, because these portrait photographs present their subjects in their public figure, or their fictive figure from a given movie. For this reason they may be readily duplicated and matched to produce the doubles and hybrids typical to Stezaker's collages. As in many of his other works, there is no synthesis of two images here, but rather a combination whose signs are visible—e.g., *Marriage LXX* (2010) [p. 57]; *Marriage LXXVII* (2012) [p. 81]; *Muse VIII* (2012) [p. 83]; nevertheless, the result is an elusive sequence which charges this frozen hybrid portrait with a representation of movement.³⁴

32 Among these were "The Lady in White," who several years ago was "sighted" in a field by the Castle, and the "Grey (or Pale) Lady," who lurks inside the Castle, pacing up and down one of the parapets. Other ghosts were sighted in the Castle's dungeon. Many of these ghost tales were likely spread by smugglers in an attempt to cover up their nocturnal activities. Either way, such "encounters with ghosts" have not lost their appeal. Guided "ghost tours" are held on site every Saturday ("meeting in the car park adjacent to the castle," as noted by the ad).

33 Debord, *Society of the Spectacle*, thesis 61, p. 39.

The second channel in Stezaker's practice was described above as a selection or "extraction" of photographic materials, typified by their subjects having been photographed unknowingly, for his *3rd Person Archive*. How do these tiny, somewhat obscure images, comprising *The 3rd Person Archive*, allude to the distortive manifestations of the collages, which seem to stick a pin in the bubble of generic-false memories imprinted in us by the system? This series of small images began as a collection of pictorial figures from the field of landscape painting—such as the indigenous figure of the *staffage* which appears as a signifier in the foreground of landscape paintings, as the everyman, the viewer's stand-in, or, in Stezaker words: "a universal viewer, a pictorial equivalent of the third person who, as Rilke points out, is also a ghost—the ultimate fiction of fiction."³⁵ Hence also the title of the collection, *The 3rd Person Archive*.

Since 1976, the images have been cut from Hammerton's *Countries of the World*, an encyclopedic work published in sequels during the 1920s and 1930s. Initially, Stezaker cut only triangular fragments from it, and focused on figures which had to be retouched due to movement during the photographic exposure; in 1978-79 he shifted his gaze to the figures in the photographs' middle ground, mainly roadside figures, cut in a rectangular format; from these he moved to figures in the remote distance. The more miniaturized the subjects became,

34 Possibly a type of compressed close-up version for the photographic sequences created, for example, by Eadweard Muybridge, calling into question the place of collage in the relationship between the photographic and the cinematic still portraits. David Company discusses these issues in his various writings as well as in his conversations with Stezaker, see notes 16 and 24 above.

35 The quotes from Stezaker cited here and below were drawn from email correspondence with the writer before the exhibition; see also: Rainer Maria Rilke, *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, trans.: Burton Pike (London: Penguin, 2008), pp. 14-15: "Was I an imitator and a fool that I needed a third person to tell about the fate of two people who were making life difficult for each other? How easily I fell into the trap. And I ought to have known that very well that this third person, who haunts all lives and literatures, this specter of a third who never was, has no meaning, that he must be denied. He is one of the pretexts of nature, which is always striving to divert people's attention from her deepest mysteries. He is the screen behind which a drama plays itself out. He is the noise at the entrance to the voiceless silence of a genuine conflict. One might think that up to then it had been too difficult to speak of the two the play is about; the 'third', precisely because he is so unreal, is the easy part of the task, they could all do him. Right at the beginning of their plays one notices the writers' impatience to get to this third, they can hardly wait. As soon as he arrives everything's fine. But how boring if he's delayed; nothing can happen without him, everything stands, stops, waits."

this caesura, this interpolation of the present into the inert homogeneity of linear time, the contemporary puts to work a special relationship between the different times. If [...] it is the contemporary who has broken the vertebrae of his time [...], then he also makes of this fracture a meeting place, or an encounter between times and generations."²²

Let us re-examine those elements due to which Stezaker's work was suspected of a nostalgic affinity with the past—namely, the media materials from the first decades of the previous century—and to my distinction (at the outset of this essay) between individuals who were knowingly photographed and landscapes documented from the most impressive angle, and those caught by the lens without their knowledge. Both are associated with the construction of memorable moments, the construction of dreams. Film stills, for instance—images produced especially by the studios and disseminated for purposes of publicity and marketing—are not frames extracted from the film, "frozen moments" isolated from the "moving image" sequence, but rather staged images, photographed from the very outset as still photographs, independent of the film, film stills for which the actors posed with exaggerated gestures (calling to mind *tableaux vivants*)²³ to represent the entire cinematic narrative in a single shot.²⁴ Film stills are "the sticky aspects of the otherwise fluid medium of cinema."²⁵ Like other media images, these are constructions—in this case, of scenes perceived as seductive to view or unforgettable, and as such they became "the site for 'the return of the repressed detail',"²⁶ "social" embodiments of the collective unconscious, capable of exposing the origin of stereotypical images.²⁷ Stezaker discusses them as "readymade memories of the film that we glance back at as we leave

22 Ibid., p. 52.

23 *Tableaux vivants*—staged pictures achieved by living people who stand motionless (arrest scenes), a prevalent practice in the middle ages which became a widespread art form in 19th-century photography—were, in themselves, a cross between painting, theater, and photography, hence Stezaker deems them "reminiscent of the problems of representing movement within a tradition of narrative representation that antecedes both film and photography"; see Ades, "John Stezaker, Monteur," p. 30.

24 See Campany, "Film Still Collage Since 1979," pp. 23-24; see also: David Campany, *Photography and Cinema* (London: Reaktion Books, 2008).

25 Stezaker in an interview with Campany, "Film Still Collage Since 1979," p. 25.

26 See Ades, "John Stezaker, Monteur," p. 30.

27 Seduction scenes, a close-up of a cinematic kiss, etc.

the cinema," further elaborating: "the paradox is, that what the cinema audience takes home is not a still fragment from the cinematic continuum (a memory), but a separate image, close but still distinct from the film frame. Like postcards, they represent not the individual's view or memory, but another's—sometimes a generic or idealised one. I am more interested in the way the film still substitutes for memory, or you might say creates a false memory." Interestingly, due to their service function, the status of film stills as the structurers of memory is short-lived: "Film stills are very fragile in this sense, and are only momentarily meaningful in their original form of display. Once the episodic order of the film sequence is disturbed, when the old film stills are taken down for the next feature, the individual frames are already on the way to shedding their content."²⁸ Hence, in the secondhand bookshops he visits, Stezaker encounters only the specters of the image or its doppelgangers.

The postcards in Stezaker's collages are tourist souvenirs of the romantic type, the type which seeks the authenticity of local idiosyncrasy in the toured site, evidence of nature and the past, petrified by its a-historical gaze to become eternal monuments.²⁹ Like Hollywood cinema, which was a larger-than-life object of desire in its golden years—the landscape postcards also represent chosen (albeit generic) sites and select vacation moments, "portrayed, like all spectacular commodities, at a distance, and as desirable by definition."³⁰

If we go back to *Mask CXXVI* [p. 66]: The old postcard, whose colors seem to have been retouched and enhanced by manual treatment, bears an inscription with the name of the site it was intended to invoke: Pevensey Castle on the south coast of England. A web search yields a brief summary of its history,³¹ and a more detailed information about its touristy uniqueness as the dwelling

28 See Campany, "Film Still Collage Since 1979," p. 25.

29 See Boris Groys, *Art Power* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008), pp. 102-103.

30 "This particular commodity is explicitly presented as a moment of authentic life whose cyclical return we are supposed to look forward to"; Debord, *Society of the Spectacle*, thesis 153, p. 112.

31 The castle's massive walls were built by the Romans in 340 AD. The inner moated castle was constructed in 1088 and was owned by Count Robert of Mortain, step-brother of William the Conqueror, who invaded Britain from France and took over the fort before defeating King Harold II and the Saxon army in the Battle of Hastings. Throughout the ensuing centuries the area saw many battles, as well as hectic goods smuggling in ships from France that moored on the nearby shore.

novel, *Une semaine de bonté* (A Week of Kindness), as part of a tutorial given to new students in the academy's rare book collection,¹⁶ which was a true discovery for him. The fascination he developed with Joseph Cornell's work, to which he was exposed in 1981 in an exhibition at Whitechapel Gallery, London, is another significant landmark. In the early 1970s, it ought to be noted, a liking for Surrealism was like swimming against the current—not a trifling matter for someone who was taking his first steps in the art world and attempting to form his personal expression in keeping with the beat of the *Zeitgeist*.¹⁷ Stezaker further notes Marcel Broodthaers's dramatization of the strangeness of the museum space, and the exaggerated morbidity and aesthetic distance in his works, as a source of inspiration which gave him the courage to shift his gaze to the non-distant past and explore the modes of defamiliarizing the image in the Surrealist practice.¹⁸ The illusion—or, possibly, fiction—which Stezaker strives to maintain in certain works, is charged with new meanings when it erupts from the everyday of the image culture, in which (fictive and non-fictive) images are consumed regularly as a saturated system of codes. In such a state of affairs, illusion is revealed to be a decoy which suspends the gaze and sets it in motion to confront the visible. Juxtaposing fiction to everything that is known and familiar shifts the gaze to the difference between the latent impulses underlying the images and the conscious, at times ironic, gaze of the artist and the updated contemporary viewer. Using such notions as illusion and autonomy, which are so foreign to the discourse of contemporary art, Stezaker extracts them from the aforesaid foreignness, and simultaneously—from their commitment to past contexts, in order to harness them to a concrete statement about the here-and-now.

In reply to David Lillington's question about the nostalgic affinities inherent in collage, in light of Stezaker's explicit penchant for media materials dating from the first decades of the previous century, Stezaker discusses the importance of estrangement, disconnecting the image from temporal contexts. He relies on Blanchot's distinction between nostalgia and "the dignity of former times," explaining: "I feel that an attachment to the old

16 See David Campany's email interview with John Stezaker, "Film Still Collage Since 1979," in cat. *John Stezaker* (Whitechapel Gallery) (see n. 2), pp. 23-24.

17 See conversation with Stezaker in this catalogue, pp. 112-111.

18 See Lillington, "A Conversation with John Stezaker and William Horner," pp. 94-95.

is actually an attachment to the autonomy of the image—a relationship with the image liberated from its original ties to the everyday world and its imperatives and functions. There is a pull backwards in our confrontation with the found image, but it is not a return [...]. It is a confrontation with the impossibility of return."¹⁹ The pessimistic vein accompanying his words about this confrontation—the knowledge that the articulation of the image, in contrast to the spirit of the time, is doomed to failure—distances Stezaker from reveling in the past, but also from a reconciled obedience to the circumstances of our times, from both the nostalgic and the up-to-date, placing him in the position of the contemporary, namely: the one who "cannot escape his own time," as defined by Giorgio Agamben.²⁰

Let us dwell briefly on Agamben's conceptualization of "the contemporary": Agamben relies on neurophysiological research which examined the function of peripheral cells in the retina in the absence of light, describing the vision called darkness as a competence and an activity at the same time. Since the "contemporary," he holds, is anachronistic to his time in that he does not adapt himself to its demands, he can direct his gaze at it to identify the dark in it. Agamben's contemporary does not allow himself "to be blinded by the lights of the century," and "perceives the darkness of his time as something that concerns him, as something that never ceases to engage him. Darkness is something that—more than any light—turns directly and singularly toward him." Darkness is the object of his gaze—like the light of distant galaxies, moving quickly in our direction, yet failing, thus granting us the darkness of the sky at night, which is (in fact) light prevented from arriving. The effort to see the light in the darkness is tantamount to the attempt to hold onto the present, whose "backbone is broken," finding ourselves "in the exact point of this fracture." This effort, which Agamben likens to "being on time for an appointment that one cannot but miss," is "something that, working within chronological time, urges, presses, and transforms it,"²¹ extracting it from the temporal sequence: "Those who say 'my time' actually divide time—they inscribe into a caesura and a discontinuity. But precisely by means of

19 Ibid., p. 95.

20 Giorgio Agamben, "What Is the Contemporary?" in: *What is an Apparatus? and Other Essays*, trans. David Kishik and Stefan Pedatella (California: Stanford UP, 2009), p. 41.

21 Ibid., pp. 45-47.

Although the practice in his works amounts to minute intervention, Stezaker concurs to their labeling as "collages," due to his preference for the hint of estrangement and decontextualization embedded in this term, over the ownership implied by the concept of "appropriation," for instance. He values the affinity with an artistic expression which has already accumulated history and taken shape as a system of ciphers, since he is committed to practice from and within art. In keeping with this route of collagist praxis, his works strike root in the modernist process which identifies fractures in the existent without dissociating itself from it. The circumstances and world views have indeed changed since collage was the fundamental expression of 20th-century avant-garde, but its interpretation as a symptom and a form of resistance touches upon its very essence. I have previously discussed collage as a mode of expression which refuses "transparency" and analyzed its characteristics—dependence on a material image, multiplicity and heterogeneity, fragmentation, hybridity—as means which a-priori prevent any possibility of lucid unity.¹² The collage is thus denied the absolute, be it as it may, and its emptied-charged images signify it as a liminal event.

Stezaker enhanced and honed this liminal quality in his collages as "a form of dwelling on the interface between image and idea"¹³—a definition which refers to the quality of sequence-non-sequence distinguishing his works. The mutual alienation of their constituent elements is exposed the longer one suspends the gaze at the works, while at the same time revealing the fabric of their relationship. Let us observe *Medium I* (2011) [p. 56], which is composed of two superimposed photographs. The sharp triangle cut by Stezaker in the top photograph introduces a segment of the underlying photograph into it—a fact which we learn from its visible continuations in the upper and right margins. There is no logical or circumstantial link between the scene of the women listening to the director's instructions in the bottom photograph, and the top photograph, which portrays a ruler or some authoritarian figure seated on a throne, with two men in his service. The two photographs differ in coloration too; nevertheless: the compatible synthesis of the lower body of the burlesque director with the shoulders of the man facing the throne

12 See Irith Hadar, cat. *Mind the Cracks!: Collages from the Museum and from Other Collections* (Tel Aviv Museum of Art, 2009).

13 Stezaker in conversation with Lillington (see n. 10), p. 96.

generates an elusive continuity between the two photographic images, which is discernible yet does not blur their utter disparateness. The hybrid figure of a subject who concurrently gives instructions, caught in the two parts of the collage and forced to function in its two different roles, underscores the caesura as a seam. By the same token, the far-fetched combination of the dancers with the man's head in *The Story III* (2006) [p. 48], or the white figure whose upper body possibly dissolves into the wall, possibly fuses with its black-clad neighbor in *The Story IV* (2006) [p. 49], do not eliminate the illusion of sequence in the story, whose two parts all but fuse.

The circumstances of the display which Stezaker intends for his works are those of an art object—circumstances which enable mere observation of a precious object. In their affinity with the original (the found image itself, which became an original after Stezaker found it and became enchanted with it), their modest-to-tiny dimensions, and their hand-made quality, his works indeed meet this condition. Stezaker prefers to fix the point of view: "I like the idea that when people look at a piece of mine on the wall, they are looking at what they might flip through in a second in a bookshop, or might find somewhere in the world anyway, only something has happened to it—some minute thing, like turning the image upside down—and their relationship to it has been changed."¹⁴ Presentation on a museum or gallery wall is essential for some of the works in which Stezaker's intervention with the found images comprising them amounts to their upending—works such as *Overworld I* (1990) [p. 41], *Overworld III* (1999) [p. 44], and *Overworld V* (2012) [p. 67]. Stezaker characterizes them as site-specific pieces, "because ... if you put them in a magazine or a catalogue, you have the choice to turn them upside down and therefore destroy the illusion."¹⁵

Stezaker's choice of the term "illusion" to describe such a "subversive" act calls to mind the qualities of surprise and fiction at the core of the Surrealist collage, which extracts poetry from elusive sequences between utterly disparate elements to undermine the certainty of the distinction between reality and representation. At Slade, Stezaker became acquainted with Max Ernst's collage

14 Stezaker interviewed in: Michael Bracewell, "Demand the Impossible and More: an Interview," in: Mark Coetzee (ed.), cat. *John Stezaker* (Miami, FL: Rubbel Family Collection, 2007), p. 37.

15 Stezaker in an interview with Bracewell, *ibid.*, p. 33.

the struggle for change (the Student Revolt). Guy Debord's formative book, *Society of the Spectacle*, came out in 1967, introducing a theoretical platform for the protesters. Stezaker attested to the urgency that characterized the book's reception, when he noted that he did not wait for it to be translated into English (in 1969), but rather struggled to read it in the original French. In the book, which came to be known as the theoretical doctrine of the Situationist movement, Debord (following Marx) analyzes the power structures of contemporary society, exposing the transition from control over the means of production to control over the means of representation, which have nowadays penetrated every area of life, inspiring falsification, alienation, subjugation, and separation, forcing consumerist passivity on the individual. Art and the media, the book reveals, have been swallowed up in the mechanisms of the spectacle, which is defined as "the historical moment at which the commodity completes its colonization of social life. It is not just that relationship to commodities is now plain to see," he adds, but "commodities are now all that there is to see; the world we see is the world of the commodity."⁸ Discussing art, Debord describes Situationism as a reform of the one-sided utopist-revolutionary views of Dada and Surrealism, which, following the failure of the proletarian revolution, were locked into the field of art, which lost its validity and became paralyzed. "Dadaism sought to abolish art without realizing it, and Surrealism sought to realize art without abolishing it," he explains, whereas "the critical position since worked out by the Situationists demonstrates that the abolition and the realization of art are inseparable aspects of a single transcendence of art."⁹ For these reasons, they rejected the sweeping revolution, and instead proposed subversion. Hence, we are concerned with rejection of the unifying system, and with critical art whose vitality is founded on consciousness of difference—contents and processes which undermine the existent by highlighting difference.

These ideas—as well as inciteful slogans which called upon artists to leave their studios, take a stand and act in reality—faced Stezaker (while he was busy drawing from observation as a student of painting at the academy) with a pressing, binding personal dilemma: how to live and operate as an artist

8 Guy Debord, *Society of the Spectacle*, trans: Donald Nicholson-Smith (New York: Zone Books, 1995), thesis 42, p. 29.

9 *Ibid.*, thesis 191, p. 136.

in a culture of images. He had already become acquainted with the visual expression of the Situationists (which was more accessible to him than their writings in French) earlier, and was familiar with their habit of disrupting conventional structures, whether by destroying the icons of commercial capitalism (as anonymous vandals), or by "hijacking" or a contextual "deflection" (*détournement*) of images "already seen" or "already read"—and he regarded these practices as an interesting answer to that same question. I have lingered on the Situationist doctrine not in order to present Stezaker as the last Situationist, although his encounter with Situationism in real time was clearly a formative event which infused his work with social and cultural awareness anchored in resistance. The intensification of global capitalism and its subsequent infiltration into every area of life only reinforce the relevance of the ideas previously formulated by Debord, which echo loudly in the contemporary discourse of mass culture and the media. Awareness of the subordination of images to the power brokers is now common knowledge: we have become used to "reading between the lines"—or rather, looking through the image—thereby reaffirming this insight.

After graduation (in 1973), Stezaker began making collages of found images combined with text. This practice metamorphosed through different modes and materials until it consolidated as a collage which "offers a vantage point that is subversive of the usual cause and effect involved in intentionality and meaning,"¹⁰ and disruption of the specific media images which came to be the hallmark of his works. The media images which Stezaker extracts, distorts, and presents to us, in their obscurity, contribute to repatriating us from the exile of our image-consumption bulimic habits to art, as a home to the gaze. "My work," Stezaker concludes, "has been about negotiating that threshold between the materiality and the immateriality of the image [...]. Most pessimistically, I see the punctuation of the image as a form of cultural resistance that is destined to failure within the inexorable and seamless flows of the technologised image."¹¹

10 Stezaker in: David Lillington, "A Conversation with John Stezaker and William Horner," cat. *John Stezaker: Fumetti* (Bremen: Gesellschaft für aktuelle Kunst, 2008), pp. 82-98.

11 Stezaker quoted in: cat. *Collage: The Unmonumental Picture*, eds. Laura J. Hoptman, Richard Flood and Massimiliano Gioni (New York: The New Museum of Contemporary Art, 2008), pp. 116-118.

status of an unread book, that which is "not written."⁴ Through the enigmatic images he presents to us, John Stezaker asks the viewers-readers to deviate from their habits of image consumption, as it were (namely, to rid themselves of their immediate pinning on this or that given context), and instead to suspend the gaze and punctuate a space of observation which is not guided by context, a space of fascination. This inkling of a charmed response—an uncontrollable thrill or insight—is the goal prompting Stezaker to select the image, to extract it from the visual heap, only to distort it and present it to us in such a way that will make us observe it and signify it anew.⁵ In the given situation of an image culture, Stezaker seems to seek a beholder who is akin to the "unique reader" whom Maurice Blanchot addressed when he wrote: "Author and reader are equals with respect to the work and in it. Both are unique. Neither has any existence except through this work and based upon it. [...] Rather, both are unique. This means that the reader is no less 'unique' than the author. For he as well is the one who, each time, speaks the poem as if afresh, not as an echo of the already spoken and already understood."⁶

A visit to the exhibition or a browse through the works in the catalogue likewise provide an encounter with images whose otherness is reinforced. Portraits concealed in landscape postcards; hybrid portraits which momentarily appear to be a face in motion, yet a closer look reveals them to be two portraits fused together; photographs which represent hidden narratives brought together to form an elusive "non-whole"—all these are collages whose enigmatic games are constituted while obeying certain rules, new processes conceived by Stezaker to set them apart from known linguistic games. The exhibits in the exhibition and catalogue attest that Stezaker composes his collages from fixed content materials. These include, primarily, film stills, portraits of movie stars, and landscape postcards. The collages are juxtaposed with tiny images which make up *The 3rd Person Archive* culled consistently since 1976—another channel of activity sustained by Stezaker, which differs from that of the collages in his degree of involvement with the materials: extraction and composition in the collages, extraction and isolation

4 Ibid., p. 195.

5 See the conversation with Stezaker in this catalogue, p. 110.

6 Blanchot, "Characteristics of the Work of Art," *The Space of Literature*, p. 227.

only in *The 3rd Person Archive*. Another difference (and here I am tempted to get ahead of myself): the collage materials are photographs of individuals photographed knowingly and of landscapes documented for a purpose, whereas the constituent elements of *The 3rd Person Archive* are clearly details from an absent whole, unknowingly caught by the lens.

The dates reveal that the series are works in progress, and they remain open for long periods of time. The construction of the works is relatively constant too: since the late 1970s Stezaker's collages have consisted of only two images. The procedures he applies to them—selecting, framing, cutting, aligning the point of view—are indeed typical of photography, yet the act of cutting which interferes with the whole, always present in the works with great clarity, possesses the quality of a line in a painterly composition. The decisiveness, sharpness, and precision of these lines highlight the artist's gestures, exposing a certain degree of destructiveness in his manner of intervention with the images, in which one may also identify a multiplicity of diagonals and a certain consistency, nearly serial in itself, in terms of the modes of cutting and composition.

The cutting and extraction of images in order to combine (in the collages) or isolate (in *The 3rd Person Archive*) them are acts of subtraction or data removal. In Stezaker's work, the addition is also characterized as subtraction, since the attached postcard, which adds information, replaces and hides the information conveyed by the image underneath it. Note, for instance, *Mask CXXXVI* (2011) [p. 66], in which a landscape photograph conceals a photographed woman's face, replacing the convex (the facial curves) with the concave (a cave?), to imply the existence of an interior which is, at once, breached open to a distant horizon: with this act, "the dark spaces of subjectivity seem somehow blasted through, exposed, and emptied out."⁷ Stezaker employs subtraction to distort the media image; it is intended to destroy its very essence: through subtraction he undermines the clarity of the original images, nullifying the quality which a-priori made them so suitable for their purpose, so usable.

Stezaker became exposed to the insight that we live in a culture of images, in which the image is subordinated to the Capitalist system, back at the end of his first year of studies at the Slade School of Art, London. The year was 1968, and the students at Slade—like their peers in Paris—spearheaded

7 See conversation with Stezaker in this catalogue, p. 101.

development, and for the fascinating dialogue spawned by both his words and images. Thanks to The Approach Gallery, London, and to the two other lenders who wish to remain anonymous. Special thanks to Jake Miller and the gallery team—Mike Allen, Mary Cork, and Katy Partridge—for the meticulous photographs of the works in the catalogue and the invaluable help throughout all phases of the exhibition and catalogue production. Many thanks to Karsten Schubert, Doro Globus and Louisa Green from Ridinghouse, London, for the initiative and the cooperation; and thanks to Yona Fischer for suggesting the title of the exhibition.

Heartfelt thanks to Irith Hadar, the curator of the exhibition and editor of the catalogue, and to Dalit Matatyahu, the associate curator, for their insights on Stezaker's oeuvre. Thanks are also due to all the other partners in this project: to Magen Halutz for the punctilious design of the catalogue; to text editor Daphna Raz for her ability to elucidate the words and infuse them with magic; to Daria Kassovsky for the attentive English translation. Last but not least, thanks to all the members of the Museum staff who were involved in the implementation of the exhibition for their devoted work.

Suzanne Landau
Director and Chief Curator

Arresting Resistance

Irith Hadar

Someone is observing us: a young man looks at us aslant from one of the banners hung on the Museum's façade, and we answer his gaze, drawn into the defying surface of an incomprehensible image inserted into the encoded space of our existence. Observation alone cannot decipher or label that seen by the eye, cannot resolve this interruption to the edicts of clarity, or elucidate the photographic image whose origin is unknown; nevertheless, something happened in its course: we have become conscious of the other presence of an image.¹

In mass culture, which is based on the continuous, uniform flow of reticulated, tagged images, the image has too much and too little presence. Redundancy undermines awareness, dissolves the differences, and even subverts the immediacy of visual communication—the one responsible for those reality dimensions which cannot be put into words, and for its contradictory aspects which elude conceptualization. To infuse the image with a purpose, to restrict it to one frame of reference—whether we submit to the coded image and its given context like obedient consumers, or we are ready and eager to identify in it the webs of power—is "to annul it as an instrument of cognition."² Losing its idiosyncrasy, its capacity to demonstrate "the exclusive void within which the work seems to want to dwell,"³ the image is pushed to the

-
- 1 The hidden image is the banner created by John Stezaker for the exhibition at Tel Aviv Museum of Art, a version of a collage which is not featured in it (*Untitled*, 1987). It serves as an apt introduction to a show whose exhibits still tempt one to prolonged observation and examination of detail in an attempt to reconstruct that which was lost in a visual culture founded entirely on excess, flickering, unification, and flattening (see also the image on the cover of this catalogue).
 - 2 See Mircea Eliade, quoted in: Dawn Ades, "John Stezaker, Monteur," cat. *John Stezaker* (London: Whitechapel Gallery and Ridinghouse, 2011), p. 25.
 - 3 Maurice Blanchot, "Communication and the Work: Reading," *The Space of Literature*, trans. Ann Smock (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1982), p. 192.

Foreword

The 'found image' is a very important term. It's not the image that has resulted from a search—it's found.¹

– John Stezaker

The title of John Stezaker's exhibition at Tel Aviv Museum of Art, "One on One," conceals the conceptual aspect underlying both his utterance and his practice: found images are extracted-cut from media banks "one on one"; "one on one" they are placed-joined to one another and one atop the other; "one on one" their encounter with the viewer is constituted.

Rousing a renewed interest in the past decade, Stezaker's collages are composed via manual processes from film stills and old postcards which he finds (or, rather, which "find him," as he puts it). It is the thrill produced in the encounter with the image that guides Stezaker's choices. His collagist combinations strive to furnish the extracted images with a new appearance, independent of the purposefulness imprinted in them in today's visual-consumerist culture, which condemned them to disappearance and silence. The encounter with the unknown otherness of the image may result in a flash of consciousness or insight within the uncontrolled image flow inundating us in contemporary reality.

Tel Aviv Museum of Art is pleased to present Stezaker's exhibition, which exposes a representative selection of his work for the first time in Israel. This exposure is highly pertinent today in view of the resonating influence of his art, discernible in the work of many young Israeli artists. We are grateful to John Stezaker for accepting our invitation, for his involvement in the exhibition's

¹ Stezaker in an interview: Michael Bracewell, "Demand the Impossible and More: an Interview," in: Mark Coetzee (ed.), cat. *John Stezaker* (Miami, FL: Rubbel Family Collection, 2007), pp. 31-32.



Tel Aviv Museum of Art

John Stezaker: One on One

Prints and Drawings Gallery
The Gallery of the German Friends of Tel Aviv Museum of Art
Herta and Paul Amir Building

Exhibition

Curator: Irith Hadar
Associate curator: Dalit Matatyahu
Framing: Simon Beaugié Picture Frames Ltd., London/Ashford
Hanging: Tibi Hirsch
Lighting: Naor Agian, Lior Gabai, Asaf Menachem, Haim Beracha

Catalogue

Editor: Irith Hadar
Design and production: Magen Halutz
Text editing and Hebrew translation: Daphna Raz
English translation and editing: Daria Kassovsky
Photographs: FXP Photography, courtesy of The Approach, London
Graphics: Alva Halutz

On the cover: Banner for Tel Aviv Museum of Art square by John Stezaker (after Untitled, 1987)

Measurements are given in centimeters, height x width

© 2013, Tel Aviv Museum of Art
Cat. 1/2013
ISBN 978-965-539-053-7

"The Third Meaning: John Stezaker in conversation with Christophe Gallois and Daniel F. Herrmann" © John Stezaker and Daniel F. Herrmann, courtesy of Whitechapel Gallery and Ridinghouse, London.

Poster of Joseph Cornell's exhibition, 1981 [p. 111], courtesy of Whitechapel Gallery, London.

Published in association with

Ridinghouse
5–8 Lower John Street
Golden Square
London W1F 9DR
United Kingdom
www.ridinghouse.co.uk

Distributed in the UK and Europe by
Cornerhouse
70 Oxford Street
Manchester M1 5NH
United Kingdom
www.cornerhouse.org

Distributed in the US by
RAM Publications
2525 Michigan Avenue Building A2
Santa Monica, CA, 90404
United States
www.rampub.com

All rights reserved.
No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or any other information storage or retrieval system, without prior permission in writing from the publisher.

British Library Cataloguing-in-Publication Data
A full catalogue record of this book is available from the British Library.

Images © John Stezaker
Texts © the authors, unless noted

Ridinghouse ISBN: 978 1 905464 71 5

Ridinghouse

Contents

138

Foreword
Suzanne Landau

136

Arresting Resistance
Irith Hadar

120

Tabula Rasa
Dalit Matatyahu

114

The Third Meaning
John Stezaker in conversation
with Christophe Gallois and Daniel F. Herrmann

96

Biographical Notes

39

Works

The catalogue is paginated in ascending Hebrew order

The Works section (pp. 39-85)
follows the Hebrew reading direction,
from right to left

John Stezaker

One on One



Tel Aviv Museum of Art

Ridinghouse

John Stezaker