

תחת מחיקה
Under Erasure



מוזיאון תל אביב לאמנות



תחת מחיקה

גלריה לרישום והדפס
מתנת הידידים הגרמנים של מוזיאון תל אביב לאמנות
גלריה לורנס גראף לאמנות עכשווית
הבניין ע"ש שמואל והרטה עמיר

תערוכה

אוצרת: אירית הדר
אוצרת משנה: דלית מתתיהו
התקנת עבודות ותלייה: יעקב גואטה
התקנת עבודותו של ג'וזף קוסוט: טוקן סטודיו לעיצוב בע"מ
תאורה: ליאור גבאי, אסף מנחם, חיים ברכה

קטלוג

עורכת: אירית הדר
עיצוב והפקה: מגן חלוץ
עריכת טקסט: דפנה רו
תרגום לאנגלית: איה ברזיר, דריה קסובסקי (עמ' 111-116, 134-135)
צילום: אלעד שריג

תצלומים נוספים: סיגל קולטון (עמ' 40-42); אברהם חי (עמ' 90-92); © גלריה רויארט, תל-אביב (עמ' 74-79);
© האמנים וגלריה שנטל קרוזל, פריז (עמ' 53, 96-97); © מוזיאון ישראל, ירושלים, על-ידי אוהד מטלון,
הנסיפטר פלדמן אצל Pictoright אמסטרדם, 2014 (עמ' 95); © האמן וגלריה ויקטוריה מירו, לונדון (עמ' 49);
© מוזיאון סן-פרנסיסקו לאמנות מודרנית, רוברט ראושנברג אצל Pictoright אמסטרדם, 2014 (עמ' 12);
© סטודיו פול פייפר וגלריה פאולה קופר, ניו-יורק (עמ' 80-81)
גרפיקה: עלוה חלוץ

המידות נתונות בסנטימטרים, עומק × רוחב × גובה

© 2014, מוזיאון תל אביב לאמנות

קט. 23/2014

מסת"ב 978-965-539-103-9

תודה מיוחדת לגברת אינגריד פליק, שבלי תמיכתה לא היו התערוכה והקטלוג באים לכלל מימוש



תוכן העניינים

6

פתח דבר

סוזן לנדאו

8

דימויים תחת מחיקה

אירית הדר

24

כתם הלידה: קריאה במעשה מחיקה

דלית מתתיהו

29

עולם תחת מחיקה

רונית פלג

36

עבודות

98

רשימת העבודות בתערוכה

שהם מקטעים ראשומוניים של היחסים ביניהן – היחסים שהיו, שיכלו להיות, ושעשויים להתכונן בעתיד. כך נפרשת לפנינו מניפת אפשרויות של תולדת המחיקה, ולצדה השאלה החשובה באמת: האם המחיקה אפשרית בכלל? ומה נותר אחריה? האוונגרד המודרניסטי חלם על עולם שיתחיל מחדש מאפס, ללא זיכרון, כלוח חלק תרבותי שעקבות העבר ודפוסיו נמחקו ממנו כדי לאפשר את החדש. בחינתם של מהלכי המחיקה בתערוכה ובמאמרי הקטלוג מציגה את המחיקה כפעולה וכסימן המנכיחים עקבות וחותרים תחת האפשרות להעלים כליל את המחוק.

תודות מקרב לב שלוחות לאמנים, וכן לאספנים, לגלריות ולמוזיאונים בארץ ובחול, שהשאילו עבודות לתערוכה ובכך איפשרו את הצגתו ותיעודו בקטלוג של מבחר עבודות מרשים: אוסף הארץ, תל-אביב; אוסף פיליפ כהן,

ביצד ייראה מילון המחיקות הגדול? כדרכם של מאגרי שפה, נניח מן הסתם שהמילון לא יהיה "מחוק" אלא יבקש לנסח במלים את מה שהיה ואיננו, את מה שנוכח כהעדר. תהייה זו, שמושאה אופני מחיקה באמנות, היא בסיסה התימטי של התערוכה "תחת מחיקה", הבוחנת את מעמדן של מחיקות באמנות כאמצעי המעורר ספק לגבי הנוכחות הפוזיטיבית-מטאפיזית של כל ההיסטורי והאקטואלי, הזכור והמדובר, הלשוני והפוליטי.

בסרטו המבוכי של מישל גונדרי שמש נצחית בראש צ'לול (2004; תסריט: צ'ארלי קאופמן), מתפתל ומתלפף רעיון המחיקה מרצון של זכרונות אהבה מייסרים. שם הסרט, הלקוח משיר של אלכסנדר פופ (Pope) על מכתבי אלואיז לאבלאר, מדבר על השכחה כנחמה. אלא שבמהלך הסרט (הנע בחופשיות קדימה ואחורה בזמן) מבליחים לנגד עינינו, היישר ממוחן של הדמויות, חזיונות

מאוד; לאיה ברזיר ולדריה קסובסקי, שתרגמו לאנגלית בקשב ובדיוק רב; לאלעד שריג על צילום העבודות לקטלוג; ולרפאל רדובן על עזרתו בהקמת התערוכה. להוצאה לפועל של תערוכה במוזיאון חוברים תמיד רבים מעובדיו, ותודתי נתונה לכל אחת ואחד מהם.

סוזן לנדאו
מנכ"לית ואוצרת ראשית

פריז; אוסף קופפרמן, קיבוץ לוחמי הגטאות; גלריה ג'ולי מ., תל-אביב; גלריה גורדון, תל-אביב; גלריה רו-ארט, תל-אביב; גלריה שנטל קרוזל, פריז; מוזיאון ישראל, ירושלים; טניה פישמן, תל-אביב; רפי קורצברג, ראשון-לציון; וארבעה משאילים שביקשו להישאר בעילום שם.

תודה מיוחדת לגברת אינגריד פליק, שתמיכתה בתערוכות המחלקה לרישום והדפס מאפשרת גם הפעם את מימושם של התערוכה והקטלוג באופן רצוי וראוי.

עונג הוא לי להודות לעושים במלאכה: לאוצרת אירית הדר, שהגתה את רעיון התערוכה וערכה את הקטלוג, ולד"ר רונית פלג שכתבה טקסט לקטלוג והעשירה אותו בתובנותיה; לדלית מתתיהו, אוצרת המשנה, על עבודתה הנאמנה; למגן חלוץ על העיצוב המרשים של הקטלוג; לדפנה רו, שערכה את הטקסט והיטיבה אתו

דימויים תחת מחיקה

אירית הדר

לפני פתיחתו בתחילת הלידה. הוראתה האחרונה של המלה וצירופי הלשון הנמנים במילון שבו נועצתי – מחיקת אשמה, מחיקת חוב – מוסיפים ומתארים את המחיקה כהרס שיש בו מן התיקון או כתנאי להתחדשות, כעין שלילה מיטיבה, הגורפת גם את "המקום שבו נמחק הדבר הכתוב" אל המנגינה של "עולם ישן עדי יסוד נחריבה".

הגדרות מילוניות שימושיות לנו משום מידת ההכללה שבהן – בעוד הדברים והקשריהם מנתבים את המלים לכיוונים נקודתיים, קונקרטיים ומשתנים. הערנות לתנודות אלה (של צבירה וריקון) החלות בשדות המשמעות של מלים, מניבה תובנות בדבר הקונטינגנטיות של השפה. תחת מחיקה הוא לכן צירוף טעון, המכוון לעיסוק בשפה ושולח אל הפילוסופיה של הלשון ואל מחשבת הדקונסטרוקציה, שאף סימנה את עצמה בסימן מחיקה טיפוגרפי.²

האמנות בת־זמננו רוויה סימני מחיקה: מחיקות נראות בה לעין, נוכחות לעצמן באופנים מגוונים, חושפות את מה שהיה פעם שלב סמוי בתהליך היצירה. שלא כמו התבוננות בעבודות ששלמותן ומובנן נסמכו על העלמה של חלקים מהן, המבט העכשווי נדרש לנוכחות הסותרנית של המחוק וליחסי מחוק/נראה כגורם ממשמע, והם מושאה של תערוכה זו.

הטקסט כאובייקט בעולם

בהגדרתה במילון,¹ המלה "מחיקה" מורה על פעולת איון, כמפורט: 1. העלמת דבר כתוב על-ידי שפשופו במחק, בספוג, וכדומה; פסילת דבר כתוב בהעברת קו עליו; המקום שבו נמחק הדבר הכתוב. 2. ביטול, גרימה לכך שמהו יחדל להתקיים. וגם: 3. התקצרות של צוואר הרחם לקראת סיום ההריון

1 ראו למשל במילון המקוון רב מלים.

2 הדקונסטרוקציה מפנה את חצי הביקורת שלה בעיקר אל הלוגוצנטריזם וה"מטאפיזיקה של הנוכחות" שביסוד הפילוסופיה המערבית, הרואה בלוגוס־שפה־מחשבה יש נוכח, מרכז שממנו נובעים כל שיח ומשמעות; וכן אל תפיסת השפה במונחים של תקינות, מובן וטוהר; ואל – כפי שמסכם דרור פימנטל – "המקום של האחד שאין בו מקום לאחר"; ראו דרור פימנטל, חלום הטוהר: היידגר עם דרידה (ירושלים: מאגנס, 2009). עמ' 251. ראו גם גיאטרי צ'קרבורטי ספיק, המונה כמה מקרים שבהם מופיע אצל דרידה סימון טיפוגרפי ממשי של מלים תחת מחיקה: Gayatri Chakravorty Spivak, "Translator's Preface" to Jacques Derrida, *Of Grammatology* [1967] (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1976), pp. xv-xvii

כבר הפילוסוף הגרמני מרטין היידגר מיקם את המלה "אפּוּרְיָה" תחת מחיקה ב-X פוסל שאיפשר את קריאתה מתחת לסימן המחיקה, וטבע את המהלך כאמצעי אסטרטגי: המלה נמחקה כיוון שבמובנה הרווח היא נמצאה לא מתאימה במדויק למושאה ולשדה המובן העכשווי שלה – אך היא נותרת קריאה בהיותה נחוצה עדיין ובהעדר תחליף הולם. לא זו בלבד, אלא שדווקא במצב מעורער זה היא מתקרבת ככל האפשר לתכליתה. היידגר הפעיל את הסימן להצבעה על היטענותן של מלים בהקשר פרטי מסוים, שהמחיקה פורקת מהן.³ ז'אק דרידה, בהמשך להיידגר, מיקם תחת מחיקה את מערכת הסימון-משמוע בכללותה, בבחינת המצב הקבוע והאכזרי של קיומנו כיצורים לשוניים, שאינם יכולים לדבר אלא תוך שימוש במלים שנטענו מראש במטעני משמעויות שונים, גם אם וכאשר איננו עומדים מאחוריהם. בהתמודדות עם מצב נתון זה, דרידה מציג את השפה כמשחק שעיקרו הנכחת העקבות הסמויות במערכת אינסופית של מסמנים, שאינם מקובעים למרכז-מקור או למובן יציב אחד וחד-משמעי.

הסימון תחת מחיקה, שאינו מעלים אלא רק מותח קו מעל מלה, סותרני במהותו. באגדו שני מצבים מנוגדים שאינם מדירים זה את זה, מחוק וקריא בעת ובעונה אחת, הסימן כשלעצמו

אינו מוכרע אלא מכונן מצב אפּוּרְיָה (מלשון aporia), שעיקרו חריגה מן החלוקות הבינאריות של הלוגוצנטריזם. מצב זה של אי-מוכרעות סותרנית הוא, לדברי דרידה, שלב מקדים הכרחי לכל הכרעה חופשית שאינה בגדר ציות מתוכנת לציווי קיים.⁴ על בסיס זה הדקונסטרוקציה נכפית על הטקסט. היא פורמת אותו כדי לעמוד על אופן הבנייתו, על מבנהו. היא אינה מתמקדת בקריאת הרובד המוצהר של הטיעון, אלא במה שמבצבץ מבין השיטין כשקוראים בו בעין פקוחה ודרוכה ומאתרים משמעויות סמויות שכבר-תמיד קיימות במלים ובמבנה, בטקסטורה של הטקסט.⁵

כאשר מסמיכים את הנאמר למחיקות באמנות, מתבקש לשאול אם דימויים מחוקים באמנות הם תמיד גם תחת מחיקה. דומה שהתשובה לשאלה אינה מוחלטת, אך ברור שלא כל דימוי מחוק באמנות מכון לפרימת המובן והקשריו. אמנם, קריאה של עבודת אמנות ברוח הדקונסטרוקציה אינה תלויה בכוונת האמן, אך כפי שהראה האמן הבריטי ריצ'רד גלפין במאמרו על מחיקה באמנות, הברל דק (ויצירתו) מבחין בין קריאה דקונסטרוקטיביסטית לבין אבחון של אסטרטגיה דקונסטרוקטיביסטית בעבודה.⁶ מחיקות באמנות מכניסות את "הקורא" למצב של אי-ודאות, ובמקרים רבים גם מייצגות מצבים של אי-ודאות. מכל מקום, לאמנות דרכים משלה.

3 ראו: Martin Heidegger, *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1995). ב-1956, במכתב לארנסט יונגר ("The Question of Being"), העיד היידגר כי התוודע לקושי שבהתייחסות למלים כאשר ניגש להגדר ניהיליזם; ראו ספיבק, שם, עמ' xiv.

4 האפּוּרְיָה (aporia) אינה מנגידה בקוטביות את מונחי הסתירה ואף אינה מנסה להיחלץ ממנה עם פתרון כלשהו, דיאלקטי או טרנסצנדנטי, אלא שוקדת על הכשלת כל נוכחות במצב של מעין סיוט או דיבוק; ראו רפאל זגורי-אורלי וסטפן חביב, הקדמה לז'אק דרידה, ברית-וידוי, תרגם מצרפתית: אבנר להב (תל-אביב: רסלינג, 2007), עמ' 14.

5 ראו מאמרה של רונית פלג, כאן.

לפנינו אשכול של קונטינגנטיות: טקסט, המייצג סדר של צורות שרירותיות המתארגנות באופן שיטתי ליצירת מובן (מעוררות אמון בעודן מורות אמונה). למלים כולן מוקנית משמעות ביחסן הקונטינגנטי למשפט, וכך גם למשפט ביחסו לפסקה. הפסקה עצמה, מתוך פסיכופתולוגיה של חיי היומיום מאת זיגמונד פרויד, זוכה במשמעות ביחס למפעל הפרשני של עבודת פרויד. השימוש בעבודתו של פרויד בהקשר זה קונטינגנטי להבנת השימוש שעשה בו "המחבר" של אפס ולא כסוג של "אדריכלות" מושגית – סדר מן-המוכן המעוגן בעולם ומספק לנו מושא תיאורי, מערכת דינמית. אלא שהטקסט הזה אינו אלא תחבולה: פני שטח, מעטפת. תחביר נוסף המעוגן אף הוא בעולם – האדריכלות של החדרים – הוא שמשליט סדר בעבודה.⁸

דומה שפס הכבל עשוי להיגרף לקטגוריית הנתונים המעגנים את העבודה בעולם, אך שאלת השימוש בטקסט המסוים של פרויד, שעניינו אופני הביטוי של הדחקות בחיי היומיום, אינה נענית בדברי האמן המציגו כתבנית דינמית מן-המוכן, כזו שמקורה בעולם. האם, כדברי ננסי פרינסנל, קוסות משתמש בטקסט כחומר חזותי טהור ומעמעם את מובנו כדי לרמוז (באירוניה) ש"אפשר להדחיק את התיאוריה

בעבודותיו מלה, משפט, פסקה (1986) [עמ' 39] או אפס ולא מאותה שנה, מוחק ג'וזף קוסות (Kosuth) טקסט מספרו של זיגמונד פרויד פסיכופתולוגיה של חיי היומיום (1901).⁷ הדן בדרכים שבהן קונפליקטים ומאויים מודחקים עולים מן הלא-מודע ומוצאים ביטוי בהתנהגות היומיומית. פרויד, השולל את מקריותן של תופעות, מתאר כְּשֵׁלִי התנהגות שונים (שכחות קבועות, פליטות פה) ומסיק מניתוחם שמופעי הלא-מודע אינם תחומים בזמן; רשמים נחקקים בו בשלביהם השונים, הן ברישומם הראשוני והן בהתגלגלותם בנסיבות עוקבות, והם ניתנים לשחזור גם מתוך שלביהם המאוחרים ומערכות יחסים שהשתנו זה מכבר. מושא המחקר של קוסות בעבודה המוצגת בתערוכה, הוא מקרה שעליו דיווח קרל-גוסטב יונג, וקטע טקסט זה נמחק בשני אופנים: על כמה מן המשפטים נמתח פס ניאון בודק, ואחרים מחוקים בקו האלכסוני שיצר כבל החשמל המזין את פסי הניאון. הדברים נותרים קריאים למדי מבעד לאור המסמא, ובהירים לגמרי תחת סימנו של כבל החשמל, בקטעים המתארים את נסיבות המקרה – בעוד שדווקא דברי הפרשנות והניתוח מעומעמים באור (סתירה כשלעצמה). בטקסט "מפה מקדימה לאפס ולא", כותב קוסות:

Richard Galpin, "Erasure in Art: Destruction, Deconstruction and Palimpsest", 1998, richardgalpin.co.uk 6

ראו אצל גלפין, המאבחן בעבודה זו של קוסות אסטרטגיה דקונסטרוקטיביסטית. 7

Joseph Kosuth, "A Preliminary Map for Zero or Not", *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*, ed. Gabriele Guercio (Cambridge, MA: MIT Press, 1991), pp. 221-222 8

של פרויד, אבל זה לא יעלים אותה?⁹ ואולי, כפי שהציע רוברט מורגן, אקטים של מחיקה בשפה מכוונים למעשה לעצם חשיפתה של העקבה, שכן עקבות מסוימות כלל אינן ניתנות למחיקה?¹⁰ האם, באור המוחק-מנכיח שכפה קוסות על הטקסט הפרוידיאני, הוא קושר את העיקרון הפרשני של פרויד למושגיות הרדיקלית של יצירתו, כעקבה שאינה ניתנת למחיקה?

מחיקה של טקסטים באמנות מזמנת עיון בפורמט הספר, המאגד בכפיפה אחת טקסטים ודימויים בהקשר נתון. כמצע כבר-טעון, פורמט זה של ספר מתאים במיוחד לפעולות מחיקה. הספר מדליות זהב על הצטיינות בתעופה, שבתוכו עבד והתערב גרי גולדשטיין (1994) [עמ' 63], הוא מעין תוכנייה חגיגית המלווה את אירוע הענקת המדליות. דפי הספר ערוכים בעמוד קבוע: תמונת המצטיין משמאל, לצד שמו וטקסט המפרט את קורותיו. גולדשטיין, שמחק גושי טקסט שלמים, יצר בעמודים קומפוזיציות של מופשט גיאומטרי בדמות מלבנים שחורים, שגודלם מותנה בהיקף המידע הנמסר על כל אחד ממקבלי המדליות. מלבני המחוק האטומים מרחפים-צפים בריק הלבן של הדף, וציפתם מקפלת בחובה חיוך אירוני משהו – שהרי ההצטיינות הנדונה נוגעת אמנם בתעופה, אבל הציפה בלא כל עוגן סוחפת

אל ההעדר גם את תצלומי הדיוקן, ומערערת בכך את נוכחותם וחיותם של המצטיינים, ועימן גם תהילת עולמם החולפת.

בכללים והכרה (1970) [עמ' 61] מחק אמיליו איסגרו (Isgrò) את 25 כרכיה של *Enciclopedia Treccani* האיטלקית. איסגרו – שמחק את רובו המוחלט של הטקסט בקו שחור עבה שאינו מאפשר קריאה, בהותירו את שמות הערכים גלויים לקריאה אך יתומים מהגדרה כאותו חיוך ללא חתול בארץ הפלאות (שאף הוא נעלם בסוף) – כיוון למחיקתה של מערכת הידע. פעולתו העמלנית מעלה על הדעת מחיקה ידועה קודמת, במחווותו של מרסל ברודתהרס (Broodthaers) למשורר סטפן מלארמה (Mallarmé). ברודתהרס מחק את מילות שירו של מלארמה "Un Coup de Dés", בעמוד הייחודי האופייני לו, כדי להבליט את החללים שבין המלים, את ההצרנה השותפה בכיוון המובן. גם באנציקלופדיה המחיקות יוצרות דגם של שבילים וערוצים לבנים – מעין היפוך-נגטיב של החללים בין יחידות המלים המושחרות, או עקבה של המחוק שתבניתו מכתובה את תבנית סימני המחיקה. אלא שמחיקת התוכן של האנציקלופדיה אינה מכוונת להצרנה אלא להרהור וערעור על קונוונציות הידע בנוגע למציאות, ואיסגרו אף התייחס לעצם נוכחותה של המחיקה כאיכות הממריצה מחשבה,

9 Nancy Princenthal, "Kosuth at Ground Zero", *Art in America*, 74 (December 1986), pp. 126-129 וראו גם גלפין, לעיל הערה 6.

10 Robert C. Morgan, "The Making of Wit: Joseph Kosuth and the Freudian Palimpsest", *Arts Magazine*, 62 (January 1988), p. 48



רוברט ראושנברג, רישום מחוק של דה־קונינג, 1953,
עקבות של רישום על נייר עם תווית ומסגרת מזהבת, 64x55x1,
אוסף מוזיאון סן־פרנסיסקו לאמנות מודרנית,
רכישה במתנת פיליס וואטיס (1998)
Robert Rauschenberg, **Erased de Kooning Drawing**, 1953,
traces of drawing on paper with label and gilded frame, 64x55x1,
collection of San Francisco Museum of Modern Art,
purchase through a gift of Phyllis Wattis (1998)

כאשר תיארה כ"סימן לשוני מדויק שאין לטעות בו. אין מדובר דווקא בריק שיש למלאו, אלא בנוכחות, גוף קומפקטי שמעורר ובה־בעת דוחה כל השלכה מצד הקורא".¹¹

בניגוד לדוגמאות שלעיל, שעיקרן התערבות בתוכנו הנתון של ספר, בעבודה קארט בלאנש (2008) [עמ' 60] רוקן יאיר ברק את תוכנו של ספר להותרת העטיפה בלבד. ממד העומק כמו "נמחק" מן הספר כדי להצביע על קיומו כאובייקט בעולם – חפץ, אפילו פטיש, הנושא שם ומספר ככותר ומקוטלג במקומו על המדף כמושא של הפצה ובעלות מתחלפת של קוראים אנונימיים.

השתהות מתודית ראשונה

על סף ההתייחסות למחיקת דימויים, אבקש לקרוא לדיון את סיפורו של הצייר סרז' ולן בספרו של ז'ורז' פרק החיים הוראות שימוש.¹² "בחודשי חייו האחרונים", נכתב בגב הספר, "הגה ולן את הרעיון ליצור תמונה אחת שתכנס את כל נסיונו: יהיה בה כל מה שאי־פעם נרשם בזכרונו, כל התחושות שחלפו בו, כל החלומות שלו, התשוקות שלו, כל המרכיבים הזעירים שסכומם היה חייו". תשוקתו של ולן, שסיפורו מופיע בנספחי הספר כ"סיפור על הצייר שצייר

את הבניין",¹³ שוזרת לאורך הספר, כחוט השני, את האפשרות לייצג גם את הרומן כולו בתמונה אחת. בדומה לנעשה בכתובים, הדברים אמורים אפוא להיפרש בתבנית הבניין הפריזאי שבו חי הצייר יותר מ־55 שנה, אלא שמדיום הציור תובע להתחיל בקביעת הפורמט. הבד, שממדיו 2x2 מ', נמצא בסופו של דבר – כפי שמגלה המספר ב"סוף דבר" אחרי חלקו השישי והאחרון של הספר – בחדרו של ולן לאחר מותו, כשהוא "בתול כמעט לגמרי; כמה קווים בעיפרון פחם, משורטטים בקפידה, חילקו את הבד לריבועים סדירים, מתווה לחתך של בניין ששום דמות לא תבוא עוד להתגורר בו".¹⁴ האם נמחקו הדברים מן העולם בטרם צוירו, או שמא שאף ולן לבלתי אפשרי? שכן, האם ייתכן בכלל לכנס את מלוא נסיון חי אדם אם בספר ואם בציור – ואם לא כך הדבר אולי התווה ולן, ערב מותו, את תוואי הייצוג האפשרי?

לאמנות דרכים משלה: ראושנברג
כמקור (דיאלוגי)

לא נוכל לעיין במבעי מחיקה באמנות בלי להתייחס תחילה ליצירתו האיקונית של רוברט ראושנברג רישום מחוק של דה־קונינג (1953). עם כל העיסוק התקדימי במחיקות וביישומי מחיקה

11 אמיליו איסגרו מצוטט אצל ג'ו פרי, "שירה חזותית", קט. אוסף ורה, סילווייה וארטורו שוורץ לאמנות בת־זמננו, בעריכת אהובה ישראל (מזיאון תל־אביב לאמנות, 2000), עמ' 98-99.
12 ז'ורז' פרק, החיים הוראות שימוש, תרגם מצרפתית: עידו בסוק (תל־אביב: בבל, 2005).
13 שם, עמ' 698.
14 שם, עמ' 602.

בשירה החזותית של אמני הדאדא והסוריאליזם, יצירתו של ראושנברג היא התקדים המודרניסטי החשוב להנכחת מחיקה כשלעצמה, כזו שאינה מסתירה מאחוריה העדר מטאפיזי, ולכן גם התקבלה כאירוע מכונן של האמנות המושגית. במשך השנתיים שקדמו לעבודה יצר ראושנברג כמה עבודות שנגעו בגבולות המדיום ובהגדרת האמנות. ביצוע רישומים באמצעות צדו האחר של העיפרון ומחיקה של רישומיו-שלו היו נסיונות ראשונים לקרב את הרישום ככל האפשר ל"לבן על לבן" – אולם מחיקות אלה לא הניבו את ההיסט והבידול המיוחלים מן היצירה ההרמטית, ממוקדת התהליך, של האקספרסיוניזם המופשט, שהביא זה מכבר להכשרתן של מחיקות, הכתמות והעלמות כאמצעי סימון לגיטימיים. התובנה שעליו למחוק משהו שהוא "כבר אמנות" – כלומר, חשיבותו של מושא המחיקה כמה שעשוי להקנות לפעולה משמעות עקרונית – הולוכה את ראושנברג אל הסטודיו של וילם דה-קונינג (de Kooning), מנציגיו הבולטים של האקספרסיוניזם המופשט, שבחר ונתן לראושנברג רישום מאתגר למחיקה, בטכניקה של פחם, צבע שמן ועפרונות מסוגים שונים. מחיקת הרישום ארכה חודש תמים וארבעים מחקים, הדימוי של דה-קונינג אמנם נמחק ונעלם, ועדיין הדף איננו לבן כולו, שכן ראושנברג הותירו כשדה אניגמטי של סימנים מחוקים (שיירי הרישום) וסימני מחיקה (עקבות העבודה הידנית) בלתי מפוענחים, שלא מן הנמנע כי חלקם נעשה על-ידי דה-קונינג עצמו שעה שעבד על הרישום שלימים היה למושא המחיקה של ראושנברג. אלא שהדף המחוק לא היה ליצירה האיקונית המופרת לפני שבעצה אחת עם ידידו ג'וסף ג'ונס החליט ראושנברג לצרף לו תווית מזהה, פספרטו ובו "חלון" לתווית

ומסגרת מוזהבת. ג'ונס הוא גם מי שטבע את המונח "חיסור מוסף" (additive subtraction), לבידולה של המחיקה הרישומית כפעולה שאינה הרסנית בלבד ולהצהרה על היותה אופן עשייה אמנותי. בתולדות האמנות הרפלקסיבית, המתבוננת בעצמה, עבודה זו של ראושנברג היא אפוא דיאלוגית או אינטר-טקסטואלית, גם משום שהעלמת הרישום של דה-קונינג נעשתה בהסכמתו ובשיתוף עימו, ומשום שההבדל שכונן האקט של ראושנברג הבלתי והעלה אל פני השטח רכיב שכבר היה קיים כשלעצמו ברישומים של דה-קונינג. ועדיין, המעשה הניב נראות ומובן שלא היו מופרים קודם לכן: העדר פיזי לא מטאפורי, שנוצר (אז) עשייה מאומצת.

עבודת הסאונד חודש סמוי ב-1953 (2007) [עמ' 38] מתייחסת ישירות לרישום מחוק של דה-קונינג: מריו גרסיה-טורס (García Torres) בדה בה מימד בלתי נראה נוסף: רחשי מחיקתו של הרישום של דה-קונינג, כאילו היו ראייה מוקלטת ממשית לעמל הגופני הנסתר שהניב את היצירה היחידאית. בדומה לדף המחוק של ראושנברג, גם צלילי השפשוף של המחוק בעבודתו של גרסיה-טורס מתמשמעים מתוקף ידע נתון על מה שקדם להם – מקור נסתר, שבמקרה של ראושנברג אינו קיים עוד אלא כעקבה. אך בשונה מעבודתו של ראושנברג, זו של גרסיה-טורס היא בדיה שרק מתחזה לעקבה או לרישום אינדקסלי; יתרה מזו, בהפיכתה לקובץ סאונד הניתן לשכפול אינסופי, היא אף מוחקת את קיומה כאירוע חד-פעמי. ועדיין, עם כל האירוניה שבדבר, דומה שהשכפול רק מדגיש עד כמה הקרע שכונן האקט של ראושנברג תקף כיום, יותר מתמיד, לאמנות שוויתרה על ההירואי.¹⁵

התקדים של ראושנברג, גם בלי שיהיה מושא התייחסות מוצהה, נוכח ברקע שתי עבודות נוספות

מחקה בנבנישתי קטלוג שבו תועד לראשונה (ב-1986) אוסף כלי הפורצלן היפניים של בית ברלי (Burghley), מהחשובים שבאוספי התקופה האליזבתנית. המחיקה הלא-מלאה מותירה בקטלוג עקבות של דימויים וטקסטים – אך בה-בעת זוהי פעולה ידנית-ארטיזנלית שהופכת את הקטלוג של בית ברלי, שנדפס בעותקים רבים, לספר יחידאי, כעין מקור שהוא בה-בעת גם רוח רפאים של מקורו. ויליאם ססיל (Cecil), מיועצה הקרובים של המלכה אליזבת הראשונה, הוא שהחל באיסוף כלי הפורצלן הללו במאה ה-16, והאוסף, המתייחד באיכותם המרשימה של פריטיו, נשמר ואף תועד היטב.¹⁶ בתעודות האוסף – הבסיס לטקסטים הדידקטיים בספר-קטלוג, שבגרסת בנבנישתי הפכו לדפי שירה חזותית של נוכחות והעדר – רשומים קורותיו ומסעותיו של כל כלי מיפן לאירופה ובריטניה. רובם יוצרו מראש למטרה זו, וברבים מהם עיצוב הכלי הוא מערבי ורק העיטור אסייתי. כאוצרות תרבות רבים אחרים, האוסף נגוע מלכתחילה בפטרונות האוריינטליסטית המאפיינת את יחסו של המערב למזרח. דימויי הקטלוג וטקסטיו, המעידים על האקזוטיזציה של האחר ושאר ביטויים של יחסי שליטה וכוח, נמחקו-הושחתו ונדמו לממצאים ארכיאולוגיים. בכמה מן המקרים הפכה תמונת הכלי לשריד שבור ומרוסק

בתערוכה שעניינן מחיקה ידנית במחקר, בעבודתה מחיקת זיכרון (2013) [עמ' 82-87] – המורכבת מ-12 תצריבים מחוקים וסרט וידיאו – אנילה רוביקו (Rubiku), בניגוד לראושנברג, נוקטת עמלנות מוצהרת במחיקת 12 תצריבים שיצרה ובהם דיוקנאות של רודני המאה ה-20 (היטלר, מוסוליני, סטלין, ואף אנוור הוג'ה שליט אלבניה). התצריבים עצמם מוצגים בנפרד, הרחק מן הווידיאו המתעד את פעולת מחיקתם, כאשר ההפרדה יוצרת יחסים מורכבים בין הדברים. מובן שהתצריבים המחוקים מאוחרים לווידיאו המתעד את מחיקתם, ומקובעים בהם שאריות הדימוי שהותירה רוביקו, כרגע שקפא. בו-בזמן, הרצף הקולנועי החוזר על עצמו שוב ושוב מנכיח את פעולת המחיקה וצליליה כהווה מתמשך שהופך באחת לעבר כיוון שרק בתיעוד המצולם הקולנועי אפשר לראות את הנמחק ואת המתהווה במקומו. רוביקו מוחקת את נוכחותם של דיוקנאות הרודנים באמנות כדי להדירם בכך גם מן התרבות ככלל, בניגוד לתקוות הרודנים שביקשו להנציח את עצמם באוספים שטיפחו – אך בה-בעת היא שבה ומאזכרת את קיומם בעצם הפעולה.

המחיקה העמלנית משמשת גם את קרן בנבנישתי להחדרת ספק בדימויים מסוימים ולחשיפת הנראטיבים ההיסטוריים הטעונים בהם. בעבודתה *a a o ue* (2012-13) [עמ' 66-73]

15 עבודתה של גרסיה-טורס שימשה בתורה מקור למחווה נוספת, כאשר ינס מאיר-רותה (Maier-Rothe) ביצע גם בה מחיקה בשם מחיקת עבודת סאונד של מריו גרסיה-טורס (2010) – עבודה הכוללת רמקול (שקט) וטקסט דואל מסביר ששלח לגרסיה-טורס: "אני מחפש דרך לאחזר צלילים מתוך השקט הפוסט-קייגי. לשם כך הייתי רוצה למחוק את עבודת הסאונד שלך חודש סמוי ב-1953. מחכה לשמוע ממך בהקדם אם הבהרתי את עצמי כראוי ואם אתה בעניין".

16 גם האיחור בפרסום הקטלוג מספר סיפור חברתי מרתק, שכן עד סוף המאה ה-19 נמנעו בעלי ממון מהתהדרות ברכושם, שבחוגי האצולה של אותם ימים נחשבה כולגריית. באמצע המאה ה-20 הונגש האוסף לציבור מטעמים כלכליים, ואף הנצחתו בקטלוג נעשתה יאה מבחינה חברתית.

של פרגמנט או שניים; באחדים מחקה בנבנישתי את העיטור לברו, ובאחרים טושטשה ההבחנה בין הכלי לסביבתו. הדפים המחוקים, השרידיים, אגודים בתבנית המקורית של הקטלוג, והם מוצגים בלוויית בקבוקונים שבהם שומרו פירווי המחק, המעידים כי לפנינו אפרו של המחוק.

השתהות מתודית שנייה

בחזרה לספרו של ז'ורז' פרק, שכולו בדיון ובכל זאת יש בו עדות מרטיטה. כאן נוסף להקשר סיפורו של הדייר Cinoc, שאופן ההגייה של שמו התערפל במהלך נדודי משפחתו במרכז אירופה ובמערבה, בשורת מחיקות בנאליות (ממין הוויתור ל"נסיבות החיים") שחוללו-חללו שינוי בזיכרון האנושי ובזכרם של דברים בעולם.¹⁷ משפחתו של Cinoc נרשמה אמנם ברוזנות קרקוב בשם קליינהוף, אבל "בין משום שלא שימנו די הצורך את כפם של ראשי הלשכה הגרמנים או האוסטרים, [...] ובין משום שהיה להם עסק עם אנשים שמעולם לא היתה להם בעיה גדולה מדי להפוך מחדש לאנאלפביתים-משהו ולכבדי שמיעה פחות או יותר כאשר דובר במתן תעודות זהות ליהודים, לא נשמר בשם דבר מן ההגייה או הכתיב המקוריים שלו. [...]

מכל מקום, הגיית שמו בדרך כזו או אחרת הפכה לעניין חסר חשיבות.¹⁸ Cinoc, שהסכין עם היות שמו עקור ממקור הגייתו, עבד כ"הרגן מלים" בעדכון מילוני לארוס, מי שמוחק מן המילון את כל המלים והמובנים שהתיישנו ובמחיקה זו אובד כליל זכרם של הדברים המחוקים.¹⁹ כשיצא Cinoc לגמלאות החליט לחבר מילון של מקצת המלים הנשכחות. הוא לא ביקש להשיב את כל מה שנכחד, אלא רק "להציל מלים פשוטות שהוסיפו עדיין לדבר אליו".

לאמנות דרכים (נוספות) משלה

גם באמנות, מחיקה היא סימן המסמן את עצמו מעל ובתוך מה שכבר קיים; גם באמנות, מחיקה אינה מבטלת את קיומם של דברים כאילו לא היו כלל; אלא שבאמנות החזותית, כמדיום מרחבי, המכלול הרב-שכבתי הזה מוצג באחת, ולכן רבים בה סוגי ואופני המחיקה הנוכחים בו-זמנית. מלבד ההעלמה במחק, כל אופני המחיקה מותירים עקבות בנוסח ההוספה המכסה ומוחקת. השפשוף במחק פוגם במשטח ומותיר בו סימנים ושאריות שלאחר מעשה; סימון בקו (ישר או מוצלב) או הסתרה-כיסוי (בריבוי של צורות) הם תוספות אנטימטיות הפוגמות בקיים. וגם המובן של פעולות

17 ז'ורז' פרק, לעיל הערה 12, שם עמ' 361.

18 שם, שם.

19 "עם מחיקתן [של המלים] מהמילון נעלמו מאות אלפי מכשירים, טכניקות, מנהגים, אמונות, אמרות, מאכלים, משחקים, כינויים, משקלים ומידות. הוא מחק מן המפה עשרות איים, מאות ערים ונהרות ואלפי בירות של קנטונים, הוא שילח אל תהום השכחה המיונית מאות סוגים של פרות, מינים של ציפורים, של חרקים ושל נחשים, של דגים מיוחדים-כלשהו, תת-מינים של צרפים, של צמחים שלא ניתן היה לאחדם תחת גג משותף, זנים מיוחדים של ירקות ופירות; הוא גרם להיעלמותם בחשכת הזמנים של צבאות גיאוגרפים, מיסיונרים, אנטומולוגים, אבות כנסייה, סופרים, גנרלים, אלים ודמונים"; שם, שם.

אלה אינו קבוע אלא תלוי בהקשרי המחוק – כאשר אלה משתנים בעצם המחיקה הממקדת את תשומת הלב במה שעומעם, בקיום הבר-זמני של מחוק ונראה. סימני המחיקה הם אפוא צללי הרפאים של המחוק, נוכחות התופסת את מקומו בעודה משמרת אותו ודוברת את היעלמותו.

ממיר צורות (2013) [עמ' 53] של אלורה וקלזדייה (Allora & Calzadilla) מתעתע ואפילו פתייני משהו בחזותו כציור מופשט, מבע שכבר התקבע כ"פנים-אמנותי". אלא שהטוהר התמים והא-פוליטי של המופשט נקשר – בימי המלחמה הקרה – לקפיטליזם ולאיימפריאליזם האמריקאי,²⁰ וגם בכותרת ממיר צורות מהדהדים גלגולים מיתיים בז'אנרים של פנטזיה ובדין, המיוחסים לגיבורי-על ומעוגנים בהקשרי האתוס האמריקאי. ממיר צורות הוא מי (או מה) שמסוגל לשנות צורה או זהות כרצונו, או (למצער) מתוקף ההכרח. השינוי מרצון נקשר בדרך כלל לשחרור, ואילו ההשתנות כהכרח היא ביטוי להגבלה וכפייה, כאשר לא-פעם שינוי הצורה גורר גם שינוי בזהות ובתודעה. מסגרות התייחסות אלה מעומתות כמובן עם המעט התלוי על הקיר, שכן מערך המלבנים דמוי הקומפוזיציה הציורית המופשטת עשוי מחתיכות משומשות של נייר זכוכית, שהוכתמו בצבע התכול-אפרפר ששויה ונמחק באמצעותן. המופשט

במקרה זה אינו אלא הדבר עצמו, המוחק ועקבות המחיקה וזכר המחוק בעת ובעונה אחת. הנחתם הבר-זמנית כדימוי אחד מחברת את תהליך עשיית הסימן עם תביעות של זיכרון נגדי ועם תובנה בדבר כפל השפעתה של פעולת המחיקה, המְשנה (בצורה ובזהות) גם את המחוק.

מחיקה שמחבלת בציפיות ומסיטה הקשר היא מרכז העניין בעבודתו של פול פיפר *The Long Count (I Shook Up the World)* (2000) [עמ' 80-81], המעוגנת במסך זעיר, מזדקר מן הקיר, שמציב את עצמו לפנינו ותובע מקום בחלל האולם. מן המסך נשקפת תכונה רבה: קהל צופים גדול גודש טריבונות סביב זירת אגרוף ועוקב בדריכות (צמאת דם? שוחרת צדק?) אחר המתרחש בה. אלא ששם, במוקד הזירה, יש שקט גדול, ויק שבתוכו אפשר להבחין אך בקושי בתנועות של שתי צלליות רפאים, שני מתאגרפים מחוקים. הכותרת *The Long Count* מעלה על הדעת את מה שכונה *The Long Count Fight* – אותו קרב חוזר על אליפות העולם במשקל כבד, שנערך ב-22 בספטמבר 1927 בין ג'ין טני (Tunney) לג'ק דמפסי (Dempsey); אלא שבעבודה נראה רגע אחר וגיבורי שעה אחרים באותו פולחן מתמשך ועתיק יומין, שתמיד נמצאו לו צופים. צללי הרפאים שעל המסך הם של שני האלופים

20 ראו, למשל: Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (Chicago & London: Chicago University Press, 1983)

סני ליסטון (Liston) וקסיוס קליי (Clay), לימים מוחמד עלי). שנמחקו מן הקרב שהתקיים ב-1964 ובו, בניגוד לכל הציפיות, ניצח קליי את "הדוב הגדול" והבלתי מנוצח עד אז, ליסטון.

מהפך דרמטי בקרב נרשם בפתח הסיבוב הרביעי, כאשר קליי השתהה בפינתו בטענה כי משהו חדר לעיניו. את שני הסיבובים הבאים הוא צלח כשלעדו ראה לא יותר מצלליתו של "הדוב". אחרי הקרב אכן זוהה על כפפות האיגרוף של ליסטון נוזל חיטוי ששימש לטיפול בפצעי, ומאמנו של ליסטון אף הודה כי הכפפות נמשחו בחומר. אבל קריאתו הזכורה של קליי "I Shook Up the World", הנזכרת בשם העבודה, מרחיבה את מסגרת ההתייחסות אל מעבר לנקיון הכפיים (הכפפות) ולמידת היושר שמאחורי קרבות איתנים אלה, שסכומי ענק מתגלגלים מאחוריהם; ואף מעבר להיותו של ספורט זה (כפי שהבחין קליי בשנינותו הידועה) אירוע שבו לבנים נהנים מעצם הצפייה בשני שחורים המכים זה את זה; שכן קליי אכן זיעזע את עולמם של הלבנים: האלוף השחור החדש שנולד בקרב זה והיה ל"גדול מכולם", ומי שיומיים לאחר מכן אף הכריז על המרת דתו לאיסלאם ועל חברותו בתנועת "המוסלמים השחורים", היה ללוחם נמרץ בגזענות ומי שערער פעם אחר פעם על קווי ההפרדה החברתיים ששרטטו הלבנים.

בחסות תרבות ההמונים מעריצת הידוענים תבע לעצמו מקום בקרבם, או כדבריו: "אני אמריקה. אני החלק שאינכם מכירים בו. אבל כדאי שתתחילו להתרגל אלי: שחור, שופע ביטחון, חצוף ושנון; זה השם שלי, לא שלכם; הדת שלי, לא שלכם; המטרות שלי, שלי בלבד; תתרגלו אלי".²¹ צלליות הרפאים של המתאגרפים השחורים הן המודחק החברתי שהצופים הלבנים סירבו לראות, הצד האפל של הליברליזם האמריקאי, ועבודתו של פייפר מדגישה את היותם של הדברים שלובים זה בזה; שכן מחיקת המתאגרפים השחורים מביאה, בסופו של דבר, גם לערעור עליונותם של הלבנים הצופים בהם.

מאיר גל ויאיר ברק מוחקים בתצלומיהם, מחיקה שאינה מוחלטת, מבנים ואתרים של תרבות. אך בעוד אצל מאיר גל, בתצלומי הסדרה אל תקשר אלינו, אנחנו נתקשר אליך (1996-2000) [עמ' 90-92], המלבן הלבן הסטנדרטי מסמן ומסתיר בחלקם מוסדות אמנות ידועים – בעבודתו של יאיר ברק *Missing Mies* (2011) [עמ' 93] צורתו של המחוק נכפית על סימן המחיקה, העוקב בדקדקנות אחר מתארי המבנה ומותיר את זכרו כצללית לבנה. בהצעתו הסדרתית של גל למחיקת מוקדי הכוח של עולם האמנות, המחיקה היא סטנדרטית (ולכן עצמאית, פוליטית ונחרצת), ואפילו הדף החורג מכלל זה רק מחזק את הכלל,

21 לדברי אביו, מוחמד עלי חבר ל"מוסלמים השחורים" כשהיה בן 18, אך שמר את המידע לעצמו עד לאחר הניצחון כדי שלא לחסום את דרכו לתהילה. בעקבות ההצהרה וההשתייכות ל"אומת האיסלאם" התכחש לשם קליי, ממין השמות שניתנו למשפחות השחורים על-ידי אדוניהם בתקופת העבדות, ונקרא מאז מוחמד עלי. יחסי הכוחות התהפכו בחסות המדיה ותרבות ההמונים, כאשר הממון שזרם לכיסו ומעמדו החדש כידוען מספקים את הבמה לפעילותו כאקטיביסט ולאמרותיו המפורסמות. ראו: <https://sites.google.com/site/allmyfavoritequotes/sports-quotes/muhammed-ali>

שכן במקרה של מחיקת סות'ביס ניו-יורק [עמ' 92] – שבה צורת המחיקה מתייחסת לקווי המבנה המחוק – מלעיג גל על דמות המקדש היווני של בית המכירות הפומביות. בשונה מן המהלך של גל, אצל ברק דומה שהמחוק מצליח לערער על המחיקה, שכן הפרטים ש"הועלמו" מדגישים את התווים העקרוניים של המבנה ובכך כמו מחזקים את חוזקו הטורני של המודרניזם באדריכלות. הצלילית הלבנה של סימני המחיקה רק מזהה בנקל (סכימה לסימון סכימה) את בית פרנסוורת בתכנון לודוויג מיס ון-דר-רוהה – מבנה מלבני-סכימטי שכל קירותיו זכוכית וחלליו פתוחים וגלויים כלפי פנים וכלפי הנוף שבחוץ כאחד, ביטוי מובהק של הסיסמה (המיוחסת למיס) "פחות הוא יותר" ואחת מיצירות המופת של האדריכלות המודרניסטית. בשעתו, לפני שננטש מיושביו והפך למונומנט, עמד הבית במוקד של מערכה משפטית בין האדריכל והלקוחה (שעם כניסתה לגור בו כיסתה את קירות הזכוכית בוילונות), שטענה כי אינו מתאים למגורים. בנוכחותו המחוקה-מוכללת בעבודה של ברק, הבית מייצג אפוא את ההיבט האידיאלי-אידיאליסטי של המודרניזם. בצלילית המשמרת את רוחו של המחוק, ברק תוהה על הרצון למחוק את המורשת ומקיש משם על עצם היתכנותה של המחיקה.

בעבודתו הפיזית והשברירית של הנס-פטר פלדמן, שתי ילדות (2006) [עמ' 95], לצלילית הלבנה אפקט שונה בעליל; שם, מידת ההפשטה הגלומה בצלילית הלבנה מושכת את הנראה לכיוון הערטילאי והאניגמטי. בתצלום נראה מפגש בין ילדה פרטיקולרית, ניתנת לאפיון (שערה קצר, בידיה קורקינט, לבושה שמלה כהה עם צווארון לבן) – לבין צלילית הלבנה של ילדה גנרית, תבנית-ילדה שטרם התאפיינה, אולי בכלל נעדרת ובכל זאת נוכחת ואף מטילה צל.

לאמנות דרכים משלה: פלימפסטט

המלה פלימפסטט מוליכה אל זמן עבר-הווה, אל מה שהשתנה במהלך הזמן ומעיד על השינוי. בימים שלפני מהפכת הדפוס ואף לפני תיעושו של ייצור הנייר, הורתה המלה על מחזור של דפי קלף יקרי מציאות או לוחות מצופי שעווה, באמצעות חידוש המשטח ומחיקה בגירוד של הנכתב עליו כדי לפנות מקום לכתיבה חדשה. בשימוש זה נקשרו בפלימפסטט שלושה שלבים לפחות: שלב הכתיבה הראשונה, שלב מחיקתה, ושלב הכתיבה החדשה. באמנות, הבחין כבר רולאן בארת, גרסאותיו השונות של הפלימפסטט הן תמיד "פלימפסטט פרוורטי",²² שכן אינן

22 בארת דיבר על הסופר-אימפוזיציה בעבודותיו של סיי טומבלי, וראו: Roland Barthes, "Cy Twombly, Works on paper", *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation* (New York: Hill & Wang, 1982), p. 165

עמדתו האתית של קופפרמן, שבאה לידי ביטוי בעשייה היומיומית של הציור, היא מושא ההתייחסות של יונתן הירשפלד, שקושר אותה לזיכרון ולהנצחה. בעבודות זר אבל (שבעת המינים) (2014) וזר (פרחי ארצנו) (2014) [עמ' 76-77], עמעם הירשפלד את הדימוי הקופפרמני חוצה הזמנים וכיסה את חלקו בזר זיכרון – סימנו של מנגנון הנצחה טקסי שמועדיו נקובים. הזר, העשוי מפרחי ארצנו, מסתיר אמנם את הדימוי הקופפרמני – אלא שהוא, בתורו, כמו תולש את הזר מסביבתו ומעלים את העולם שבו הוא מתקיים. רישומיו של הירשפלד [עמ' 74-75] שבהם קו נרשם בעט כדורי ואז נמחק בשרף שלקאק ונטען בתוך כך בעמימותה ורגישותה של האמנות – מאזכרים (במהופך) את תהליך הפיענוח של פלימפסטטים עתיקים באמצעות שטיפתם בכימיקלים ממיסים. בריאן דילון מציין ש"ניקוי" כזה לצורך פיענוח, שהיה נפוץ במאה ה-19, קשור לתהליכי איזורור האורוות שהקדימו את המשגתו של הלא-מודע על-ידי פרויד.²⁵ דילון מביא מדברי תומס דה-קווינסקי (de Quincey) ש"לשכוח – אין זה מכוחה של ההכרה האנושית", ומתאר את שקיעתה של חוויה במעבה הזיכרון במונחים של טקסט שנמחק ונכתב מחדש. כמקבילו הכתוב, גם "הפלימפסטט של המוח האנושי" עתיד יום אחד לגלות את סודותיו

מכוונות לפינוי המצע לכתובה חדשה אלא להנכחת התהליך הרב-שכבתי לעצמו; יחס נזיל של אי-מוכרעות, שבו המחיקה היא הכתיבה מחדש והכתיבה מחדש היא המחיקה.

האופן הפלימפסטטי של הצגת מחיקה המשמרת עקבות, היא צורתו של הניתן לאמירה בעבודותיו של משה קופפרמן – הנכחה של הווה הטעון במודעות לעבר, תהליך הבא במקום עדות שאינה אפשרית.²³ על כן הדברים נרשמים ונמחקים, ודבר לא שריר לנצח. הגריד השרירותי מְבַנֵּה ומתניע את הפעולה על הדף, אך גם הוא מתכסה ונסתר בתהליך העבודה. הדברים – הגריד, הקו, היחסים בין המרכיבים – נרשמים על הדף; הם טבועים וקיימים בו בעודם נמחקים על-ידי אחרים, חסרי נחרצות או ביטחון של נצח, ממשיכים להירשם ולהימחק ולכונן בתוך כך מצב אֶפּוֹרְטִי, עד להכרעה שברגע סיום העבודה: "אני חוזר ללא הגבלה על כל פרגמנט, עד שאני חש שהדברים מחזיקים יחד".²⁴ בשלושת הרישומים שבתערוכה [עמ' 40-42], ההכרעה מתממשת בפעולה של מחיקה במחק; קווי המחיקה מבטלים או פורעים-סותרים את הגריד ומטביעים בו את חותמם של סימנים שונים מאלה שהכתיב, תנועות-מחוות אחרות הממססות את השכבות וחדרות עד למצע הריק של הדף שעליו נבנו.

23 ראו יונה פישר, קט. כל הדרך ועוד פסיעה: משה קופפרמן, עבודות מ-1962 עד 2000 (ירושלים: מוזיאון ישראל, 2002), עמ' 20.

24 קופפרמן מוסיף ומתאר את הרגע של עצירת התהליך: העבודה נמשכת "עד הרגע שבו שום פרגמנט, שום דבר, אינו יכול להזיק למכלול, לשלמות העבודה". שם, עמ' 19.

25 ראו: Brian Dillon, "The Revelation of Erasure", *Tate Etc.*, 8 (Autumn 2006); www.tate.org.uk

ומחשבות והגחתם מחדש) הוא ממחיש בעזרת המגע הנוצר וניתק לחלופין בין שכבות המתקן, כאשר כל הינתקות של המודע מן הלא-מודע משחררת אותו מסימנים קודמים ומפנה אותו לתובנה חדשה. לימים "פרק" דרידה את המשל של פרויד מתוקפו, בטענה שאין ביכולתו של הנייר (המודע) לאחזר סימנים הנותרים חתומים לנצח בשכבה התחתונה של לוח השעווה (הלא-מודע).²⁸ הבדים והעיתונים המשמשים מצע לציורי צובה (1993-94) [עמ' 54-57] של לארי אברמסון, מהווים כשלעצמם פלימפסטט בהיותם מקטעים מתוך רצף של זמן נתון, בעוד הדימוי שצויר על הבד ונמחק מועבר ומיטלטל בין המצעים. יתרה מזו, בכל 38 ציורי הסדרה חוזר אברמסון ומצייר מבט מסוים על מקום שנמחק, נוף הגבעה של תל-צובה ובתי הכפר הערבי שננטש. שרידי הבתים הפכו לחלק מה"טבע" של נוף הארץ, ובתפיסתם ככאלה הם נראים-לא-נראים באותם ציורי נוף.²⁹ הדימוי בציורים משכפל שוב ושוב רגע אחד, שצולם בעדשה טלסקופית והאמן מכוון להראיתו החזרת ונשנית, שוב ושוב. כשהושלם הציור הצמיד (ואז הסיר) אברמסון אל פני השטח שלו, הלחים עדיין, גיליון של עיתון חדשות (שנסגר במשך העבודה על הסדרה). מה שגרם לעמעום-מחיקה של חלקים מן הציור בעוד חלקים אלה של המחוק נטבעים

לשטיפה הכימית של הזיכרון הלא-רצוני, שהרי המחיקה היא אופן מעמיק של שימור. פרויד עצמו דיבר על יחסי המודע והלא-מודע במונחים של רישום ומחיקה במסתו מ-1925 "רשימה על דפדפת הפלא",²⁶ שבו המשילם למנגנון של צעצוע נפוץ. הצעצוע עשוי משלוש שכבות – לוח כהה מצופה שעווה, שכבת נייר אפרפר דקיק שקוף-למחצה, ושכבת צלולואיד שקופה מעליהם – המאפשרות לסמן סימנים בכלי קהה על השקף, ואז, במשיכה מעלה של שתי השכבות העליונות, להעלים-למחוק את הרשום. הסימנים שסומנו על השקף נראים לעין כיוון שבעת הסימון נוצר מגע בין לוח השעווה והנייר האפרפר; כאשר מושכים מעלה את שתי השכבות הללו ומחזירים אותן למקומן, המגע ניתק והמשטח העליון נראה נקי מסימנים. השקף מגן על שכבת הנייר הדק מהתבלות. לדברי פרויד, "מנגנון התפיסה הנפשי שלנו מורכב משני רבדים, ממגן מפני-גירויים חיצון, שנועד להפחית את שיעור גודלם של הגירויים הבאים מבחוץ, ומאחוריו שטח עליון קולט גירויים".²⁷ את לוח השעווה התחתון, זה שעליו שמורים הדברים שכביכול נמחקו (ועשויים להיראות באור מתאים). הוא ממשיל ללא-מודע, ואת התנועה בין המודע ללא-מודע (תוך היעלמות-בליעה של רגשות

26 זיגמונד פרויד, "רשימה על דפדפת הפלא", מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, תרגם מגרמנית: חיים איזק (תל-אביב: דביר, 1968), עמ' 206-209.

27 שם, עמ' 208.

28 ראו אצל דילון, לעיל הערה 25, וכן אצל גלפין, לעיל הערה 6.

29 נופי צובה צוירו מדי קיץ על-ידי יוסף זריצקי, אך בתי הכפר אינם נראים באקוורלים שלו, המפשיטים את הנוף ודוברים ערכים ציוריים כשקיפות, כתמיות צבעונית (המבטאת את האור) ורגישות "לירית" למקצבים קוויים. שכן זריצקי, בחתירתו לשפת ציור אוניברסלית, הפשיט-הכחיש את הנראטיבים של הנוף ואת הסיפורים שהוא מספר, ובכלל זה גם את מטעניו ה"ציוניים". זריצקי, לפיכך, לא ראה את הכפר כמייצג עבר ראוי להתייחסות אלא כפרט נופי, שבו לא מצא עניין.

[עמ' 50-51], טעונות בפעולות חוזרות ונשנות של כתיבה ומחיקה במחק המתועדות בִּמְשָׁךְ הקולנועי. פעולות הכתיבה והמחיקה מוגדרות כרישום קולנועי, שאפשר לראות גם בו פלימפסטט משום רצף הזמן ושכבותיו הנטבעות בו. דומה שבעצם התיאור יש כדי לפרוע את גדרות ההפרדה שניסיתי להתוות בטקסט זה ואת אלה המותוות בכל טקסט המבקש לבטא מחוות במלים, כאשר המְשָׁךְ הקולנועי מציג את הפעולות כמופע מתמשך בזמן. מה שרואים הוא מהלך בו־זמני של כתיבה ומחיקה, יד כותבת ויד מוחקת הרודפת אחרי הנכתב. תוכנו של הנכתב־נמחק הוא המרכיב המשתנה בעבודות: בראשונה נמחקות אותיות האלפבית; בשנייה – כיתובים המתייחסים לאמנות (למשל "Art Beauty", או "Erasure Fame"); ובעבודה נוספת – משפטים שיש בהם חיווי ואפיון, דוגמת "אני ילדה ציונית" או "אני ילדה ידידותית"; ובאחרות נמחקות צורות טעונות ממאגר האמנות המודרנית – ריבוע, משולש, וסמלים כמגן־דוד, צלב וסימן הדולר האמריקאי. בשלב מסוים עוטים הכותב והמוחק כפפות, מימד טקסי שבמקרה מסוים זה מדגיש את ההסתרה שבאקט, שכן הכפפה מסווה את היד הפועלת ומפקיעה אותה ממאפייניה האישיים, כדרך שבה נחבשת כפפת העור על ידו הלא מתפקדת של ד"ר סטריינג'לאב. כתיבה ומחיקה כריטואל? כפשע שאינו מותר עקבות?

בעיתון ומוחקים חלקית את הכתוב בו. "בארץ שבה הפוליטיקה חודרת לנוף", הבחינה טלי תמיר, "הראייה עצמה הופכת לשאלה פוליטית. הפוליטיקה של הראייה דנה בתיאום בין הזמן, התודעה ושדה הראייה. זוהי מערכת הכוחות הקובעת מה נראה ומה שרוי באפלה, מה מקבל משמעות ומה נדחק מהתודעה"³⁰. הציוור ומחיקתו, ההטבעה המוחקת את דימויו של האקטואלי, ממקמים בהווה אירוע שהתרחש בעבר. המחיקה מנכיחה את העקבה ואת הכחשתה ומזמנת את שתיהן למבט מתמשך.

הפלימפסטט הצילומי שיצר אידריס קאן בעבודתו כל... דפי הקוראן הקדוש (2004) [עמ' 49], מעלה על הדעת קלפי פלימפסטט מחוקים־מפוענחים. כאמור בכותרת, בעבודה מרוכבים כל דפי הקוראן על דף אחד (דפי הספר צולמו כל אחד בנפרד, והתצלומים הונחו זה על גבי זה, שכבה אחר שכבה). כך הופך הקוראן כולו לדימוי שבו טקסט־דימוי יוצר מחיקה והמחיקה יוצרת טקסט־דימוי, כאשר העודפות מערפלת את הדימוי באמצעות ובתוך עצמו. הטקסט נדחס לדימוי אחד פועם ורב־כוח – אולם, כתמונה, הספר נגיש אמנם כולו במבט אחד, אך בה־בעת מאבד את תכליתו הספרית בהפיכתו ללא־קריא.

עבודות הווידאו סרטי מחיקה שיצר יהושע נוישטיין בירושלים ובלונדון בשנים 1973-1975

30 טלי תמיר, "צובה: הפשטה ועיוורון", קט. לארי אברמסון: tso' ob' ä (תל־אביב: גלריה הקיבוץ, 1995).

תן לי את הצבעים (2003) [עמ' 96-97], העוקבת אחר נסיעתם של סאלה ואדי ראמה ברחבי העיר טיראנה. האמן אדי ראמה (Rama), שהיה בעת צילום הסרט ראש עיריית טיראנה (ולמים אף ראש ממשלת אלבניה), מציג בפני סאלה את השינויים שחולל בעיר. במאמץ לקומם אותה מן העליבות והעגמומיות של עברה, הוא פעל להריסת מבנים שנבנו ללא אישור עם נפילת הקומוניזם, שיקם גנים וצבע את כל הבניינים הישנים והמתפוררים (חלקם ממש הרוסים). רחוב אחר רחוב, בצבעים עליזים במיוחד (יש לציין ששם העבודה שאל מסצנה באופרה טוסקה מאת פוציני, שבה הצייר קוורדוסי מבקש מעוזרו שייתן לו את הצבעים להשלמת ציור מזבח המתאר את מריה מגדלנה). ראמה מסביר בסרט שחידושה של טיראנה, במראה של שטיח טלאים ססגוני, נטע בתושבי העיר אופטימיות המיוחסת לאיכות החיים במשטרים דמוקרטיים. אלא שדווקא עליבותם של הבתים מודגשת במראות שבסרט מכוח העצמת הצבעים בתאורת הלילה. בערטול הזרות של אמצעי הכיסוי ונוכחותם לעצמם, הסרט (האמנות) מחדד את ההיבט המניפולטיבי, מאחז העיניים, של המחיקה. מבעד לנוף העירוני הצבוע ולפערי הפרשנות בשיחה על המובנים השונים של "מציאות" ו"אוטופיה", עולה השאלה אם באמת ובתמים חולל המשטר החדש שינוי בחיי התושבים.

בקבוצת רישומי מחיקות (1977) של דגנית ברסט [עמ' 43-46], מותווית ונמחקת פעם אחר פעם צורה של שעון-חול, עד שהיא מגיעה לניסוחה ה"מדויק". המחיקה ממסכת אך לא מוחקת את הדימויים שנפסלו, והתהליך (הציורי) מוצג לאחר מעשה: ברסט מראה את כל הצורות השגויות שהתוותה ואז כיסתה-מחקה, כאשר הצורה הנבחרת – וזו שנתרת גלויה – מצויה ביניהן. אין הסבר לבידולן של הצורות המשובשות מאלה התקינות, אבל עצם הצגת ההכרח לדייק את צורתן, בעודה שופכת אור על התגבשותו של רעיון בתהליך העבודה, גם מחדדת את ממד הבדיה שבכל היצג ובאמנות ככלל. קבוצת העבודות האמורה נקשרת גם בעיסוקה רב-השנים של ברסט בשיבוש ובהכרח האינרטי להשתבשותם של דברים. הצגת הדבר לעין, הראייתו, כרוכה בציורו של המשובש ותיקונו, בהנחה שמה שמופיע על הנייר הוא מה שרצתה ברסט להראות. הצגת הכשל בדמות תהליך ההתוויה, מאז הצורה הראשונית והלא מדויקת דרך מחיקתה החלקית בניסיון (שלא צלח) להעלימה, מטעינה את דרכי האמנות במצב האפוקריטי של אי-מוכרעות בין אמת לבדיה. מחיקה כמראית עין המכוונת להעלמת המצב האמיתי, כשהיא נרתמת לשירותם של בעלי עניין, מורגשת בעבודת הווידאו של אנרי סאלה (Sala)

כתם הלידה: קריאה במעשה מחיקה

דלית מתתיהו

את כתמי החומצות מאצבעותיו, ושכנע עלמה יפת תואר להיות לו לאשה".² איילמר ממיר את סביבת המעבדה בסביבה הביתית, המרה הכרוכה במחיקת כתמי חומרים כימיים שנטבעו בעור ידיו. מיצובו כלוח חלק בפני אשתו לעתיד מפנה זרקור אל הכתם שהוא עתיד לפגוש על לחיה של ג'ורג'יאנה, ורוקם נראטיב בעל סמנטיקה ציורית מובהקת: כתמי צבע מופיעים ונעלמים חליפות, מעתיקים את מקומם בין גופים, ומתקבעים עם הופעתם על פני השטח כדימויים נושאי משמעות. יתרה מזו, זרע הפורענות המניע את הסיפור כרוך בנראות (וברצון להעלים את הנראה), בראייה, ובשאלת המבט או נקודות המבט השונות שמשיא הסימן.

"יום אחד", מתאר המספר, "זמן קצר לאחר נישואיהם, ישב איילמר והביט באשתו כשעל פניו מעיבה עננה שגברה והלכה עד אשר פתח

הוא ישנו עדיין, עמוק כעומק החיים עצמם,¹ סימן עודפות הנטבע בגוף עם היווצרו. צמיחת-יתר של נימי דם או פיגמנטים מכינה את השטח להופעתו של כתם הלידה, שהחוכמה העממית רואה בו אות לפחדיה או משאלותיה הלא מסופקות של האם, כהצבעה על מה שאינו ניתן למחיקה; ובכל זאת, היה מי שניסה להסירו, מספר נתנאל הותרון (Hawthorne) בסיפורו "כתם הלידה". גיבור המעשייה, איילמר, איש מדע המשורטט בסיפור – באירוניה דקה – כעילוי בתחומו וכבקיא בכל ענף מענפי הפילוסופיה של הטבע, מבקש לערוך ניסוי שמטרתו הפיזית היא מחיקתו של סימן הלידה על לחיה של ג'ורג'יאנה אשתו, ותכליתו הרוחנית היא השבתו של אידיאל היופי שהוכתם.

בפתח הסיפור מבצע איילמר הליך טקסי שאין להמעיש בחשיבותו: "את מעבדתו הפקיד בידי עוזר, ניקה את קלסתרו הנאה מעשן הכבשן, רחץ

1 פראפרוזה על דברי ג'ורג'יאנה, גיבורת סיפורו של נתנאל הותרון "כתם הלידה"; ראו הסיפור האמריקאי הקלאסי: אנתולוגיה, בחר, תרגם מאנגלית והוסיף הערות: משה רון (תל-אביב: עם עובד, 2012), עמ' 93-114.
2 שם עמ' 93.

ודיבר. 'ג'ורג'יאנה', אמר, 'האם לא עלה בדעתך מעולם כי את הכתם שעל לחייך ניתן להסיר?'³ בפעלים הספורים – ישב, הביט – מצייר הותורן את הריחוק המהותי לחיי הנישואים הללו, את הפרת המשוואה המתרחשת במחי מבט והופכת שני משתנים שווים-ערך לסובייקט מביט ואובייקט ניבט, ובאופן מובהק יותר (כפי שיתברר בהמשך) – ליוצר מול יצירת האמנות שיצר. "הצפת" הכתם אל מרחב ההכרה של ג'ורג'יאנה מִהפכת את משמעותו, ומה שדמה בעיניה כקסם ובעיני מחזריה בעבר לסגולה פלאית, הופך לאות נראה של אי-שלמות.

הכתם במרכז לחיה השמאלית מסתמן כישות עצמאית ומתעתעת, וכמו בציור אקוורל מתגלה ונעלם בהתאם למצב רוחה ולאורך המנעד הרגשי של ג'ורג'יאנה. במצבו ה"רגיל" הוא שזור עמוק במארג פניה, בהסמיקה הוא הולך ומיטשטש, ובהחווירה הוא ניכר שוב כ"כתם ארגמני על פני השלג"⁴, או, אם נבקש, כדימוי על משטח הנייר או הבד הריק. הותורן יצר כאן דיאלקטיקה חזותית מרתקת המתכוננת בשלל מופעים: חדרי מעבדתו של איילמר, המפויחים והקודרים, הופכים כמו במיצב "תואם מקום" (site-specific) למשכנו הקסום של מושא המחיקה. וילונות תלויים מלהטטים במשחקי אור וצל, וקפליהם הכבדים

מגשימים אוטופיה ביתית שעיקריה אי-נראות, שליטה והסתרה. זיהויו של איילמר עם הפסל הקפריסאי פיגמליון המתאווה ליצור את גלתיאה שלו, אידיאה של אשה, מעלה אל פני השטח – המרחב המוצהר של השפה הכתובה ושל הציור גם יחד – את שאלת הבריאה. כתם הלידה, מסימניה המובהקים של הבריאה הטבעית, הופך לסימן רווי המנקז אל תוכו את הזיקות הקוטביות הרבות הרוחשות בסיפור – בין שאלת היפה באמנות ובטבע, ובין מקומם של המדע והאמנות בעולם, שבקצהו אורב תמיד הטרונסצנדנטי. הופעתו מצביעה על מחזור הדם בגופה של ג'ורג'יאנה, כאשר הזרימה המעגלית של סומק, חיוורון ובכי מכשירה את חשיפת עולמה הרגשי הסוער ואת הזרמים הסותרים באישיותה. לא בכדי צבעו האדום מעורר חלחלה באיילמר, כמייצג הגוף הנשי והמיניות השוכנת בו. תפיסת הכתם כהתגלמותו של ההטרוגני ורב-הפנים צובעת את המחיקה כמעשה של שליטה בבלתי נשלט, בסימן הניחן ביכולות סימון משתנות.

במידה רבה איילמר הוא התקדים של אחאב, גיבורו טרוף הדעת של הרמן מלוויל במובי דיק. מחקריו המדעיים (הכושלים ברובם, יש לציין) שוכנים בצלה של אידיאת הקדמה, בסחף החתירה לבלעדיות התבונה ובחסות האמונה בשליטתו

3 שם, עמ' 94.

4 שם, עמ' 94-95.

המלאה (לעתיד לבוא) של האדם בטבע – אך בו־בזמן מתגלמת בו רוח האמן האפלטוני, האל־תבוני, הנטוע בין עולם האידיאות לעולם החושי. ג'ורג'יאנה, אשת חיקו, בזויה בעיניו בהיותה בבואה שקרית של אידיאת היופי, מאותן ישויות מופשטות ונצחיות שמעבר לעולם החומרי. רצונו להסיר את הפגם מחדד את הפער ששוטח אפלטון בין האמנות לאמת, ומוחק את האיכות התבונית שיוחסה לו בפתח הסיפור כגרעין אישיותו.

איילמר, המונחה על־ידי ההיגיון המדעי הפשוט של שושלת אלכימאים ארוכה, המבלה דורות בחיפוש "אחר הממיס הכללי, שבכוחו לחלץ את עקרון הזהב מתוך כל הדברים השפלים והנחותים"⁵ – איילמר זה הופך ממדען למכשף. השיקוי המרעיל – ולשיטתו, המרפא – שיצר עבור ג'ורג'יאנה, מסווג אותו כאמן גם בעצם הזיהוי שיצר אפלטון בין התרופה (הפרמקון) והאמנות, החדורות דו־קוטביות זהה שכן הן מעידות על עצמן כבעלות סגולות ריפוי בעודן טומנות בחובן נזק.⁶

הנה כי כן, מחול המחיקות המתכונן בסיפור גורף אל תוכו את כתם הלידה הננסי שצורתו יד אדם, ובה־בעת מצביע באותה יד ממש על שלל המחיקות שמחולל הגורם האנושי, אנושי מדי, בבואו לשלול אחרות.

נניח לרגע לסיפורו של הותורן כדי להשתהות על ההבחנה ביו סימן לכתם – הבחנה חשובה לדין בסמנטיקה הציורית הטעונה בסיפור. ב"על הציור, או: סימן וכתם"⁷ – ממאמרו המוקדמים של ולטר בנימין על אמנות, שצורף למכתבו לגרשם שלום ב־22.10.1917 – תוהה בנימין על יסודות המדיום הציורי, על התכונות המיוחדות ומייחדות את המדיום מעבר להבדלים הברורים בין האסכולות השונות, ומעלה שני תחומים מובהקים: הסימן והכתם. תחום הסימן מתאפיין במובנים השונים שעוטה הקו, ובכלל זה הקו הגיאומטרי, קו סימני הכתב (שאינם נדונים במאמר), הקו הגרפי־רישומי, ומה שבנימין מכנה "הסימן האבסולוטי". הקו הרישומי מקנה למצע את זהותו, ממשמע אותו בעצם ביטול מצבו כמצע לבן; "הסימן האבסולוטי" עומד ביחס קבוע למשהו, כאשר מיקומו במרחב טוען אותו במשמעות מטאפיזית – דוגמת אות קין, או הסימן שנתן אלוהים בבתי העברים כשהיכה את המצרים במכת הבכורות; לענייננו אפשר להוסיף את "אות השני" של הותורן, סימן הקלון (Adultery, Artist) A המוטבע על גופה של גיבורתו הסטר פריץ.⁸

תחום הכתם שונה שוני מוחלט מתחום הסימן, שכן "הסימן מוטבע, בעוד הכתם מגיח מפני השטח".⁹ הכתם, מבחין בנימין, הוא תמיד

5 שם, עמ' 103. במסורת האלכימיה הגרמנית, אדם כאיילמר היה מכונה "Scheidekünstler", כלומר "אמן ההפרדה". מונח זה, טכני במקורו, מתייחס לתהליכים של זיקוק כימי. מעניין לציין שגתה – ברומן *Wahlverwandtschaften*, שמוזהים בו מוטיבים דומים לאלו של "כתם הלידה" – השתמש במונח ליצירת אנלוגיה בין הכימיה למבנה הנפש, וגרף אותו לעיסוק בתופעות פסיכולוגיות של משיכה ורחייה בשאיפה להגיע למצב הסותר את עמדתו של "אמן ההפרדה" לטובת קיום הרדי של נטיות נפש סותרות; ראו: Elizabeth R. Napier, "Aylmer as 'Scheidekünstler': The Pattern of Union and Separation in Hawthorne's 'The Birthmark'", *South Atlantic Bulletin*, 41:4 (November 1976), pp. 32-35; ראו גם: יו. גתה, דבקות, תרגם מגרמנית: מרדכי אבי־שאל (תל־אביב: ספריית פועלים, 1987). ראו דרור פינטל, אסתטיקה (ירושלים: מוסד ביאליק, 2014), עמ' 13-18.

לרעוד נוכח מבטו של בעלה, כאשר מעשיה והמהלכים הנפשיים שמתעוררים בה בעקבות גילוי הכתם כאות קלון מהפכים את יחסי המבט ומושאו. ג'ורג'יאנה כמו מרכיבה את משקפי עיניו של איילמר בהביטה בעצמה. כך מושגת כוונתו של איילמר להלבין את פניה, לכייל את מאמציו המדעיים-אמנותיים לסימן ולכתם כאחד ולכונן את המחיקה האבסולוטית: מחיקת האשה.

גרעינו האוטוביוגרפי של סיפור זה ושל סיפורים אחרים מאת הותורן, לא פוטר מן הצורך להגות בסוגיות המחיקה והסימון ביצירתו. הותורן נולד בסיילם, מסצ'וסטס, למשפחה פורטיטנית ותיקה בניו-אינגלנד, צאצא של וויליאם הותורן שנודע ברדיפת הקווייקרים, ושל בנו ג'ון הותורן, שהיה אחד השופטים במשפטי ציד המכשפות בסיילם (1692) ומי שציווה על העלאתן למוקד של נשים רבות שהואשמו בכישוף. ברשימה האוטוביוגרפית "בית המכס", המשמשת הקדמה לספרו אות השני, חושף הותורן את אותו "פלח שסוע בטבעו"⁷, ומטעין את זכרונותיו בהיבטי המוסר הקשורים בתכונות הפורטיטניות, טובות ורעות כאחד. הסבא-רבא מתואר כצורר אכזר, ובנו ג'ון – כמי שירש את להט הנגישה וידיו מגואלות בדמן של נשים רבות. כתם הקלון, הוא כותב, "העמיק כל כך לחדור לעצמותיו העתיקות

אבסולוטי, בשל שייכותו למדיום ומאחר שהופעתו הייחודית קשורה בעיקר ביצורים חיים: הסמקה, כתמי לידה, כתמי הסטיגמטה. עיסוקו של בנימין בשפה מכונן את הציור כ"מדיום של הכתם" – בגרמנית Malerei (the medium of the mark); במונחים אלה, סיפורו של הותורן שב וממיר את כתם הלידה, בהתאם לנקודת המבט עליו, מסימן אבסולוטי לכתם אבסולוטי.

איילמר – שבתחילת הסיפור, רוחץ בנקיון כפיו, רואה בג'ורג'יאנה אובייקט למחקריו המדעיים, לעיצובו העצמי ולתאוות כיבוש גופה כטריטוריה בתולית שעליה יירקמו משאלותיו – מהדהד את אופיו האימפריאלי של המפעל האמריקאי, את אמריקה כהמצאה ואת עיצובה כהיטל של הדמיון. כתם הלידה על לחיה של ג'ורג'יאנה, לעומת זאת, הוא אות קין, סימן אבסולוטי להיותה אנושית, להגדרת זהותה הטבעית כמה שאינו ניתן למחיקה.

"המדיום של הכתם", מוסיף בנימין, "אינו בעל משמעות תלויית-זמן בלבד, אלא – כפי שאפשר לראות בבהירות בהסמקה – הוא בעל יכולת לפרק את האישיות למרכיביה הבסיסיים ביותר"⁸; והופעותיו של כתם הלידה על לחיה של ג'ורג'יאנה אכן נחוות בנפשה כמופעי מעמקים של הכתם האבסולוטי. גופה לומד

7 ולטר בנימין, "על הציור, או: סימן וכתם" תרגמה מגרמנית: תמר אברמוב, סטודיו כתב-עת לאמנות, 168 (פברואר-מרץ 2007), עמ' 4-5; ראו גם: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977), vol. II, pp. 603-607

8 ראו נתנאל הותורן, אות השני, תרגמה מאנגלית: סיגל אדלר, עם אחרית דבר מאת אמילי בודק (ירושלים: כרמל, 2003).

9 בנימין, לעיל הערה 7, שם עמ' 4.

10 שם, שם.

11 הותורן, לעיל הערה 8, שם עמ' 9.

והיבשות הטמונות בבית הקברות שברחוב צ'רטר, שהוא בוודאי עדיין ניכר בהן, אלא אם כן התפוררו לחלוטין והיו לאפר!¹² ומה על כתם הלידה? "נוכחותו היתה נוראה, הסתלקותו - נוראה עוד יותר. התבוננו בכתם הקשת בענן הנמוגה מן הרקיע ותדעו איך הלך לעולמו אותו סמל מסתורי"¹³. מי שבחר לשאת את קלונם של אבותיו דרך מעשה האמנות, הרחוק מרחק שנות אור מדרכם, יצר שפה חזותית המודעת לשירים ולעקבות שמתירה מחיקה. אלו גורפים עימם, תמיד, את הפוליטי. אפשר למחוק סימן ומסומן, מספר נתנאל הותורן, אבל מי יסיר את הבושה?

12 שם, עמ' 15.

13 הותורן, לעיל הערה 1, שם עמ' 112-113.

עולם תחת מחיקה

רונית פלג

הקורבנות (השמות הפרטיים וגם השם הקולקטיבי). את המוות עצמו או את מתיו, ואת כל סוגי השיח שהיו עשויים לדבר על המוות הזה;⁴ בעולם הנשלט על-ידי היכולת ההולכת ומשתכללת למחוק הכל ללא שריד ושארית, ולאין גם את עצמו בלחיצת כפתור אחת – בעולם כזה, הפילוסופיה הקונטיננטלית לא חדלה לעסוק בתימת המחיקה, לחשוב אותה מכל כיוון אפשרי ובתוך תנועות שונות ובו-זמניות הקשורות זו בזו. בכיוון אחד היא חושבת את המחיקה כתנועה מסוכנת של הקרבה והשכחה, חיסול, ביטול ואיון הרסני, שיש להישמר מפניה בדריכות ערנית, להתנגד לה, ובעיקר ללמוד לאתר אותה כבר בראשיתה, ברגע שרק נעורה התשוקה המחריבה או ברגע שרק נכונה הלשון המאיינת. בכיוון אחר היא חושבת את המחיקה גם כתנועה אתית שפותחת, מאפשרת, מרווחת, מְפנה מקום; כתנועה שנפתחת אל מה שהותרנו "בחוץ",

"[המלה] נמחקת אך נותרת קריאה, נחרבת אך מביאה לנראות את רעיון הסימן כשלעצמו; בעודה מציבה גבולות לאונטו-תיאולוגיה, למטאפיזיקה של הנוכחות וללוגוצנטריזם, הכתיבה האחרונה הזאת היא גם הכתיבה הראשונה".
– ז'אק דרידה, על גרמטולוגיה¹

"הכל חייב להימחק, הכל יימחק [...] מתוך הסכמה עם התביעה האינסופית של המחיקה, שהכתיבה מתקיימת ושיש לה מקום משלה".
– מוריס בלאנשו, הצעד (שלא) מעבר²

בעולם ש"לאחר אושוויץ", כפי שקרא לו תיאודור אדורנו,³ ובצל הניסיון למחוק ללא שייר לא רק את הקורבנות הממשיים של המוות ששמו "אושוויץ", ולא רק את העדים האפשריים, אלא גם את עקבות החיסול עצמו, את עקבות העדים, את שמות

1 Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1976), p. 23

2 מוריס בלאנשו, הצעד (שלא) מעבר, תרגמה מצרפתית: סמדר בוסתן (תל-אביב: רסלינג, 2009), עמ' 100.

3 Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, trans. E.B. Ashton (London: Routledge, 1973)

4 ראו דיונו של ז'אן-פרנסואה ליוטאר: Jean François Lyotard, *Le Différend* (Paris: Éditions de Minuit, 1983), pp. 100-106

נגד הנסיונות המתמשכים של העולם העכשווי למחוק באלימות הבדלים וגוונים, ובצל היכולת (הטכנולוגית-פוליטית) למחוק הכל ללא שייר בלחיצת כפתור, הפילוסופים הקונטיננטלים יטענו בעיקשות – כל אחד במונחיו – כי לא תיתכן מחיקה סופית ומוחלטת, כי אין מחיקה ללא עקבות. החובה המוסרית והפוליטית היא, לפיכך, להתאמץ פעם אחר פעם, ובכל הקשר מחדש, לאתר את העקבות הללו, לשחזר אותן ולהגן עליהן. בעולם שבו אמצעי המחיקה הולכים ומשתכללים והמרחקים הולכים ומתקצרים, שובלי העקבות הללו הם חוטים דקים של התנגדות. מדובר לפיכך בצו של דחיפות, שכל פילוסוף עונה לו בדרכו וחושב את המחיקה לאור הרגישויות והבעיות הבערות הטורדות את עולמו. ז'אן-פרנסואה ליוטאר, הפילוסוף שטבע את המושג "פוסט-מודרניות" בביקורת התרבות, חושב את המחיקה ואת האפשרות להתנגד לה קודם כל באמצעות מושג הדיפרנד,⁵ המורה על פער (לשוני-מבני) בלתי ניתן להתכנסות בין ז'אנרים שונים של שיח. הפער הזה עוטה משמעות מוסרית ופוליטית כל אימת שנסיונות למחות אותו או להתעלם ממנו, או להמירו במצגים של התדיינות, נוגעים לסבל מחוק שאינו מוצא ביטוי בשיח השליט. ליוטאר – שלאורך כתיבתו אינו חדל לחזור אל "אשוויץ" ולצאת ממנו בניסיון לחשוב אותו על

מעניקה מחסה ומגינה על האחר ועל עצמנו (קודם כל מפני עצמנו). את המחיקה האתית-פוליטית הזאת היא מבקשת להניע בתנועה נגדית לזו האלימה והמחריבה.

הפילוסופיה הקונטיננטלית נעה בתנועה כפולה ובו־זמנית בין שתי תנועות המחיקה הללו: בין זו המבקשת להעלים ולטשטש את גוני ההבדלים והרבדים, לבין זו המתעקשת שוב ושוב לדייק ולפתח אותם. בעולם ש"אחרי אושוויץ" היא כמעט רדופה בחרדתה מפני מחוות המחיקה שלה-עצמה. שוב ושוב תנסה ללמוד (בכל הקשר מחדש) את תחביר המחיקה המדירה והמחריבה את הדקדוק הסמנטי שלה, תתור אחר עקבות כל מחיקה כזו במחשבה, בלשון ובשיח, ותשאל את עצמה תדיר כיצד להטריד ולהפר כל צעד החותר למחיקה שלא תותיר עקבות. לכן תנסה שוב ושוב – בדרכה-שלה, כלומר בכתיבה, בקריאה ובמהלכים פילוסופיים – לעורר מודעות למחוות לא מפורשות של הדרה ולמעשים מובלעים של הסתרה והשכחה, ובראש ובראשונה אלה שלה-עצמה. בעודה דרוכה לאותם קפלים (מחוקים) שנסתרו מדעתה ומלשונה, היא מעלה על נס דווקא את אותם חללים, מובלעות וכיסים המסכלים את אפשרות המחיקה המעלימה ומסרבים לה.

5 המונח הופיע לראשונה בספרו *Le Différend*, ראו שם.

התוספת (supplement), ובהמשך גם במחשבה על חיים עם רוחות רפאים (spectres) "מחשבת ההנטולוגיה" (hantology). אך לפני הכל דרידה חושב את המחיקה דרך התימה של כתיבה תחת מחיקה – ואולי גם מתחת למחיקה או מבעד לה, sous rature – שפיתח בספרו על גרמטולוגיה.⁷ התימה הזאת הופיעה לראשונה אצל היידגר במושגי יסוד של המטאפיזיקה (1929),⁸ ובהמשך בטקסט "על שאלת ההוויה" (1955),⁹ שנכתב בתגובה ל"דרך הקו" (1950) – מסתו של ארנסט יונגר העוסקת באפשרות לעבור "דרך הקו" המסמן ניהיליזם מוחלט, שאלה שחייבים לחשוב אותה על רקע מחשבת זמנה. לא מדובר רק במצב התרבות, הדגיש יונגר, שכן "הכל עומד כאן על הפרק".¹⁰ במענה לטקסט ולשאלות הנשקפות ממנו על המצב האנושי באותה עת, היידגר טוען כי הדיון בקו שסימן יונגר מחייב לוותר על כל ניסיון להגדיר ניהיליזם. דווקא מוכנות כזו של המחשבה, תוביל, כך טען, אל המאמץ הקפדני והדקדקני ביותר הנדרש לחשיבה על הסוגיה. הוויתור של היידגר מתרחב אל הוויתור על הניסיון להגדיר את ההוויה או את היש והאיין. על רקע זה סימן היידגר את המלה "הוויה" תחת סימן X של מחיקה – הַיִיבָּה – מהלך המתכתב, בין השאר, עם ביקורתו של ניטשה, המדמה את מושגי האדם

פני רצפים ומדרונות ותהומות – ביקש לזקק את ההאזנה והרגישות לכל פער לשוני המאותת על הדרה, השמטה או מחיקה לשונית מובלעת של כאב וסבל (שאינם מוצאים מקום בשיח השורר), או על עוול שנכפה עליו להתייצג בשפה שאינה שפתו. הוא מנסה שוב ושוב לאתר את המחיקות וההדרות הללו, שלא-פעם ספוגות בהמולת השיחים או קבורות במרחבי השתיקות שמסביבם. כשבדו אומל מנתחים חד, הוא ממפה סיטואציות שיח יומיומיות בהקשרים שונים של המציאות הפוליטית, החברתית, הכלכלית והתרבותית של ימינו, בוחן את כלליהן הלשוניים ומאתר מה עומד הפרק, כדי לשוב ולסמן את הסף או את הלהב הכפול של אותן סיטואציות ושל מנגנוני הבוררות והשיפוט שלהן, שלעולם ימחקו ויעלימו אפשרויות לשוניות אחרות. בעולם הניאו-ליברלי של ימינו, שבו "על הכל אפשר לדבר" ואת הכל אפשר לדובב, ליוטאר לא חדל להתחקות אחר מה שנשמט בתוך הנאמר ומה שנקבר בתוך המיוצג, בניסיון לזהות את אזורי החירשות והעיוורון של אותם טריבונלים, שאמורים לאפשר לסבל להישמע ולצדק להיתבע. גם ז'אק דרידה עוסק ברעיון המחיקה מכיוונים שונים לאורך כתיבתו. כבר בטקסטים המוקדמים משנות ה-60 הוא חושב את המחיקה דרך רעיון העקבה, ה־différance (ה"אֶבְדָּל")⁶ האפר או

6 התרגום בהצעת עורכת הטקסט; המונח תורגם בעבר (על-ידי עדי אופיר) כ"הוודל".

7 ראו לעיל הערה 1, שם עמ' 19.

8 Martin Heidegger, *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*, trans. William McNeill and Nicholas Walker (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1995)

9 Martin Heidegger, "On the Question of Being", in: *Pathmarks*, trans. and ed. William McNeill (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), pp. 291-322

10 Ernst Jünger, "Über die Linie" ["Over the Line"], in: *Anteile: Martin Heidegger zum 60. Geburtstag* [Parts: To Martin Heidegger on his 60th Birthday] (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1950), pp. 245-283

לכוכי קבורה ואת עולם המושגים לקתדרלות סבוכות, שהאדם מקים על גבי מים זורמים כדי ליצור לעצמו עולם חדש, סדיר וקשיח.

החלטתו של היידגר לכתוב את המלה הווייה, למחוק אותה ב-X ולהותירה כשהיא ניתנת לקריאה, מצביעה (על פי דרידה) על כך שהמלה אינה מדייקת ובכל זאת נותרת חיונית, ולכן יש למחוק אותה אך לא לבטלה ולהעלימה לגמרי. מחוות המחיקה של היידגר מכריזה על עצמה במפורש ובגלוי, בעודה מותירה במכוון את עקבות המחיקה ואת שיירי המחוק. בפראפרזה על מוריס בלאנשו מדובר במחיקה ללא (sans) מחיקה, שכן המלה הנכתבת תחת מחיקה נותרת כעקבת עצמה. המחיקה של היידגר גורמת ללשון ולמחשבה להכריז באופן מפורש וגלוי, קבל עם ועולם, על הגבולות והמגבלות שלהן-עצמן, על אי-יכולתן להגדיר או לייצג באופן שלם, ולכן גם על נסיגתן מחובת ההיענות לתביעה להשיב (בהגדרה) על השאלה "מה הנו?" – שאלה שלטענת דרידה חונכת את הפילוסופיה המערבית. כתיבה תחת מחיקה – שאותה יפתח דרידה בהתייחס לכל סימן לשוני ומושג ממורשת המטאפיזיקה המערבית – מגלמת לפיכך ניסיון לפרק את השאלה הזאת ולערער על טקס החניכה והיסוד של הפילוסופיה המערבית, לסרב להמשיך להיות החניך הבא בשעריה. מחוות המחיקה ב-X (crossing out) מציעה דרך לחמוק מן השאלה החונכת הזאת ואפשרות להשתחרר מאחזתה המקבעת והכולאת. היא משמשת מעצור (ותמרוז עזור) המחייב להשתהות ולהשהות את הרגלי התפיסה המיידיים של המושג המסומן, את ההנחה המערבית המושרשת שהמושג עומד על עצמו בלבד, ובזכות עצמו. כתיבתה של מלה תחת מחיקה מבקשת לדייק ולהבהיר כי המלה העומדת על הפרק אחרת מן הייצוג שעשוי להיות

לה במושג, להסיט אותה מייצוגה במושג ולהגן על האחרות ועל הסטייה הזאת שלה. בכך היא גם מבקשת להזכיר כי בכל רגע קיים יש יותר ממה שבידה של הלשון לייצג, וכי תמיד ישנן אפשרויות אחרות לדבר על "מה שיש". התביעה-תשוקה של השיח הלוגוצנטרי להתכנס אל מושג וייצוג, להתקבע ולהתמשמע בתוכם, נענית אפוא במחיקה שכמוה כתנועה סרבנית של חריגה מ... (או "אחרת מ..."), בלשונו של עמנואל לוינס.

אך אין מדובר רק במחיקה עוצרת ומגבילה ובתנועת סירוב ושלילה. כתיבת המלה תחת מחיקה מאפשרת להיידגר ולדרידה להטות ולכפוף מעט את הלשון (ואת החשיבה) תוך הכרה בגבולותיה. היידגר מזמין לחשוב את ה-X של המחיקה כזירת התרחשות, המסמנת את העקבה הנמחקת של ההווייה. סימן המחיקה מבקש לאחוז בשולי העקבה הזאת ולהגן על שיירי ההתרחשות. ככזה הוא הופך למְכוּוֹן, המאותת על דבר-מה הניצב לעולם במוצא הנוכחות הניצבת גלויה לפני, וקורא אל תשומת לבי את העובדה שהתארעות הנוכחות מעוגנת לעולם בפנייה (turning) ובהיפתחות אל מה שמופיע. מְכוּוֹן המחיקה מאותת גם אל מה שיוסתר בפנייה הזאת, או ליתר דיוק, יהיה נוכח בהסתרתו.

היחסים בין היש והאין או בין נוכחות והנכחה לבין העדר, היעלמות ושכחה, נעשים במהלך המחיקה של היידגר מפותלים יותר: כעת אין מדובר בניגודים המוציאים זה את זה, שכן האין אינו שלילה של היש או מחיקה מאיינת שלו, אלא נוכחות אחרת של היש או מופע אחר שלו (בהסתרתו או בנסיגתו). מדובר אפוא במחיקה שמוסיפה אפשרויות חדשות ולא מופרות של נוכחות ולא גורעת מהן. סימן המחיקה חורג מהיותו מהלך של חמיקה מתביעות הגדרה יהירות ומחתיירה לייצוג מְקָבֵע ורווי, ונעשה זירת מחסה

המשמרת את מה שעדיין לא (או כבר לא) נחשף בייצוג הרגיל – תפיסה שמתכתבת עם רעיון ה־aletheia (ה־"א־מת") היווני, שהיידגר מפרש כאי־היסתרות (אי־סתרות).

מהלך המחיקה של היידגר פועל כתגובת שרשרת, או כמפולת המחוללת הרס ובה־בעת פורצת דרך, הן מבחינת השלכותיו על דרכי החשיבה שלנו על מהותם של דברים, על שאלת הייצוג, על ההבחנה בין מהות וקיום, על יחסי נוכחות והעדר ויש ואין ועל היחסים בין זיכרון ושכחה – והן מבחינת מה שמקופל בו (ולא רק ביחס למלים כמו הוויה ויש, ניהיליזם ואין). מכאן ואילך נפתחת דרך (אחרת) של מחשבה, אמירה וכתובה (וקריאה): מפותלת יותר, מדייקת יותר (דווקא בסירובה לתביעה להצטמצם ובכך, לכאורה, לדייק), כנה יותר, זהירה יותר, עשירה ואמיצה יותר, קודם כל בנכונותה להכיר במגבלותיה־גבולותיה, לשאת על עצמה ובתוך עצמה את הכרח הביקורת העצמית, ובעיקר להיות דרוכה יותר לכוח המחיקה, ההשמטה, ההשכחה וההעלמה שלה־עצמה. בחששה הדרוך מפני כל מחווה של הרס וייסוד מחדש, המחיקה ההיידגריאנית־דרידיאנית נמנעת מכל ניסיון להציע לשון חדשה במקום ישנה, מסרבת לפיתוי הקל של המצאת מושג חדש או החלפת מלה אחת באחרת, שהרי ההחלפה רק תמחק את

הקושי ותכריז על "התגברות" והתחלה חדשה, כפי שטוען היידגר.¹¹ במקום זאת היא כותבת על עצמה את מאבקה עם עצמה (ואת כשלונה הבלתי נמנע), מנסה לכתוב מחדש את הלשון הישנה המופרת כל כך, ולרשת את מושגיה בדרך אחרת: לפתלם בלי להחריבם, להתירם (undo) ולשזור אותם מחדש בלי להשכיחם או לאיינם, אך קודם כל להרעיד אותם כדי לחשוף שכבות נוספות מתחת לאפידרמיס של המושג, המוסד, ההגדרה או הזהות.

מחיקה זו מפנה אפוא מקום להבדל, לגוון, לאחרות. היא אינה אלא פיתול הכרחי של השיח, המאבק שהוא מחויב לשאת על עצמו. מנקודת המבט הדרידיאנית זה חובו של היורש (האחראי), שאינו מבקש להחריב את המורשת אלא להניעה בדרכו, לבחור כיצד לקיימה: לקבל אותה, אך בה־בעת לשאת ולתת איתה מחדש. כיוורשו של היידגר (אך גם מי שביקר את המהלך שלו) ביקש דרידה, שהושפע גם מפרדינן דה־סוסיר, לכתוב תחת מחיקה כל מושג ממושגי המורשת המערבית ולערער בכך את הנוסטלגיה למקור, לנוכחות אבודה, למסומן טרנסצנדנטלי (נוסטלגיה שאינה אפילו אצל היידגר עצמו) ולהנחות מטאפיזיות (שזיחה אפילו אצל דה־סוסיר). כנגד היידגר יטען דרידה כי ישות והוויה, אונטי ואונטולוגי, נגזרים תמיד (גם במובנם

11 ראו לעיל הערה 8, שם עמ' 306.

ה"מקורי" ביחס להבדל וביחס למה שייקרא בפיו *différance* ("אֶבְדָּל") – מונח המסמן תנועה של הבדל, הבחנה והשהיה־רתיעה בעת ובעונה אחת (*difference and deference*).¹² המחיקה של היידגר, הוסיף דרידה, היתה אפוא הכתיבה הסופית של תקופה; תחת משיכות הקולמוס שלו נמחקה ונותרה הנוכחות של המסומן הטרוסצנדרנטלי.

במהלך שהתניע מבקש דרידה לאתגר את השאלה "מהו סימן" ואת תפיסתו המורגלת במחשבה המערבית כְּמה שלעולם אינו זמני ושמהותו נקבעת במונחי נוכחות. כתיבת הסימן תחת מחיקה מציעה דרך מילוט מאותו רצון לעוצמה, מהתשוקה לְקבע, לסגור, להספיג ולהרוות את הסימן סופית. מחוות המחיקה מסכלת את הרצון הזה מתוככי הלשון פנימה, בכך שהיא טורדת את תשוקת הלשון לסגור כל מרווח אפשרי בין ההגדרה למוגדר, בין התיאור למתואר, בין הסיווג למסווג או בין המסמן למסומן; להיסגר על עצמה ובכך להגליד במהירות כל פצע הנפער במקום של חולשה או של אי־אפשרות מחשבתית או לשונית. סימן המחיקה ב־X כמו ננעץ בשפתיים החשוקות של הלשון, נדחק אל המרווח המאיים להיסגר ופוער אותו מתוכו פנימה. כל אימת שיוזה את תשוקת הלשון להיסגר על עצמה, לקבע זהות

סופית וסגורה בלוגיקה של זהות, לייצב ולחתום משמעות – הוא יציע פתיחה ותנועת־נגד של "אֶבְדָּל" (*différance*) ויאלץ את המושג, ההגדרה או הסימן לכתוב את עצמם אחרת.

המחיקה ב־X הופכת לסדק הנטבע בלשון ופותח אותה שוב ושוב להבדל – למה ש"בחוץ", למה שעוד עתיד לבוא, למה שאינו הוא־עצמו, לאחר הנעדר או הנוכח בהיעדרו. *Différance*, עקבה, שיר, דיסמינציה, תוספת (*supplement*), ארכי־כתיבה, ארכי־עקבה – כל אלה שמות שונים שנתן דרידה לתנועת ההבדל הלא־אודיסאית הזאת, שהניע גם בתוך כתיבתו־שלו כחריגה, נסיגה מכל אחיזה ורישום מחדש (*re-treat*) בלתי פוסק, המודים פעם אחר פעם כי הייצוג לעולם אינו שלם, ההגדרה אינה ממצה, המובן אינו מדויק ולכן נזקק למלים אחרות ולדיאלוג בלתי פוסק עם ההקשר. כמו ה־a של ה־*différance* (בניגוד לאיות ה"תקין" הגורס *différence*), סימן ה־X של המחיקה יחייב את המושג להכיר ביחסיו החיוניים והמשתנים עם מה שאחר ממנו, ולהודות בכך שהמובן נמצא כבר־תמיד בתוך מארג של הבדלים ובתוך יחסיו המשתנים של המסמן עם מסמנים אחרים, ולפיכך הוא לעולם משתנה ודינמי. כתיבת המושג תחת מחיקה מתעקשת לדייק את העובדה שגם החזרה

12 הפועל הלטיני *differre*, מסביר דרידה, משמר את שתי ההוראות, וראו: Jacques Derrida, "Différance", *Margins of Philosophy*, trans. Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982)

על מלה היא מבנה של הברדל, שכן משמעותה תשתנה תמיד לאור ההקשר והזמן האחרים של כתיבתה. הכתיבה ככלל היא אפוא מבנה של עקבה, שבו כל דבר כבר-תמיד מאוכלס בעקבת מה שאינו הוא-עצמו, שכן השיח הוא שרשרת של עקבות (בצרפתית, המונח trace מציין גם שביל או מסלול של טביעות רגל או יד המזמין ללכת בעקבותיו).

סימן המחיקה ב-X יישא אפוא מעתה על גבו לא רק את משא הפרובלמטיקות שערם היידגר אלא גם את זה שמשיא דרידה בכותבו על היחסים בין מקור ועקבה, דיבור וכתיבה, זיכרון (ידע) ושכחה, זהות והברדל, הלוגוס (האב) והכתב (הילד), ועל זכויות-היתר והבכורות שהעניקה המטאפיזיקה המערבית לקול (ביחס לכתיבה), לנוכחות (ביחס להעדר), למקור (ביחס לעקבה), לניתן להבנה (ביחס לניתן לחישה), לנפש (ביחס לגוף) – זכויות-יתר ששרדו והתמידו לאורך תולדות הפילוסופיה המערבית, או מה שדרידה יקרא לו לוגוצנטריזם. מנקודת מבטו, לא מדובר בהצעה אלא בצו חירום: במושגים יש להשתמש רק תחת מחיקה, ולהסגיר כל מושג שזכה למעמד של בכורה לידי שרשרת התחליפים.

כתיבה תחת מחיקה היא אפוא כתיבה של (מ)עקפים, של סדקים פעורים וסימנים מבוקעים, כתיבה שפורמת קצוות ומערבלת את הגבולות בין הפנים לבין החוץ. שורות הכתיבה הופכות לשבילים אינסופיים של עקבות, התעכבויות והבחנות. הכתיבה הזאת היא שיעור בכתיבה מחדש (לא תמה) של הלשון הישנה, הנטויות מצעדים קטנים ומהוססים של תיקון ותיקון התיקון, של שימוש במושג כאשר בה-בעת "מאפשרים לו ללכת, מוותרים עליו"; שיעור בכתיבת טקסט שלעולם יהיה רק מומנט בשיחה אינסופית.

מנקודת מבט אתית ופוליטית, כתיבה תחת מחיקה היא שיעור בויתור על התשוקה לנכס ולאחוז, לייצב משמעות ולשלוט בה; שיעור בחשיבה שלא במונחים היררכיים, מחוץ לניגודים או אחרת מהם; שיעור בהידרכות לנוכח כל ביטוי מאשר, מגדיר ומסווג. כתיבה כזו כותבת (תחת מחיקה) עולם שגבולותיו מחוררים, שתיחומיו פרומים, שזהויותיו משתנות, שהחתימות שלו ארעיות והגדרותיו מבוקעות. כתיבה כזו אינה רק פרקטיקה או אסטרטגיה של שימוש בלשון (בכל זאת) היכן שכשל כוחה; היא אינה רק מחווה של הודאה במגבלות, או ביטוי לנכונות להיכשל ולהעריך את הכישלון הזה, להתפרק מן הרצון לעוצמה ומן התשוקה לשליטה תוך הכרה במעשי ההדרה וההפקעה הללו. כתיבה תחת מחיקה היא דרך של היות בעולם או של התייצבות בעולם – כזו שמסרבת למשמוע, למשטור ולהתקבעות; כזו שמפלטת שוב ושוב סדק של היפתחות להברדל, לאחר, למה שנעדר או הורחק ולמה שעוד עתיד להגיע, בעודה מגינה על זכות החריגה והסטייה; כזו שכופרת ומפרקת ערגות למקור, לנוכחות אבודה, לזהות טהורה ולמשמעות אחת מאוחדת, בעודה מטלטלת את כל התשוקות הללו. כתיבה כזו היא שיעור בכתיבה רועדת ובדיבור רועד, שיעור במתינות ובצניעות. בלאנשו ידמה זאת לכתיבה ברמה של לחישה בלתי פוסקת.

אי-אפשר שלא לחשוב את הכתיבה הזאת גם על רקע זמנה, כתנועה של התנגדות אתית ופוליטית בעולם הטבוע בצל הניסיון האסוני למחיקה סופית ומוחלטת של האחר, ובצל היכולת הטכנולוגית המשתכללת למחוק הכל בלחיצת מקש – וברגע אחד, כהרף עין, למחוק גם את עצמה.

עבודות

Works



יאיר ברק, **Blank**, 2008
Yair Barak, **Blank**, 2008

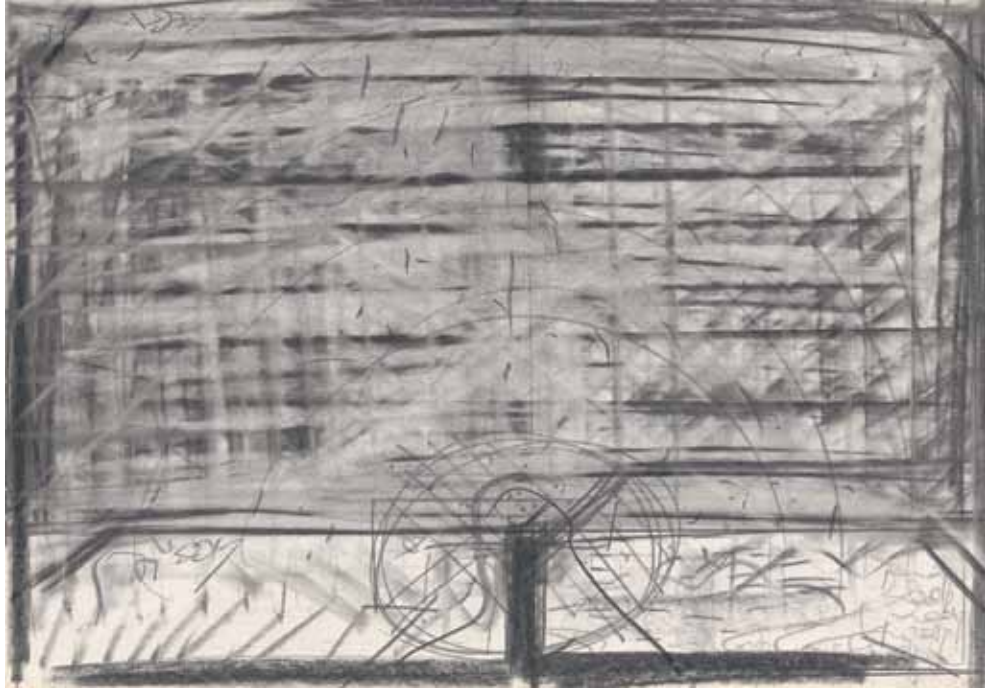


מריו גרסיה-טורס, חודש סמוי ב־1953, 2007
Mario García Torres, *An Undisclosed Month in 1953*, 2007

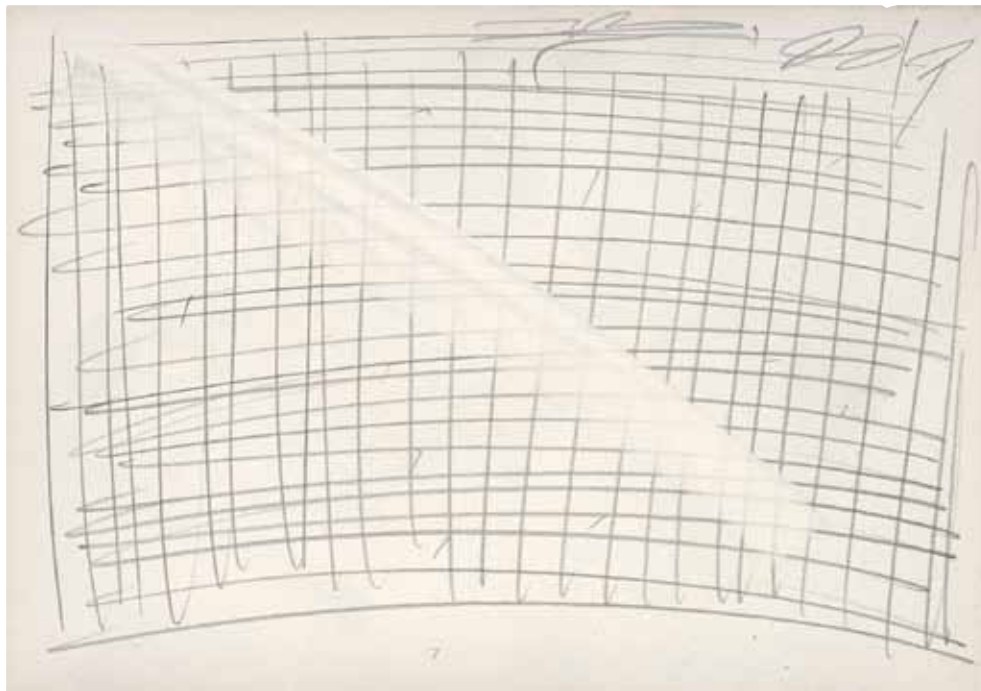
(6) The effects that can be produced by personal reference can also be seen in the following example, reported by Jung (1907/52):

'A Herr Y. fell in love with a lady, but he met with no success, and shortly afterwards she married a Herr X. Thereafter, Herr Y., in spite of having known Herr X. for a long time and even having business dealings with him, forgot his name over and over again, so that several times he had to enquire what it was from other people when he wanted to correspond with Herr X.'

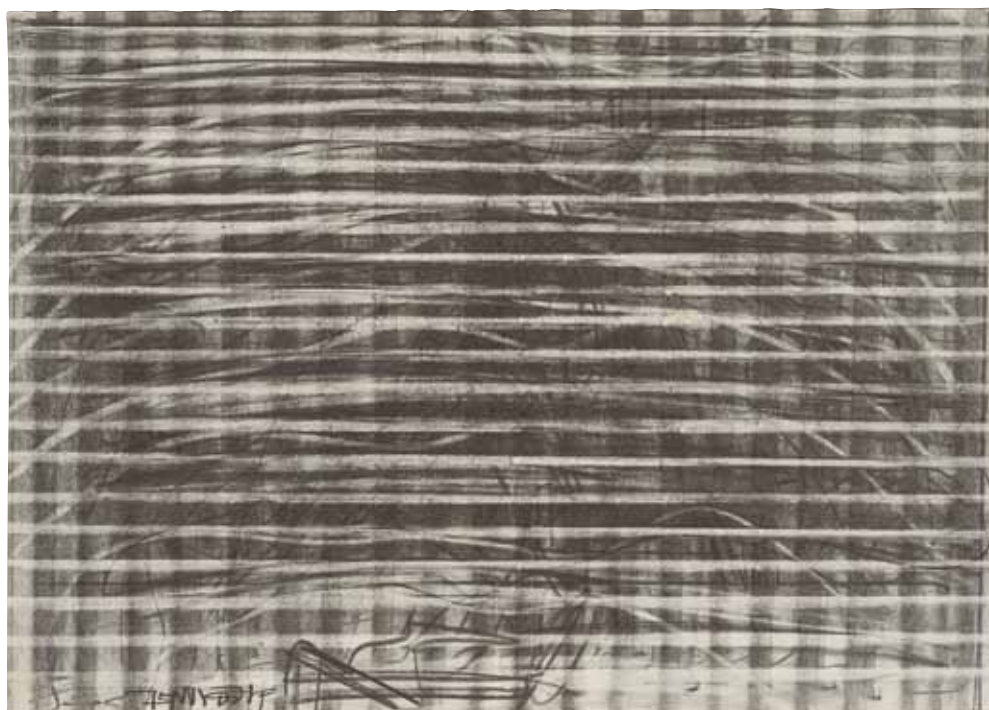
The motivation of the forgetting is however more transparent in this case than in the preceding ones that fall within the constellation of personal reference. Here the forgetting seems a direct consequence of Herr Y.'s antipathy to his more fortunate rival; he wants to know nothing about him: 'never thought of shall he be.'



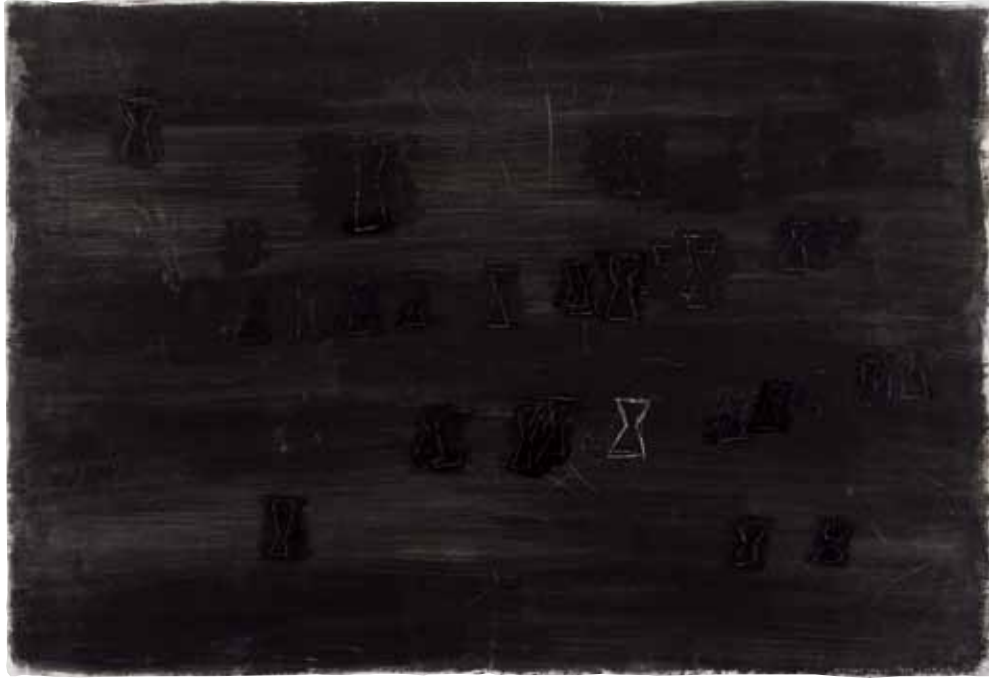
משה קופפרמן, רישום, 1971
Moshe Kupferman, Drawing, 1971



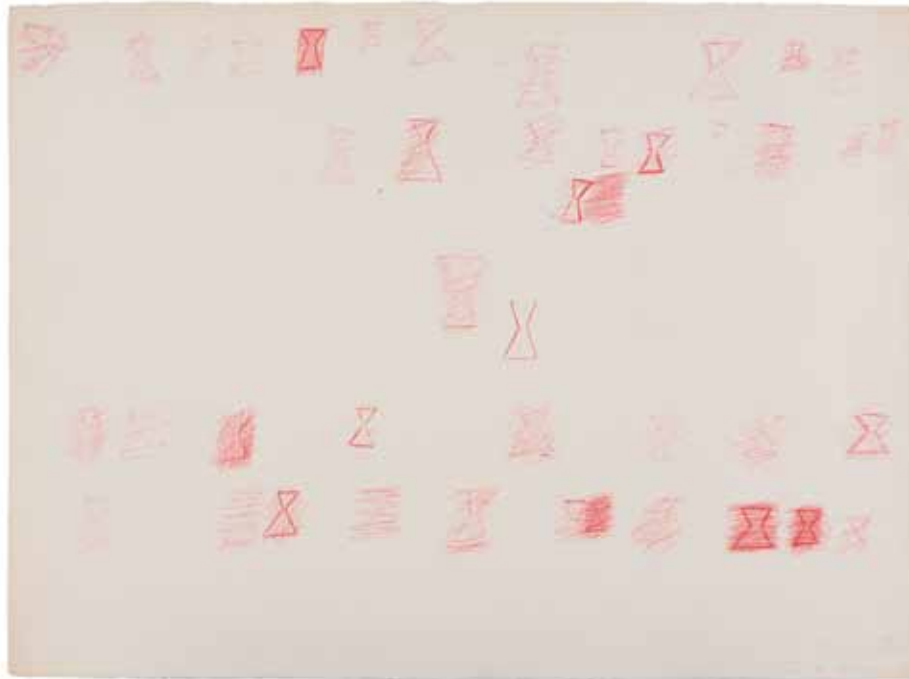
משה קופפרמן, מתוך אלבום מתוות, 1972
Moshe Kupferman, from a sketch album, 1972



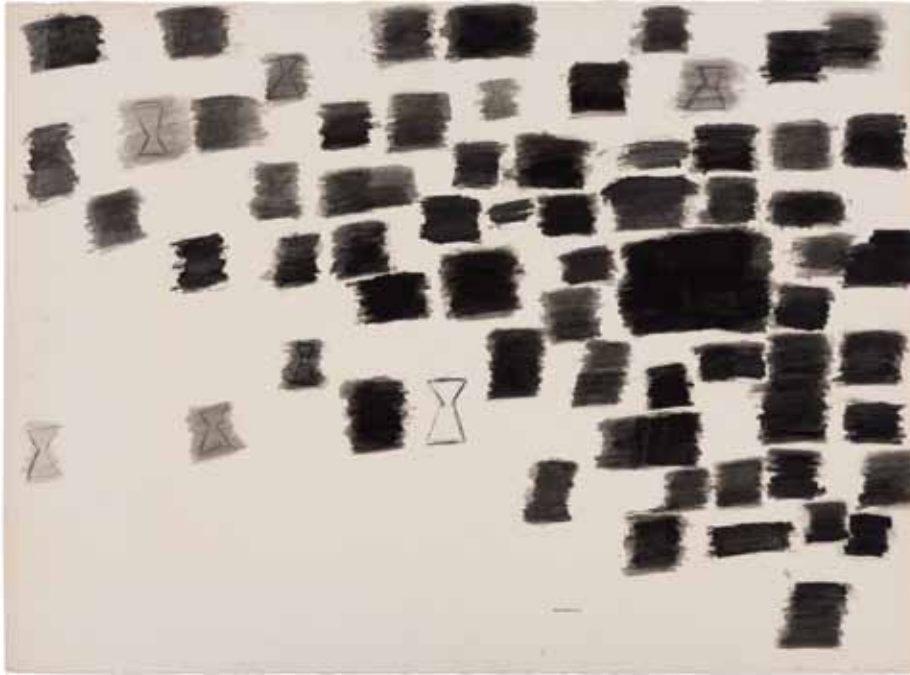
משה קופפרמן, עבודה על נייר, 1975
Moshe Kupferman, *Work on Paper*, 1975



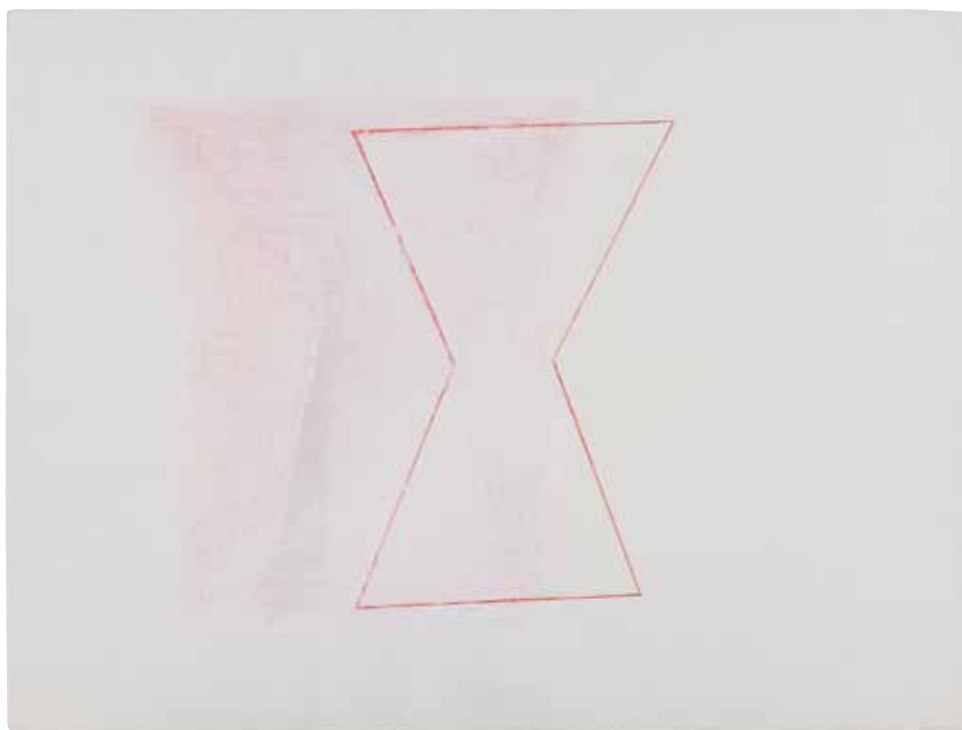
דגנית ברסט, מתוך רישומי מחיקות, 1977
Deganit Berest, from Erasure Drawings, 1977



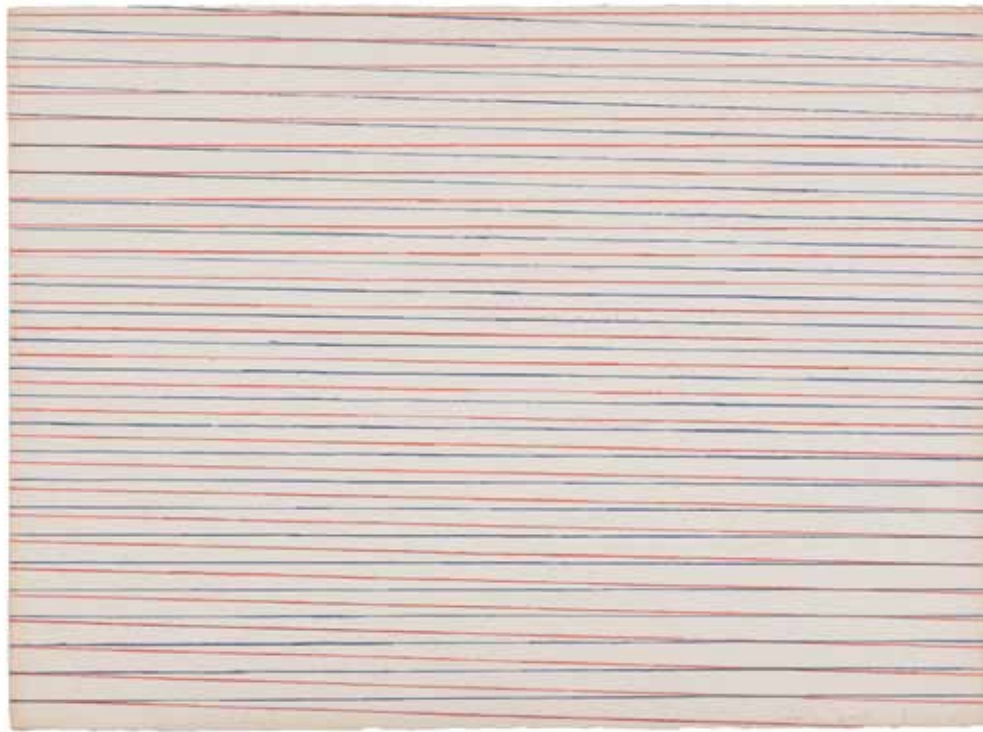
דגנית ברסט, מתוך רישומי מחיקות, 1977
Deganit Berest, from Erasure Drawings, 1977



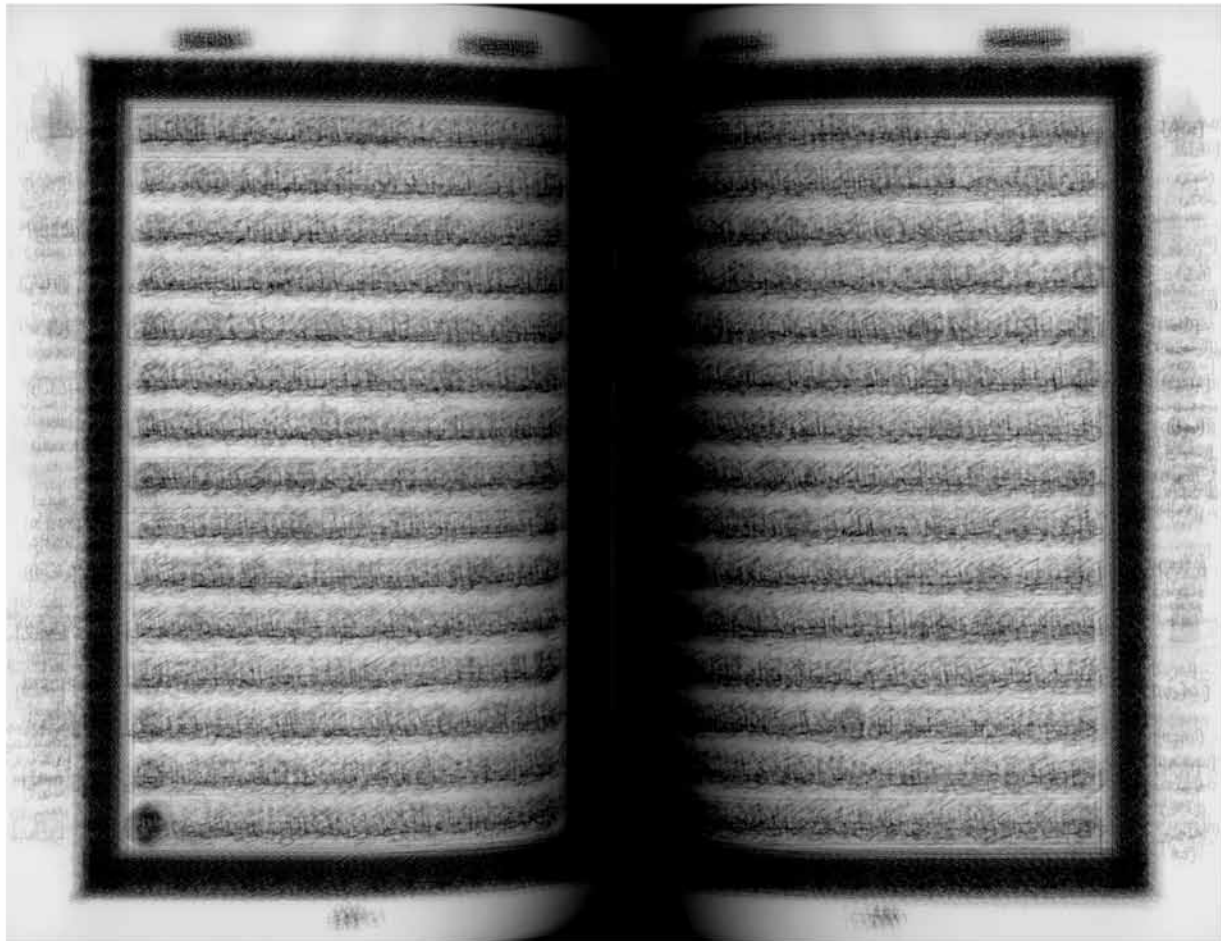
דגנית ברסט, מתוך רישומי מחיקות, 1977
Deganit Berest, from Erasure Drawings, 1977



דגנית ברסט, מתוך רישומי מחיקות, 1977
Deganit Berest, from *Erasure Drawings*, 1977



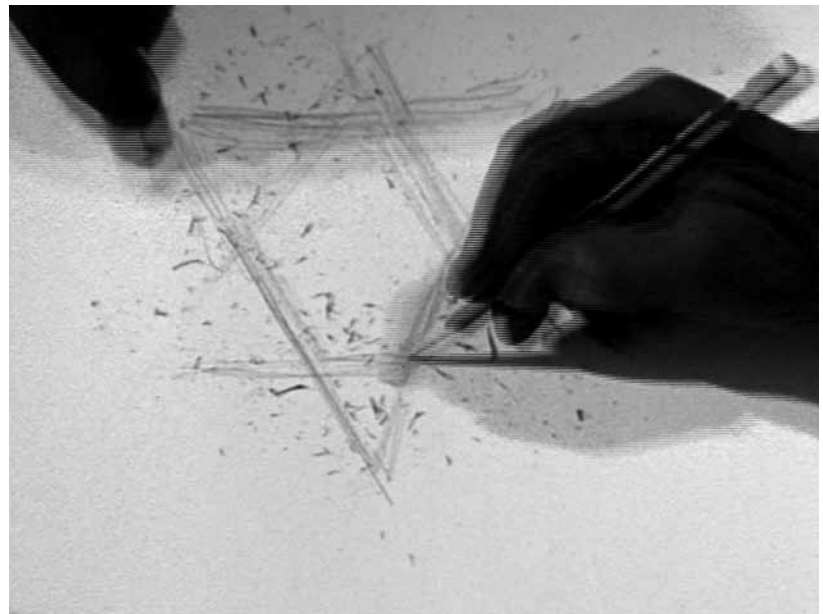
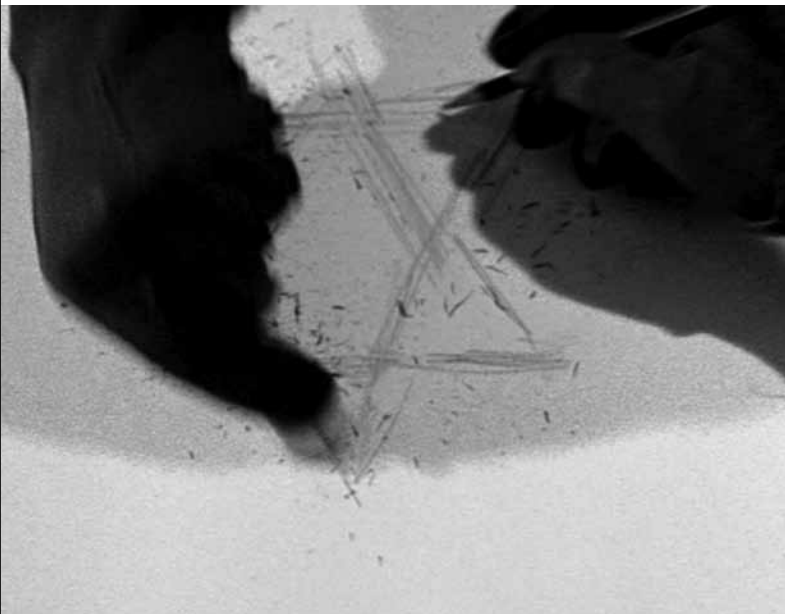
דגנית ברסט, מתוך רישומי מחיקות, 1977
Deganit Berest, from Erasure Drawings, 1977

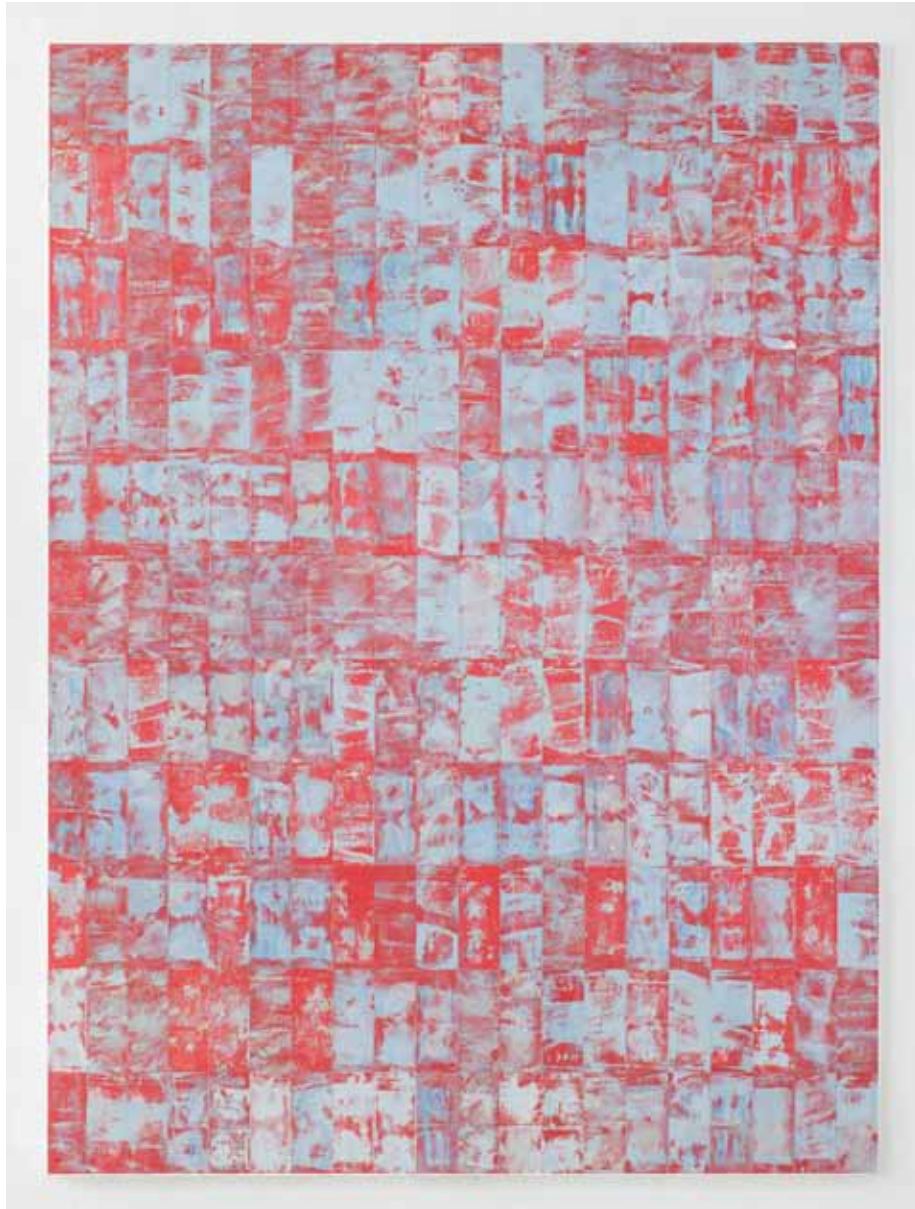


אידריס קאן, כל... דפי הקוראן הקדוש, 2004
Idris Khan, Every... Page of the Holy Quran, 2004



יהושע נוישטיין, מתוך סרטי מחיקה, לונדון-ירושלים, 1971-73
Joshua Neustein, from Erasure Films, London-Jerusalem, 1971-73

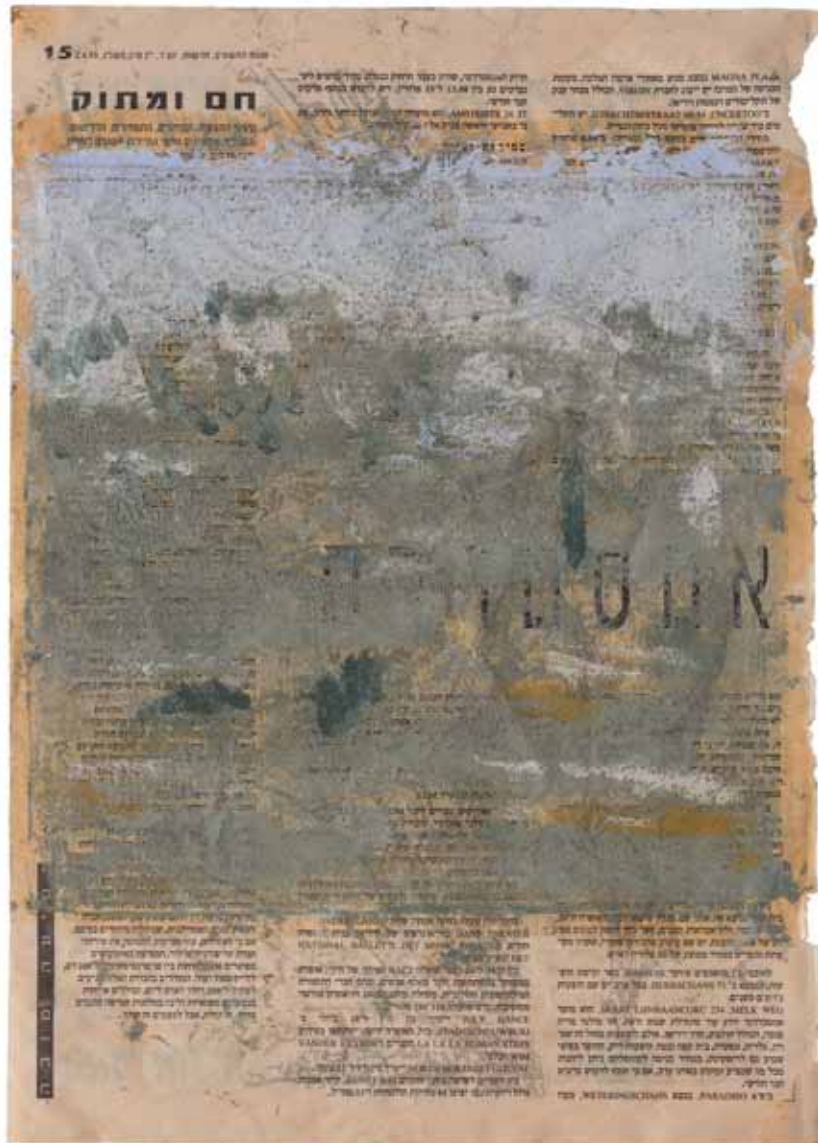




אלורה וקלזדייה, ממיר צורות, 2013
Allora & Calzadilla, *Shape Shifter*, 2013



לארי אברמסון, מתוך הסדרה צובה, 1993-94
Larry Abramson, from the series tso'ob'ä, 1993-94



לארי אברמסון, מתוך הסדרה צובה, 1993-94
Larry Abramson, from the series tso'ob'ä, 1993-94



לארי אברמסון, מתוך הסדרה צובה, 1993-94
Larry Abramson, from the series tso'ob'ä, 1993-94

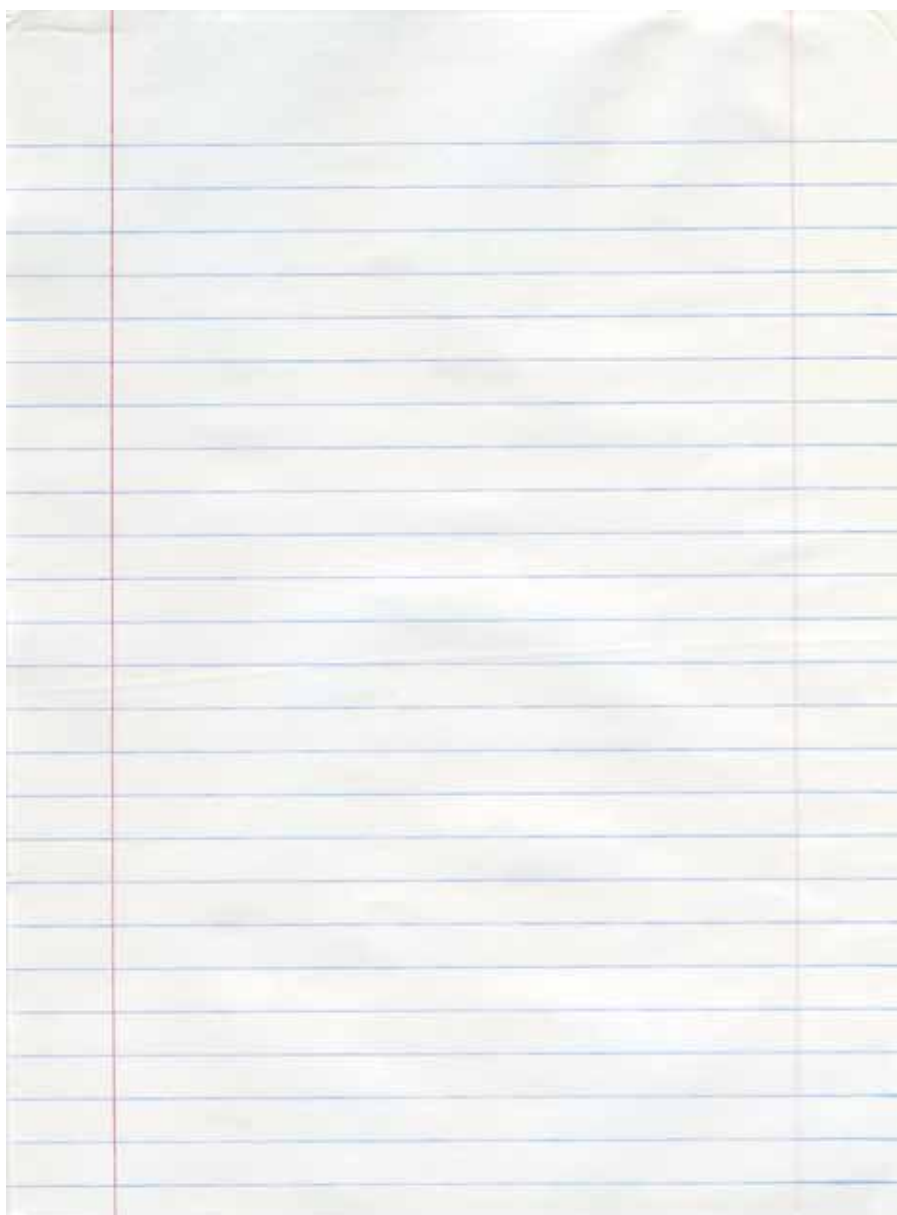


דרך הסיכול של יצחק רבין
במשבר הכוליטי שהכיל של
ראשו אריה דרעי היתה צבירה
הצמדת הקלבים לחזה. כל כך
חזק הצמיד אוחם, עד שהוא
עצמו כבד לא היה בסוח מה יש
לו שם ביד

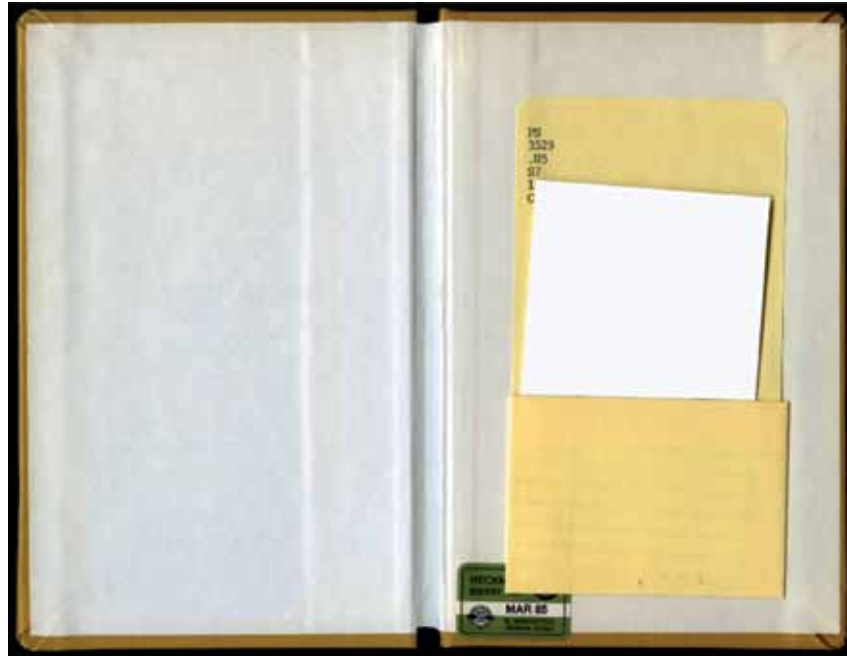
תלמידי בית המדרש
המרכזי של חסידי סאטמאר
התקיימו במסגרת
התוכנית "תלמידי
בית המדרש"

דן אדלשטיין

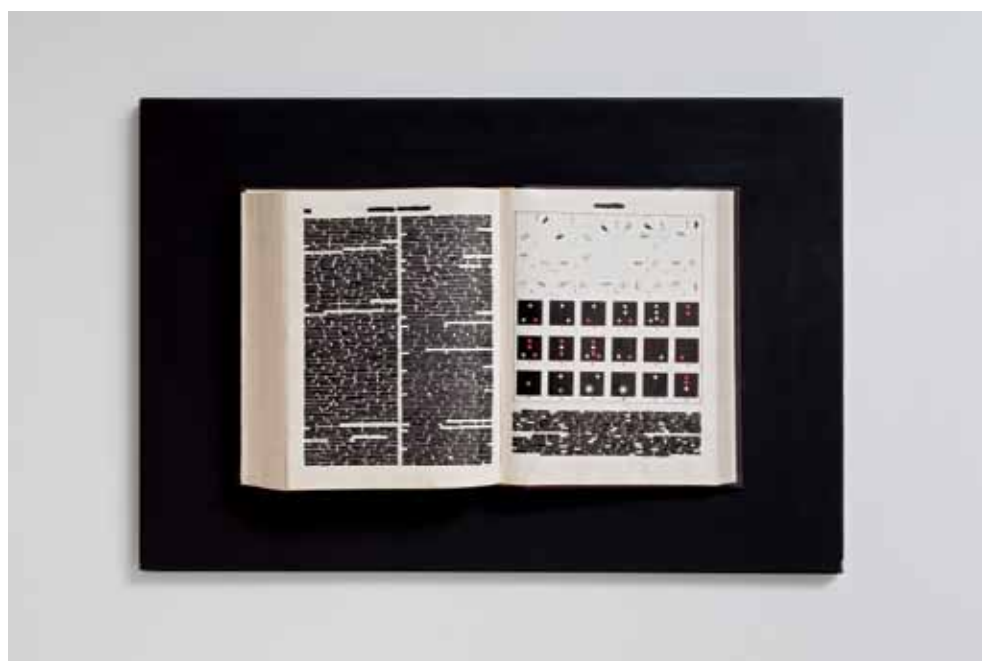
לארי אברמסון, מתוך הסדרה צובה, 1993-94
Larry Abramson, from the series tso'ob'ä, 1993-94



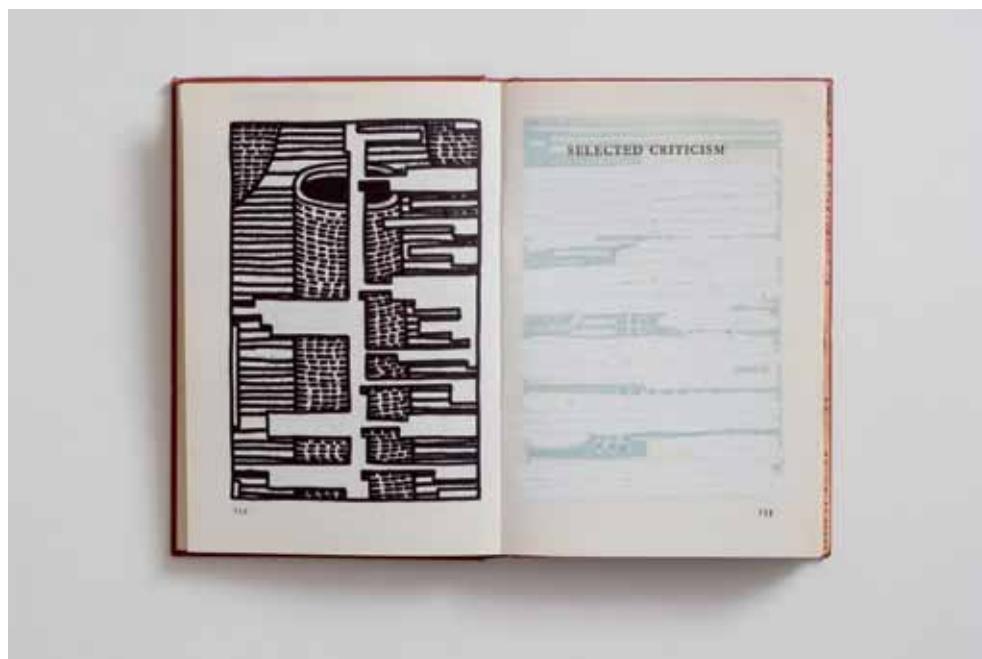
יאיר ברק, 25 כחולים, 2 אדומים, 2008
Yair Barak, 25 Blues, 2 Reds, 2008



יאיר ברק, קארט בלאנש, 2008
Yair Barak, Carte Blanche, 2008



אמיליו איסגרו, מתוך כללים והכרה, 1970
Emilio Isgrò, from *Rules and Recognition*, 1970



גרי גולדשטיין, מתוך כל הפסלים של דונאטלו, 1993
Gary Goldstein, from *All the Sculptures of Donatello*, 1993



גרי גולדשטיין, מתוך מדליות זהב על הצטיינות בתעופה, 1994
Gary Goldstein, from *Medaglie d'oro al valor aeronautico*, 1994



גרי גולדשטיין, מתוך האמת המובילה לחיי נצח, 1988
Gary Goldstein, from *The Truth that Leads to Eternal Life*, 1988



גרי גולדשטיין, מתוך אלואיס יאנאק, 1994
Gary Goldstein, from Alois Janak, 1994

This use
is also
of the scene
other alighted
and
body
a landscape.
in which the
from the neck
The
transition
center of
elsewhere

78

קרן בובנישטי, מתוך *a a o ue*, 2012-13
Keren Benbenisty, from *a a o ue*, 2012-13



27



89

קרן בבנישתי, מתוך a a o ue, 2012-13
Keren Benbenisty, from a a o ue, 2012-13





קרן בבנישתי, מתוך a a o ue, 2012-13
Keren Benbenisty, from a a o ue, 2012-13



93



211

קרן בובנישתי, מתוך a a o ue, 2012-13
Keren Benbenisty, from a a o ue, 2012-13





יונתן הירשפלד, שמשון (רובנס), 2013
Jonathan Hirschfeld, Samson (Rubens), 2013



יונתן הירשפלד, שמשון (רובנס), 2013
Jonathan Hirschfeld, Samson (Rubens), 2013



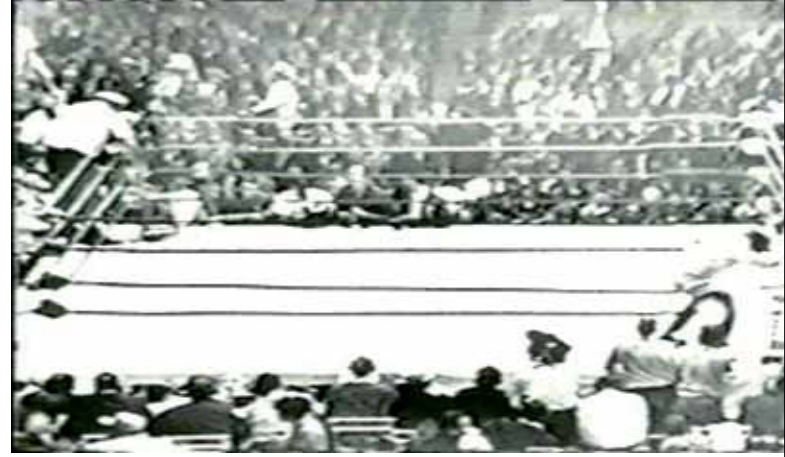
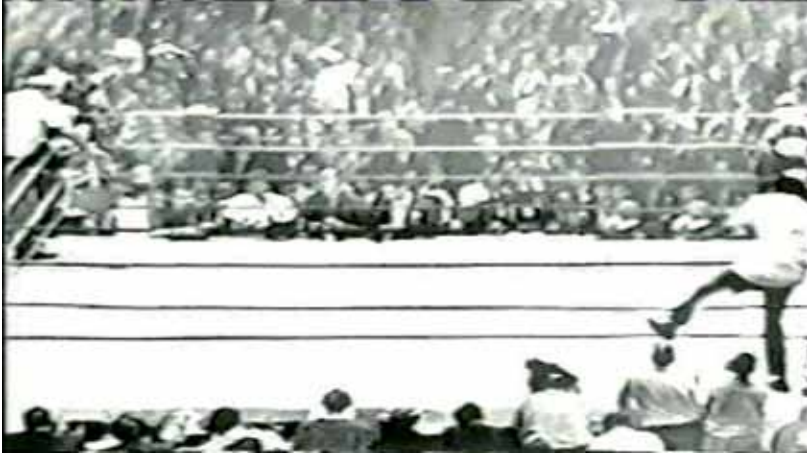
יונתן הירשפלד, זר אבל (שבעת המינים), 2014
Jonathan Hirschfeld, *Funeral Wreath (the Seven Species)*, 2014



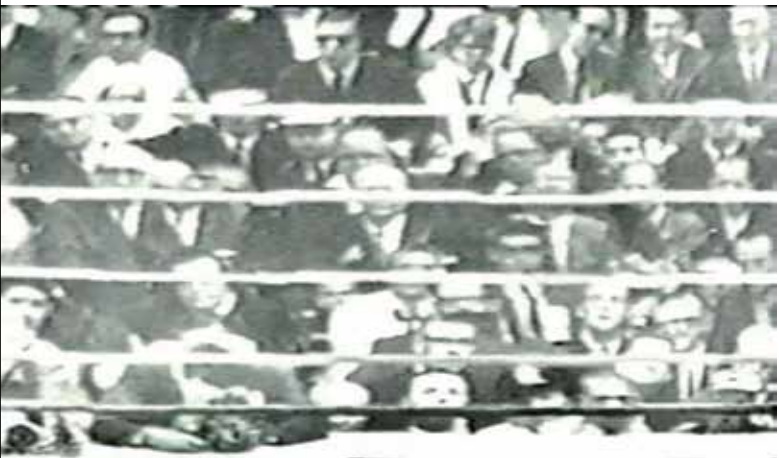
יונתן הירשפלד, זר (פרחי ארצנו), 2014
Jonathan Hirschfeld, Garland (Flowers of Israel), 2014



יונתן הירשפלד, **שמסון V**, 2013
Jonathan Hirschfeld, **Samson V**, 2013



פול פייפר, מתוך *The Long Count (I Shook Up the World)*, 2000
Paul Pfeiffer, from *The Long Count (I Shook Up the World)*, 2000





אנילה רוביקו, מתוך מחיקת זיכרון, 2013
Anila Rubiku, from *Effacing Memory*, 2013





אנילה רוביקו, מתוך **מחיקת זיכרון**, 2013
Anila Rubiku, from **Effacing Memory**, 2013





אנילה רוביקו, מתוך **מחיקת זיכרון**, 2013
Anila Rubiku, from **Effacing Memory**, 2013





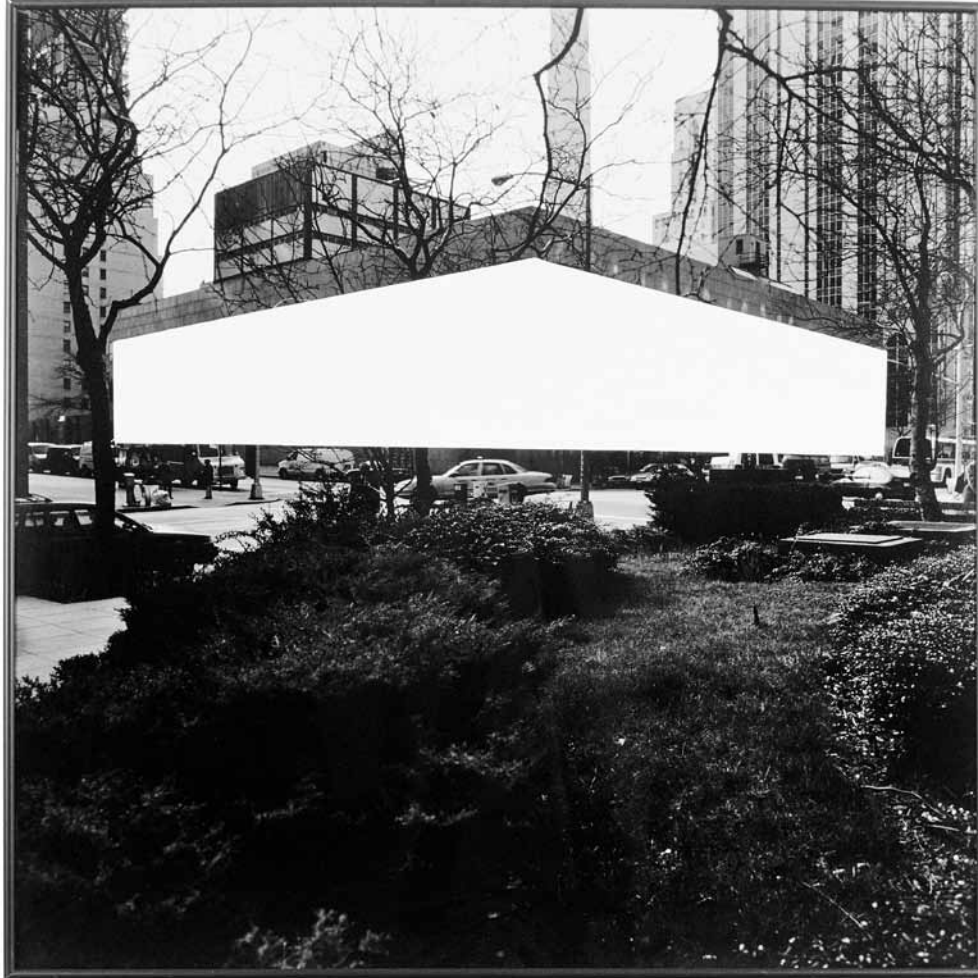
מאיר גל, ללא כותרת (מחיקת מוזיאון תל־אביב לאמנות), 1996
Meir Gal, Untitled (Erasing Tel Aviv Museum of Art), 1996



מאיר גל, אל תתקשר אלינו, אנחנו נתקשר אליך (מחיקת המרכז לרישום, גלריה אנה קוסטרה), 2000-1996
Meir Gal, Don't Call Us, We'll Call You (Erasing the Drawing Center, Anna Kustera Gallery), 1996-2000



מאיר גל, אל תתקשר אלינו, אנחנו נתקשר אליך (מחיקת מוזיאון מטרופוליטן לאמנות), 1996-2000
Meir Gal, Don't Call Us, We'll Call You (Erasing the Metropolitan Museum of Art), 1996-2000



מאיר גל, אל תתקשר אלינו, אנחנו נתקשר אליך (מחיקת סות'ביס), 1996-2000
Meir Gal, Don't Call Us, We'll Call You (Erasing Sotheby's), 1996-2000



יאיר ברק, *Missing Mies*, 2011
Yair Barak, *Missing Mies*, 2011



הנסי־פטר פלדמן, שתי ילדות, 2006
Hans-Peter Feldmann, *Two Girls*, 2006



אנרי סאלה, מתוך העבר לי את הצבעים, 2003
Anri Sala, from *Dammi i colori*, 2003



List of Works in the Exhibition / רשימת העבודות בתערוכה

- 40
משה קופפרמן
 1926 ירוסלב, פולין – 2003 קיבוץ לוחמי־הגטאות
רישום, 1971
 עיפרון וגרפיט על נייר, 34.5x49.5
 אוסף קופפרמן, קיבוץ לוחמי־הגטאות
Moshe Kupferman
 1926 Jarosław, Poland – 2003 Kibbutz Lohamei Hagheta'ot, Israel
Drawing, 1971
 Pencil and graphite on paper, 34.5x49.5
 The Kupferman Collection, Kibbutz Lohamei Hagheta'ot, Israel
- 41
משה קופפרמן
 מתוך אלבום מתוות, 1972
 עיפרון ומחקק על נייר, 17.5x25
 אוסף קופפרמן, קיבוץ לוחמי־הגטאות
Moshe Kupferman
 From a sketch album, 1972
 Pencil and eraser on paper, 17.5x25
 The Kupferman Collection, Kibbutz Lohamei Hagheta'ot, Israel
- 42
משה קופפרמן
עבודה על נייר, 1975
 עיפרון, גרפיט ומחקק על נייר, 49.7x70
 אוסף קופפרמן, קיבוץ לוחמי־הגטאות
Moshe Kupferman
Work on paper, 1975
 Pencil, graphite, and eraser on paper, 49.7x70
 The Kupferman Collection, Kibbutz Lohamei Hagheta'ot, Israel
- 47-43
דגנית ברסט
 נולדה בפתח־תקוה, 1949; חיה ועובדת בתל־אביב
 מתוך **רישומי מחיקות**, 1977
 עט וצבע מים על נייר, 56.5x76.5 כ"א
 אוסף גלריה גורדון, תל־אביב
Deganit Berest
 Born in Petach Tikva, Israel, 1949; lives and works in Tel Aviv
 From **Erasure Drawings**, 1977
 Pen and watercolor on paper, 56.5x76.5 each
 Collection of Gordon Gallery, Tel Aviv
- 37
יאיר ברק
 נולד בהוד־השרון, 1973; חי ועובד בתל־אביב
Blank, 2008
 תצלום צבע, הזרקת פיגמנט על נייר ארכיוני, 20x45
 באדיבות האמן וגלריה ג'ולי מ., תל־אביב
Yair Barak
 Born in Hod Hasharon, Israel, 1973; lives and works in Tel Aviv
Blank, 2008
 Color photograph, pigment inkjet print on archival paper, 20x45
 Courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv
- 38
מריו גרסיה־טורס
 נולד במונקלובה, מקסיקו, 1975; חי ועובד במקסיקו־סיטי
חודש סמוי ב־1953, 2007
 עבודת סאונד, 1/5
 אוסף פיליפ כהן, פריז
Mario García Torres
 Born in Monclova, Mexico, 1975; lives and works in Mexico City
An Undisclosed Month in 1953, 2007
 Sound work, 1/5
 Philippe Cohen Collection, Paris
- 39
ג'וזף קוסות
 נולד בטולדו, אוהיו, 1945; חי ועובד בניו־יורק ובלונדון
מלה, משפט, פסקה, 1986
 חיתוך ויניל, נורות ניאון ושנאי, 160x223
 אוסף פרטי, תל־אביב
Joseph Kosuth
 Born in Toledo, Ohio, 1945; lives and works in New York and London
Word, Sentence, Paragraph, 1986
 Vinyl cut, fluorescent lights, and transformer, 160x223
 Private collection, Tel Aviv

- 56, 54
לארי אברמסון
 נולד בדורבן, דרום אפריקה, 1954; חי ועובד בתל-אביב
 מתוך הסדרה **צובה**, 1993-94
 שמן על בד, שתי עבודות, 25x25 כ"א
 אוסף הארץ, תל-אביב
Larry Abramson
 Born in Durban, South Africa, 1954; lives and works in Tel Aviv
 From the series **tso'ob'ä**, 1993-94
 Oil on canvas, two works, 25x25 each
 Ha'aretz Collection, Tel Aviv
- 57, 55
לארי אברמסון
 מתוך הסדרה **צובה**, 1993-94
 שמן בהעברה על נייר עיתון, שתי עבודות, 40x28 כ"א
 אוסף הארץ, תל-אביב
Larry Abramson
 From the series **tso'ob'ä**, 1993-94
 Oil transfer on newsprint, two works, 40x28 each
 Ha'aretz Collection, Tel Aviv
- 59
יאיר ברק
 נולד בהוד-השרון, 1973; חי ועובד בתל-אביב
25 כחולים, 2 אדומים, 2008
 תצלום צבע, הזרקת פיגמנט על נייר ארכיוני, 160x110
 באדיבות האמן וגלריה ג'ולי מ., תל-אביב
Yair Barak
 Born in Hod Hasharon, Israel, 1973; lives and works in Tel Aviv
25 Blues, 2 Reds, 2008
 Color photograph, pigment inkjet print on archival paper, 160x110
 Courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv
- 60
יאיר ברק
קארט בלאנש, 2008
 תצלום צבע, הזרקת פיגמנט על נייר ארכיוני, 45x60
 באדיבות האמן וגלריה ג'ולי מ., תל-אביב
Yair Barak
Carte Blanche, 2008
 Color photograph, pigment inkjet print on archival paper, 45x60
 Courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv
- 49
אידריס קאן
 נולד בבירמינגהאם, 1978; חי ועובד בלונדון
כל... דפי הקוראן הקדוש, 2004
 תצלום צבע דיגיטלי, הדפס למבדה, 136x170
 באדיבות האמן וגלריה ויקטוריה מירו, לונדון
Ildris Khan
 Born in Birmingham, 1978; lives and works in London
Every... Page of the Holy Quran, 2004
 Digital color photograph, Lambda print, 136x170
 Courtesy of the artist and Victoria Miro Gallery, London
- 51-50
יהושע נוישטיין
 נולד בדנציג/גדנסק, גרמניה/פולין, 1940; חי ועובד בניו-יורק
סרטי מחיקה, לונדון-ירושלים, 1971-73
 16 מ"מ שחור-לבן בהמרה לווידיאו, 1:21 דקות
 באדיבות האמן
Joshua Neustein
 Born in Danzig/Gdansk, Germany/Poland, 1940;
 lives and works in New York
Erasure Films, London-Jerusalem, 1971-73
 Black & white 16 mm film transferred to video, 1:21 min
 Courtesy of the artist
- 53
אלורה וקלזדייה
 ג'ניפר אלורה – נולדה בפילדלפיה, 1974; גיירמו קלזדייה –
 נולד בהוואנה, קובה, 1971; חיים ועובדים בסן-חואן, פוארטוריקו
ממיר צורות, 2013
 דפי נייר זכוכית משומשים מודבקים על בד, 254x187.3
 באדיבות האמנים וגלריה שנטל קרוזל, פריז
Allora & Calzadilla
 Jennifer Allora – born in Philadelphia, 1974;
 Guillermo Calzadilla – born in Havana, Cuba, 1971;
 live and work in San Juan, Puerto Rico
Shape Shifter, 2013
 Used sandpaper sheets on canvas, 254x187.3
 Courtesy of the artists and Galerie Chantal Crousel, Paris

65

גרי גולדשטיין

אלואיס יאנאק, 1994
קולאז', עט לבד וגירוד על ספר, 17x12x3.3
באדיבות האמן
Gary Goldstein
Alois Janak, 1994
Collage, felt-tip pen and scraping on book, 17x12x3.3
Courtesy of the artist

73-66

קרן בנבנישתי

נולדה בהרצליה, 1977; חיה ועובדת בניו יורק ובפריז
ארבע כפולות מתוך **a a o ue**, 2012-13
מחיקת הדפסי אופסט וטקסטים, 28x44 כל כפולה
באדיבות האמנית
Keren Benbenisty
Born in Herzliya, Israel, 1977; lives and
works in New York and Paris
Four double-spreads from **a a o ue**, 2012-13
Erased offset prints and texts, 28x44 each double-spread
Courtesy of the artist

74

יונתן הירשפלד

נולד בירושלים, 1979; חי ועובד בתל אביב ובניו יורק
שמשון (רובנס), 2013
טכניקה מעורבת על נייר, 20x30
אוסף טניה פישמן, תל אביב
Jonathan Hirschfeld
Born in Jerusalem, 1979; lives and works in
Tel Aviv and New York
Samson (Rubens), 2013
Mixed media on paper, 20x30
Collection of Tanya Fishman, Tel Aviv

75

יונתן הירשפלד

שמשון (רובנס), 2013
טכניקה מעורבת על נייר, 20x30
אוסף טניה פישמן, תל אביב
Jonathan Hirschfeld
Samson (Rubens), 2013
Mixed media on paper, 20x30
Collection of Tanya Fishman, Tel Aviv

61

אמיליו איסגרו

נולד בברצלונה, סיציליה, 1937; חי ועובד במילאנו
כללים והכרה, 1970
מחיקת כרך X של **אנציקלופדיה טרקאני**, 51x31x7
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות, מתנת ורה
וארטורו שורץ, מילאנו (2000)
Emilio Isgrò
Born in Barcellona, Sicily, 1937; lives and works in Milan
Rules and Recognition, 1970
Erasing volume X of **Enciclopedia Treccani**, 51x31x7
Collection of Tel Aviv Museum of Art, gift of Vera
and Arturo Schwarz, Milan (2000)

62

גרי גולדשטיין

נולד בנשוויל, טנסי, 1950; חי ועובד בתל אביב
כל הפסלים של דונאטלו, 1993
עט לבד, טיפקס, רפידוגרף וצבע מים על ספר, 18x12.5x2.2
באדיבות האמן
Gary Goldstein
Born in Nashville, Tennessee, 1950; lives and works in Tel Aviv
All the Sculptures of Donatello, 1993
Felt-tip pen, correction fluid, rapidograph, and
watercolor on book, 18x12.5x2.2
Courtesy of the artist

63

גרי גולדשטיין

מדליות זהב על הצטיינות בתעופה, 1994
רפידוגרף על ספר מודפס, 29.5x20.5x1
באדיבות האמן
Gary Goldstein
Medaglie d'oro al valor aeronautico, 1994
Rapidograph on printed book, 29.5x20.5x1
Courtesy of the artist

64

גרי גולדשטיין

האמת המובילה לחיי נצח, 1988
עט לבד על ספר, 16x11x1.3
באדיבות האמן
Gary Goldstein
The Truth that Leads to Eternal Life, 1988
Felt-tip pen on book, 16x11x1.3
Courtesy of the artist

85-82
אנילה רוביקו
נולדה בדורס, אלבניה, 1970; חיה ועובדת במילאנו ובטיראנה
מחיקת זיכרון 1-12, 2013
12 הדפסים (תחריט יבש ותצריב) מחוקים, 37.8x28.8 כ"א, AP
באדיבות האמנית
Anila Rubiku
Born in Durres, Albania, 1970; lives and works in Milan and Tirana
Effacing Memory 1-12, 2013
12 erased prints (drypoint and etching), 37.8x28.8 each, AP
Courtesy of the artist

87-86
אנילה רוביקו
מתוך **מחיקת זיכרון**, 2013
וידיאו, 11:41 דקות
באדיבות האמנית
Anila Rubiku
From **Effacing Memory**, 2013
Video, 11:41 min
Courtesy of the artist

89
מאיר גל
נולד בירושלים, 1956; חי ועובד בניו יורק
ללא כותרת (מחיקת מוזיאון תל-אביב לאמנות), 1996
תצלום צבע, 97x97
אוסף הארץ, תל-אביב
Meir Gal
Born in Jerusalem, 1956; lives and works in New York
Untitled (Erasing Tel Aviv Museum of Art), 1996
Color photograph, 97x97
Ha'aretz Collection, Tel Aviv

90
מאיר גל
אל תתקשר אלינו, אנחנו נתקשר אליך (מחיקת המרכז לרישום, גלריה אנה קוסטרה), 1996-2000
תצלום שחור-לבן, 73x73
אוסף פרטי, תל-אביב
Meir Gal
Don't Call Us, We'll Call You (Erasing the Drawing Center, Anna Kustera Gallery), 1996-2000
Black & white photograph, 73x73
Private collection, Tel Aviv

76
יונתן הירשפלד
זר אבל (שבעת המינים), 2014
שמן ועט כדורי על נייר, 110x70
אוסף רפי קורצברג, ראשון-לציון
Jonathan Hirschfeld
Funeral Wreath (the Seven Species), 2014
Oil and ball-point pen on paper, 110x70
Collection of Rafi Kurtzberg, Rishon LeZion, Israel

77
יונתן הירשפלד
זר (פרחי ארצנו), 2014
שמן ועט כדורי על נייר, 110x70
אוסף פרטי, תל-אביב
Jonathan Hirschfeld
Garland (Flowers of Israel), 2014
Oil and ball-point pen on paper, 110x70
Private collection, Tel Aviv

79
יונתן הירשפלד
שמשון V, 2013
טכניקה מעורבת על נייר, 100x70
באדיבות האמן וגלריה RawArt, תל-אביב
Jonathan Hirschfeld
Samson V, 2013
Mixed media on paper, 100x70
Courtesy of the artist and RawArt Gallery, Tel Aviv

81-80
פול פייפר
נולד בהונולוולו, הוואי, 1966; חי ועובד בניו יורק
מתוך **The Long Count (I Shook Up the World)**, 2000
מיצב וידיאו, 1/6, 5:57 דקות
אוסף פרטי, תל-אביב
Paul Pfeiffer
Born in Honolulu, Hawaii, 1966; lives and works in New York
From **The Long Count (I Shook Up the World)**, 2000
Video installation, 1/6, 5:57 min
Private collection, Tel Aviv

95

הנס־פטר פלדמן

נולד בדיסלדורף, 1941; חי ועובד בדיסלדורף

שתי ילדות, 2006

תצלום מטופל, 92.5x60

מתנת דן וקרי ברונר לידידי מוזיאון ישראל בגרמניה,

בהשאלת קבע למוזיאון ישראל, ירושלים

Hans-Peter Feldmann

Born in Düsseldorf, 1941; lives and works in Düsseldorf

Two Girls, 2006

Treated photograph, 92.5x60

Gift of Dan and Cary Bronner to the Association of

Friends of the Israel Museum in Germany, on permanent loan

to the Israel Museum, Jerusalem

97-96

אנרי סאלה

נולד בטיראנה, אלבניה, 1974; חי ועובד בברלין

תן לי את הצבעים, 2003

וידיאו, סאונד סטריאו, 15:25 דקות

באדיבות האמן וגלריה שנטל קרוזל, פריז

Anri Sala

Born in Tirana, Albania, 1974; lives and works in Berlin

Dammi i colori, 2003

Video, stereo sound, 15:25 min

Courtesy of the artist and Galerie Chantal Crousel, Paris

91

מאיר גל

אל תתקשר אלינו, אנחנו נתקשר אליך (מחיקת מוזיאון

מטרופוליטן לאמנות), 1996-2000

תצלום שחור-לבן, 73x73

אוסף פרטי, תל-אביב

Meir Gal

Don't Call Us, We'll Call You (Erasing the Metropolitan

Museum of Art), 1996-2000

Black & white photograph, 73x73

Private collection, Tel Aviv

92

מאיר גל

אל תתקשר אלינו, אנחנו נתקשר אליך

(מחיקת סות'ביס), 1996-2000

תצלום שחור לבן, 73x73

אוסף פרטי, תל-אביב

Meir Gal

Don't Call Us, We'll Call You (Erasing Sotheby's), 1996-2000

Black & white photograph, 73x73

Private collection, Tel Aviv

93

יאיר ברק

נולד בהוד־השרון, 1973; חי ועובד בתל-אביב

Missing Mies, 2011

תצלום צבע, הזרקת פיגמנט על נייר ארכיוני, 70x100

באדיבות האמן וגלריה ג'ולי מ., תל-אביב

Yair Barak

Born in Hod Hasharon, Israel, 1973; lives and works in Tel Aviv

Missing Mies, 2011

Color photograph, pigment inkjet print on

archival paper, 70x100

Courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv

From now on, crossing out will not only carry the burden of the problematics put upon it by Heidegger, but also of those suggested by Derrida: the relations between origin and trace, speech and writing, memory (knowledge) and forgetfulness, identity and difference, logos (the father) and writing (the son), and the privileges and prerogatives accorded by Western metaphysics to the voice (in comparison with writing), to presence (in comparison with absence), to origin (in comparison with trace), to the intelligible (in comparison with the perceptible), or its logocentrism as Derrida would designate it. From his point of view, rather than a proposition, it is an imperative of urgency to use concepts only under erasure and to expose any privileged concept to a chain of substitutions.

Writing under erasure is therefore a hyphenated writing of detours, fissures and split signs, an unstitching that upsets the boundaries between inside and outside. The written lines become endless trails of traces, pauses and distinctions. This is an exercise in rewriting the old language, an exercise that interweaves small hesitant steps of corrections and corrections of corrections of the usage of a concept, while "letting go of each concept"; an exercise in writing a text which is forever only a moment in an endless conversation.

From an ethical and political point of view, writing under erasure is an exercise in giving up the desire to appropriate and to hold on to a meaning, and stabilize and control it; an exercise in non-hierarchical thinking of opposites; an exercise in

keeping guard against any affirmative, defining and classifying expression. The boundaries and circumscriptions of a world written (under erasure) are perforated and unstitched, its identities change, its signatures are temporary and its definitions are split. Such writing is not only a practice or a strategy of using (in spite of everything) language where it has failed; it is not only an acknowledgement of limits, or a preparedness to fail and to evaluate the failure, to rid oneself of the will to power and of the desire to control, while recognizing these acts of exclusion and expropriation. It is rather a way of being-in-the-world, or standing before the world, a way that rejects disciplining, policing and fixation; a way that opens up time and again a crack into difference, into the other, into what is missing or has been removed and into what is about to come, while defending the right to transgress and deviate; a way that denies and deconstructs yearnings for the origin, for a lost presence, for pure identity, for a single unified meaning, while shaking up all these desires. This is an exercise in trembling writing and speaking, an exercise in moderation and humility. Blanchot would compare these writing and speaking to a ceaseless murmur or rustling.

Examined against the background of its time, one cannot but think of this writing as a movement of ethical and political resistance in a world overshadowed by the disastrous attempt to completely and irrevocably erase the other, by the growing technological capability to delete everything with a click – and, in an instance, to also delete the erasure itself.

close up any gap between the definition and the defined, between the depiction and the depicted, between the classification and the classified, or between the signifier and the signified; to close in on itself and, in this way, to quickly heal any wound caused by a weakness or by speculative or linguistic impossibility. It is as if the crossing out is stuck between the tight lips of language, pushed onto the gap and opens it up from within. Whenever Derrida would identify the desire of language to close in on itself, to fix a finite and closed identity within the logics of identity, to stabilize and seal a meaning, he will offer an opening and a counter-movement of *différance* and will force the concept, the definition or the sign to rewrite themselves differently.

Crossing out establishes itself as a fissure in language and repeatedly opens it up to a difference – to the "outside," to what is about to come, to that which is not identical to itself, to the absent or present-in-its-absence other. *Différance*, trace, remainder, dissemination, supplement, arche-writing, arche-trace – all of these are different names given by Derrida to the non-Odyssean movement of difference.

Appearing also in his own writing, this movement assumes the form of transgression, deviation, withdrawal from any hold, ceaseless retreat (*retrait*), conceding time and again that representation is never complete, definition is never exhaustive, meaning is never precise and thus is always in need for different words and for continuous dialog with a context. Like the replacement of difference with the deliberately "misspelt" *différance*, crossing out compels the concept to acknowledge its indispensable changing relations with its other, and admit that meaning is always embedded in a nexus of differences and in the signifier's changing relations with other signifiers; compels it to recognize its own dynamism and changeability. Writing under erasure insists on accuracy emphasizing the fact that repetition of a word is also a structure of difference, as its connotations forever change in different contexts and times. Writing in general is therefore a trace-structure, in which everything already/still bears the trace of that which is not identical to itself – since discourse is a chain of traces (the French word "trace" also denotes a track, a spoor, or a trail inviting one to follow it).

10 See: Heidegger, *Fundamental Concepts of Metaphysics*, *ibid.*, p. 306.

11 The Latin verb *differre*, explains Derrida, has both meanings. See: Jacques Derrida, "Différance", *Margins of Philosophy*, trans. by Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982).

12 Derrida, *Of Grammatology*, *op. cit.*, p. 23.

and nothingness). Henceforward, (another) way of thinking, speaking, writing (and reading) opens up – a more convoluted way but also more precise (specifically since it rejects the demand for a purportedly more accurate reductionism); a more honest, cautious, rich and courageous way, first of all, in its willingness to acknowledge its own limitations-limits, to subject itself to self-criticism and mostly in its alert awareness to its own power of erasure, omission, disremembering and concealment. With attentive fear of any gesture of destruction and reconstruction, Heideggerian-Derridean erasure refrains from offering a new language instead of the old one, and refuses the easy temptation to invent a new concept or to replace one word with another. Such a replacement, argued Heidegger, only effaces the difficulty and enounces an "overcoming" and a new beginning.¹⁰ Instead, the erasure inscribes its struggle against itself (and its inevitable failure) in itself, trying to rewrite the all too familiar old language and inherit its concepts in another way: by twisting them around without destroying them, by undoing and re-interweaving them without relegating them to oblivion or annihilation. But first all, it strives to shake them up in order to expose additional layers beneath the epidermis of a concept, an institution, a definition, or an identity.

This erasure therefore makes room for differences, nuances, and otherness. It is a necessary discursive twist, a struggle it is committed to. From a Derridean point of view,

it is incumbent on a (responsible) inheritor, who doesn't wish to destroy his or her legacy but rather further develop it in his or her way, to choose how to sustain it: to accept it, but simultaneously reassess it. As an inheritor (and also a critic) of the Heideggerian legacy, Derrida, who was also influenced by Ferdinand de Saussure, made up his mind to write under erasure **each and every** philosophical concept of the Western heritage. In doing so, he sought to undermine the nostalgia for the origin, for the lost presence, for the transcendental signified (which he located even in Heidegger), and for metaphysical assumptions (which he found also in Saussure). Against Heidegger, he would argue that beingness and being, the ontic and the ontological, always derive their ("original" and other) signification through their relation to a difference and to what he would call the "différance" – the latter term signifying a movement of difference, distinction as well as deference.¹¹ Heidegger's erasure, added Derrida, was therefore "the final writing of an epoch. Under its strokes the presence of a transcendental signified is effaced while still remaining legible."¹²

With his move, Derrida actually asks "what is a sign?" and challenges its accepted signification in Western thought as something non-temporal, the essence of which is determined in terms of presence. Writing under erasure offers a way out of the will to power, of the desire to fix, close up, impregnate and saturate the sign once and for all. The gesture of erasure frustrates this will from within language by disturbing the latter's desire to

of the concept under erasure, of the rooted Western assumption that a concept stands for itself, in itself. Placing a word under erasure indicates a will to be precise and to clarify that the said word might be different from what is suggested by its representation, to deflect it from its representation by the concept and protect its otherness and deviation. In this way, it also reminds us that in any given moment there is more to things than what language is capable of representing, and that there are other options to speak about "what is there." The demand-desire of the logocentric discourse to reduce itself to the notions of concept and representation, to fixate itself on and derive its meaning from these notions therefore is answered by erasure, which can be seen as a defying movement of deviation from... (or "otherwise than," as Emmanuel Levinas puts it).

However this is not merely a reining and limiting erasure and a movement of rejection and negation. Writing under erasure allows Heidegger and Derrida to deflect and bend language (and thought) while acknowledging its limits. Heidegger proposes to see crossing out as the site of an event that signifies the effaced trace of being. The sign of erasure wishes to hold on to the trace and to defend the remnants of the event. As such, it becomes a regulator signaling that there is always something at the origin of the presence that stands overtly in front of me and calls my attention to the fact that the occurrence of presence is always rooted in turning and opening up to what appears. The

erasure regulator also signals what is about to be concealed in this turning, or rather will be present in its concealment.

The relations between being and nothingness or between presence and presencing and absence, disappearance and oblivion become evermore convoluted in the course of Heidegger's erasure: now they are by no means mutually exclusive opposites, since nothingness is not a negation, obliteration or annihilation of being, but rather another presence or appearance of (the hidden or withdrawn) being. Thus rather than reducing the possibilities of presence, it supplements presence with new and hitherto unknown possibilities. The sign of erasure stands for more than mere evasion of haughty demands for definition and the striving for saturated and fixating representation, as it becomes a haven which preserves that which is not as yet (or no longer) exposed by simple representation. In this sense, it corresponds with the ancient Greek notion of *aletheia*, which Heidegger interpreted as "unconcealment."

Heidegger's gesture of erasure acts like a chain reaction or an avalanche that brings about a collapse as well as a breakthrough. Its implications are felt in our way of thinking about the essence of things, about the question of representation, about the distinction between essence and existence, and about presence-absence and being-nothingness relations as well as in the nexus of remembering-forgetting, and in what it embraces (not only concerning words such as being and beingness, nihilism

only the cultural situation, emphasizes Jünger, for what is at stake is "the whole."⁹ Responding to that essay and to the questions it raises concerning the human condition at that time, Heidegger argues that, following the line drawn by Jünger, one must renounce any attempt to define nihilism. It is precisely this speculative readiness that will make possible, according to Heidegger, the scrupulous and meticulous effort needed for thinking over this issue. Heidegger's renunciation is expanded to include abstention from trying to define "being" and "nothingness." Against this backdrop, Heidegger crosses out the word "Sein" (Being) – ~~Sein~~ – a gesture that corresponds, among other, with Nietzsche's critique, which likens human concepts to a columbarium and man's conceptual world to a complicated cathedral that man erects on flowing waters in his desire for a regular and rigid new world.

Derrida explains that Heidegger decided to write down, cross out and leave legible the word being, since he deemed it inaccurate yet necessary. Thus the word must be erased, but not completely abolished or concealed. Heidegger's

erasure gesture manifests itself explicitly and openly, as it intentionally leaves traces of the erasure and vestiges of the erased. To paraphrase Maurice Blanchot, we are dealing with an erasure without erasure, since the word under erasure remains as its own trace.

Heidegger's erasure makes language and thought declare publicly, openly and explicitly, their boundaries and limitations, their inability to wholly define or represent. Hence, they evade their obligation to answer the question of "what is" – which, according to Derrida, initiates Western philosophy. Thus writing under erasure – a practice that Derrida will elaborate and apply to any linguistic sign and concept of the Western metaphysical heritage – embodies an attempt to deconstruct this question and to undermine the initiation and foundation of Western philosophy, to refuse to be initiated into its stronghold. The gesture of crossing out offers a way out of this fundamental question and a possibility to break out of its fixating and entrapping hold. It serves as a brake (and a stop sign) that calls for a pause and urges to suspend the instantaneous and habitual perception

9 Ernst Jünger, "Über die Linie" ["Over the Line"], in: *Anteile: Martin Heidegger zum 60. Geburtstag* [Parts: To Martin Heidegger on his 60th Birthday] (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1950), pp. 245-283.

to rethink it along different successive lines and slopes and abysses – wishes to hone our harkening and sensitivity to any lingual gap signaling veiled linguistic exclusion, ellipsis, or erasure of pain and suffering (debarred from the reigning discourse), or pointing to an injustice forced to represent itself in a language not its own. He has tried time and again to locate these erasures and exclusions, which often are permeated with the hustle and bustle of discourses or buried in the wide expanses of the silence surrounding them. Equipped with a sharp scalpel, he has mapped everyday discursive situations within varying contexts of contemporary political, social, economic and cultural reality, and, examining their syntax, has identified what is at stake. His aim in doing so has been to mark the threshold or double-bind of these situations and their apparatuses of arbitration and judgment that invariably erase and conceal other linguistic options. In our neoliberal age, where everything can be talked about and everything can be induced to speak, Lyotard doggedly tracks things that are omitted from what is being said, or buried

in the represented, in an attempt to pinpoint the deaf and blind spots of tribunals where suffering is supposed to be heard and justice should be served.

In his writing, Jacques Derrida also deals with different aspects of the notion of erasure. Already in his earlier work of the 1960s, he thematized it through concepts such as the "trace," the "différance," the ashes, or the supplement, and later on also through the idea of living with specters, or hauntology. However, above all, Derrida thematizes erasure by means of a practice he has elaborated in his book *Of Grammatology*,⁶ namely the practice of writing **under erasure** (sous rature) and maybe also beneath or through erasure.

This practice appeared for the first time in Martin Heidegger's *The Fundamental Concepts of Metaphysics* (1929).⁷ Subsequently, it reappeared in his "Zur Seinsfrage" (1955),⁸ written in response to Ernst Jünger's essay "Über die Linie" (1950) that dealt with crossing the line of consummate nihilism, a problem which must be considered against the background of the prevalent thought of its time. At issue here is not

5 The term first appeared in Lyotard, *Le Différend*, *ibid.*

6 Derrida, *Of Grammatology*, *op. cit.*, p. 19.

7 Martin Heidegger, *The Fundamental Concepts of Metaphysics: Worlds, Finitude, Solitude*, trans. by William McNeill and Nicholas Walker (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1995).

8 Martin Heidegger, "On the Question of Being", in: *Pathmarks*, trans. and ed. by William McNeill (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), pp. 291-32.

oppose this erasure, and especially urges one to learn to identify and nip it in the bud, the minute the destructive desire rears its head, or the minute a nullifying language is constituted. In another sense, it also thinks of erasure as an ethical gesture that opens up to, allows for and makes a space or a room for the other; as a gesture that opens up to what was left "outside," harboring and protecting the other and us (first and foremost, from ourselves). It strives to set this ethical-political erasure against its violent and destructive counterpart.

Continental philosophy oscillates simultaneously between these gestures of erasure – the one that seeks to conceal and blur differences and layers, and the one that consistently insists on accuracy and on opening them up. In the world "after Auschwitz," continental philosophy is anxious, haunted, as it were, by its own gesture of erasure. Time and again, it endeavors to learn anew (in every context possible) the erasure's syntax of exclusion, which destroys its own semantic grammar, attempting to identify traces of such an erasure in our thought, language and discourse, and often wondering how to undermine and violate any erasure measure intent on leaving no trace. Thus it repeatedly tries – in its own ways, namely by philosophical writing, reading and proceedings – to raise awareness to implicit gestures of exclusion and veiled actions of concealment and disremembering; an awareness, first and foremost, to its own gestures and actions. Alert to these (erased) folds that have escaped its

mind and language, it extols precisely those spaces, enclaves and pockets that ward off and thwart the possibility of absolute effacement.

Against continuous contemporary efforts to violently erase differences and nuances and in the shade of the (technological-political) capability to completely delete everything with a click, continental philosophers persistently argue (each in his or her terms) that an absolute, final, traceless erasure is impossible. One's moral and political obligation therefore is to endeavor ceaselessly and in each context afresh to locate, reconstruct and protect these traces. In a world whose means of erasure are incessantly perfected and distances are getting shorter, these trails of traces are thin threads of resistance. It is thus an imperative of urgency that philosophers answer to, each in his or her own way by thinking erasure in terms of his or her sensitivities and through problems that he or she is preoccupied with.

Jean-François Lyotard, the philosopher who introduced the term "postmodernity" into cultural critique, thinks of erasure and of the possibility to resist it using the concept of *différend*,⁵ which denotes incommensurable (linguistically and structurally) heterogeneous genres of discourse. The gap between such genres assumes moral and political meaning whenever attempts to wipe it out, to ignore it, or to exchange it with litigation, involve erased suffering that finds no expression in the dominant discourse. Lyotard – who in his writings keeps returning to "Auschwitz" trying

A World Under Erasure

Ronit Peleg

"[The word] is effaced while still remaining legible, is destroyed while making visible the very idea of the sign. Inasmuch as it de-limits onto-theology, the metaphysics of presence and logocentrism, this last writing is also the first writing."

– Jacques Derrida, *Of Grammatology*¹

"Everything must efface itself, every thing will efface itself. [...] This is in accordance with the infinite demand of effacement that writing takes place and takes its place."

– Maurice Blanchot, *The Step Not Beyond*²

In a world "after Auschwitz," as Theodor W. Adorno called it,³ and in the shadow of an attempt to efface not only the actual victims of the death named "Auschwitz" and its

potential witnesses, but also the traces of the extermination itself, of the witnesses, of the victims' names (their proper names as well as their collective name), of death itself and its dead, of all kinds of discourses that might have spoken about that death;⁴ in a world governed by an increasingly perfected capability to totally efface everything and to nullify itself with one push of a button – in such a world, continental philosophy is ceaselessly thinking and rethinking erasure in every possible sense of the word and within different, yet interrelated, simultaneous gestures. In one sense, it thinks erasure as a dangerous gesture of ruination and forgetfulness, annihilation, cancellation, and destructive nullification. It calls upon one to be alert to, beware of and

1 Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. and introd. by Gayatri Chakravorty Spivak, (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1976), p. 23.

2 Maurice Blanchot, *The Step Not Beyond*, trans. and introd. by Lycette Nelson (Albany, NY: University of New York Press, 1992), p. 53.

3 Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics*, trans. by E.B. Ashton (London: Routledge, 1973).

4 See: Jean-François Lyotard's discussion in idem, *Le Différend* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1983), pp. 100-106.

stained with the blood of many women. Shame, he writes, has "left a stain upon him. So deep a stain, indeed, that his old dry bones, in the Charter Street burial-ground, must still retain it, if they have not crumbled utterly to dust!"¹²

And what about the birthmark? "Its presence had been awful; its departure was more awful still. Watch the stain of the rainbow fading out of the sky, and you will know how the mysterious symbol passed away."¹³

He who chose to bear his ancestors' disgrace through the work of art, light-years away from their path, created a visual language well aware of the residues and traces left by an erasure. These always sweep the political with them. You can erase the sign and the signifier, Hawthorne tells us, but who will remove the shame?

12 Ibid., p. 10.

13 Hawthorne, "The Birthmark," p. 22.

and his desire to conquer her body as a virginal territory on which to spin his desires—echoes the Imperialist nature of the American enterprise, America as an invention, and its modeling as a projection of the imagination. The birthmark on Georgiana's cheek, on the other hand, is a mark of Cain attesting to her being human, indicating her natural identity as indelible.

"But the medium of the mark," Benjamin goes on to say, "is not confined to this temporal meaning; rather, as comes to the fore so unsettlingly in the case of blushing, it also at the same time possesses a meaning that tends to dissolve the personality into certain of its most basic components [*Urelemente*]."¹⁰ The manifestations of the birthmark on Georgiana's cheek are indeed experienced in her soul as depth phases of the absolute mark. Her body learns to shudder at her husband's gaze, when her actions and the psychic processes that awaken in her following the revelation of the mark as an indication of disgrace, reverse the relationship between the gaze and its object. Georgiana ostensibly puts on Aylmer's glasses when she observes herself. Aylmer's intention to "whiten

her face" (Hebrew expression also meaning to put her to shame, make her lose face), to calibrate his scientific-artistic efforts to both sign and mark, and constitute the absolute erasure—erasure of the woman—is thus obtained.

The autobiographical kernel of this and other stories by Hawthorne does not eliminate the need to contemplate the issues of erasure and signification in his work. Hawthorne was born in Salem, Massachusetts, to an old puritan family in New England, a descendant of William Hawthorne who was notorious for his persecution of the Quakers, and of his son John Hathorne, a magistrate in the Salem witch trials (1692), who ordered the burning of many women, charged with practicing witchcraft, at the stake. In the autobiographical introduction to his novel *The Scarlet Letter*, "The Custom-House," Hawthorne reveals "the divided segment of the writer's own nature,"¹¹ charging his memories with the moral aspects associated with puritan qualities, both good and bad. He describes his great grandfather as a cruel oppressor, and his son, John—as someone who inherited the passion for oppression, one whose hands are

10 Ibid., p. 223.

11 Hawthorne, *The Scarlet Letter*, p. 5.

the very same hand, at the range of erasures effectuated by the human, all-too-human, element as it comes to negate otherness.

Let us put Hawthorne's story aside momentarily to linger on the distinction between sign and mark, a distinction which is crucial to the discussion of the charged painterly semantics in the story. In "On Painting, or Sign and Mark"⁷—one of Walter Benjamin's early essays about art, which was attached to his letter to Gershom Scholem dated October 22, 1917—he wonders about the foundations of the painterly medium, the qualities uniting and distinguishing the medium, beyond the obvious divergence between different schools, noting two distinctive spheres: the sign and the mark. The sphere of the sign comprises diverse fields which are characterized by the various meanings assumed by the line, including the geometric line and the line of script (which are not discussed in the essay), the graphic line, and the line of what Benjamin calls the "absolute sign." The graphic line of drawing lends its ground an identity, signifying it by eliminating its status as white ground; the "absolute sign" stands in a fixed

relation to something, and its spatial positioning charges it with metaphysical meaning—e.g. the sign of Cain, the sign that the Israelites put on their houses during the Tenth Plague, and in this context we may also add Nathaniel Hawthorne's "Scarlet Letter," the mark of shame A (Adultery, Artist), imprinted on the body of his protagonist, Hester Prynne.⁸

The sphere of the mark differs diametrically from that of the sign, since "the sign is imprinted; the mark, by contrast, emerges." The mark, Benjamin further notes, is always absolute because "its sphere is that of a medium,"⁹ and due to its unique appearance, the fact that it is seen principally on living beings: blushes, birthmarks, Christ's stigmata. Benjamin's engagement with language introduces painting as "the medium of the mark" (*Malerei* in German). In these terms, Hawthorne's story re-converts the birthmark from an absolute sign into an absolute mark according to the point of view from which it is observed.

Aylmer—who at the beginning of the story claims to be innocent, regards Georgiana as an object for his scientific studies, his self-modeling,

7 Walter Benjamin, "On Painting, or Sign and Mark," in *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, trans. E. Jephcott, R. Livingstone, H. Eiland, and others (Cambridge, MA: Harvard UP, 2008), p. 222; see also: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977), vol. II, pp. 603-607.

8 See Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter* (Oxford: Oxford UP, 1990).

9 Benjamin, "On Painting," p. 222.

question of the beautiful in art and in nature, and the status of science and art in a world at whose end the transcendental always lurks. Its appearance indicates the circulation of blood in Georgiana's body, when the cyclic flow of blush, paleness, and crying makes for exposure of her stormy emotional world and the contradictory currents in her personality. It is not accidental that Aylmer is disgusted by its red color, which represents the female body and its sexuality. The perception of the mark as an embodiment of the heterogeneous and multifaceted introduces erasure as an act of control over the uncontrollable, as a sign possessing changing signification abilities.

To a large extent, Aylmer is the precedent of Captain Ahab, the mad protagonist of Herman Melville's *Moby Dick*. His (mostly failed) scientific studies remain in the shadow of the ideal of progress, in the flux of striving for the exclusivity of reason, and subordinated to the faith in man's ultimate control over Nature (in the future)—while at the same time embodying the spirit of the Platonic, irrational artist who transpires between a world of universals and

the external world. Georgiana, his wife, is contemptible to him as a false reflection of the ideal of beauty, one of those eternal, abstract entities that lies beyond the material world. His desire to remove the defect emphasizes the gap formulated by Plato between art and truth, eliminating the reasonable quality attributed to him at the beginning of the story as the core of his personality.

Aylmer—who is guided by the simple scientific logic of "the long dynasty of the alchemists, who spent so many ages in quest of the universal solvent by which the golden principle might be elicited from all things vile and base"⁵—is transformed from a scientist to a sorcerer. The poisoning—or healing, as he would have it—potion which he created for Georgiana classifies him as an artist also by the very distinction outlined by Plato between the medical remedy (*pharmakon*) and art, which are infused with similar bipolarity, as they claim to possess healing capacities, but also the potential to cause damage.⁶

Thus, the dance of erasures in the story sweeps the tiny birthmark shaped like a pygmy human hand, while concurrently pointing, with

Goethe [...] stressed the desirability of a coexistence of opposite psychological principles and warned against the dangers of attempting to 'separate out' any single aspect of the psyche"; see Elizabeth R. Napier, "Aylmer as *Scheidekünstler*: The Pattern of Union and Separation in Hawthorne's 'The Birthmark'," *South Atlantic Bulletin*, 41:4 (Nov. 1976), pp. 32-35. See also J.W. Goethe, *Elective Affinities*, trans. Victoria C. Woodhull (Boston: D.W. Niles, 1872).

6 See Dror Pimentel, *Aesthetics* (Jerusalem: Bialik Institute, 2014), pp. 18-33 [Hebrew].

appear on the surface. Moreover, the seed of evil which sets the story in motion involves visibility (and the desire to hide the visible), vision, and the question of the gaze or the different points of view carried by the sign.

"One day," the narrator tells us, "very soon after their marriage, Aylmer sat gazing at his wife with a trouble in his countenance that grew stronger until he spoke. 'Georgiana,' said he, 'has it never occurred to you that the mark upon your cheek might be removed?'"³ With a few verbs—sat, gazing—Hawthorne sketches the detachment fundamental to this marriage, the violation of the equation occurring at a sleight of a gaze, transforming two equivalent variables into an observing subject and an observed object, and more distinctively (as we shall learn later on)—into an artist facing his work of art. Raising the mark into Georgiana's sphere of consciousness reverses its meaning; that which she previously regarded as a charm, and her lovers—as a magical endowment, becomes a visible mark of imperfection.

The mark in the center of her left cheek turns out to be an independent, misleading entity. As in

a watercolor painting, it appears and disappears in keeping with Georgiana's mood and emotional range. In its "usual" state it is deeply interwoven with the texture and substance of her face; when she blushes, it gradually becomes less distinct, and when she turns pale it becomes visible once again as "a crimson stain upon the snow,"⁴ or, if you will, as an image on a blank canvas or paper. Hawthorne created a fascinating visual dialectic which is seen in myriad manifestations: the somber, smoky rooms in Aylmer's laboratory are converted, as in a site-specific installation, into the magical abode of the object of erasure. Hanging curtains juggle in an interplay of light and shade, and their heavy folds enact a domestic utopia whose essence is invisibility, control, and concealment. Aylmer's identification with Cypriot sculptor Pygmalion, who endeavored to create his Galatea, the ideal woman, brings to the surface—the professed space of both the written word and the painting—the issue of creation. The birthmark, one of the most quintessential signs of natural creation, becomes a saturated mark which channels thereto the multiple polar affinities simmering in the story—between the

3 Ibid., *ibid.*

4 Ibid., p. 11.

5 Ibid., p. 16. "In the early German alchemical tradition, a man like Aylmer would have been called a *Scheidekünstler* (literally, an 'artist of separation'). The term is in origin a technical one, referring to the chemical process of distillation, but Goethe in his *Wahlverwandtschaften* (*Elective Affinities*)—a tale employing motifs surprisingly similar to those of Hawthorne's 'Birthmark'—suggested that the word could be used to draw an analogy between the world of chemistry and that of human personality. In Goethe's usage, the term came to express a preoccupation with phenomena of attraction and repulsion [...] in the psychological domain.

The Birthmark: Reading Erasure

Dalit Matatyahu

It is still there, "as deep as life itself,"¹ a sign of excess imprinted on the body upon its creation. An overgrowth of blood vessels or pigment prepares the ground for the emergence of the birthmark, which folk wisdom regards as a sign of the mother's fears or unfulfilled wishes, an indication of the indelible. Nevertheless, there were those who tried to remove it, as recounted by Nathaniel Hawthorne in his short story, "The Birthmark." The protagonist of this tale, Aylmer—"a man of science" who is described, ironically, as a genius in his field, "an eminent proficient in every branch of natural philosophy"—sets out to conduct an experiment whose physical goal is the erasure of the birthmark on his wife Georgiana's cheek, and its spiritual goal is restoring the ideal of beauty now blemished.

At the beginning of the story, Aylmer performs a ritual procedure which must not be underestimated: "He had left his laboratory to the care of an assistant, cleared his fine countenance from the furnace-smoke, washed the stain of acids from his fingers, and persuaded a beautiful woman to become his wife."² Aylmer replaces the laboratory setting with the domestic setting, a conversion which involves erasure of chemical material stains imprinted on the skin of his hands. His positioning as a clean slate to his future wife turns the spotlight on the mark which he is about to encounter on Georgiana's cheek, and spins a narrative underlain by a quintessential painterly semantics: stains of color alternately appear and disappear, shifting between bodies, and becoming fixed as meaningful images as they

1 As phrased by Georgiana, the protagonist of Nathaniel Hawthorne's short story, "The Birthmark"; see Nathaniel Hawthorne, *Young Goodman Brown and Other Short Stories*, ed. Stanley Appelbaum (Mineola, N.Y.: Dover, 2012), p. 13.

2 Ibid., p. 10.

stage, both the writing and the erasing hands ceremoniously put on gloves. This procedure emphasizes the aspect of concealment, since the hand is now 'masked' and is robbed of its personal features, just like Dr. Strangelove's leather-gloved uncontrollable hand. Writing and erasing as a ritual? As a traceless crime?

In Deganit Berest's group of *Erasure Drawings* (1977) [pp. 43-46], an image of a sandglass had been repeatedly drawn and effaced until the artist arrived at the "right" form. The erasure masks rather than deletes the rejected images and the (painting) process is shown after the fact: Berest presents all the "wrong" forms, drawn and then covered-erased by her, with the selected unerased form among them. There is no explanation for the distinction made between the faulty forms and the right one, but her treatment of accuracy as a sine qua non condition sheds light on the crystallization of an idea during the work process as well as heightens the fictive aspect present in any exposition, artistic or not. The group of works under discussion is also linked to Berest's years-long occupation with distortion and with the inert predetermined tendency of things to go wrong. Lending visibility to this process involves the painting and revising of a faulty image. Assuming that what appears on the paper is what Berest wanted us to see, the visibilization of the trial and error history as a charting process, beginning with the primary imprecise form through its partial erasure and the abortive attempt to conceal it, positions art

in an aporetic state of undecidability between truth and falsehood.

Anri Sala's video *Dammi i colori* (2003) [pp. 96-97] borrowed its title from a scene in Puccini's *Tosca*, where the painter Cavaradossi asks to be given colors to complete his altarpiece depicting Mary Magdalene. Here, erasure becomes a semblance, which serves interested parties bent on hiding the grim reality. The video documents Sala and artist Edi Rama driving around the city of Tirana. Rama, then the mayor of Tirana (and currently Albania's Prime Minister), shows Sala his project of revamping the city. In an effort to rescue it from the gloomy squalor of the past, he ordered the demolition of structures illegally built after the fall of Communism, initiated garden restorations and had the city's decaying and dilapidated buildings re-painted, street after street, in particularly lively colors. Rama explains in the video that the renovation of Tirana as a colorful patchwork has instilled in its citizens optimism usually associated with the quality of life in democratic regimes. However, it is precisely the sorry state of the buildings that is highlighted in the video sequences by the night lighting effect, which enhances the radiant colors. By laying bare and presencing the strange means of covering, the film heightens the manipulative, deceptive aspect of the erasure. Above the painted cityscape and the debate about different interpretations of "reality" and "utopia," looms the question of whether the new regime has actually made a difference in the life of the citizens.

This [is] a set of forces that determines what is visible and what is invisible, what is permitted to enter the field of vision of culture and what remains sheltered in darkness, repressed from consciousness."³⁰ The painting, its erasure and the impression that effaces the actual image bring to the present an event of the past. The erasure presences the trace and its denial subjecting both to a prolonged inspection.

Idris Khan's *Every... Page of the Holy Quran* (2004) [p. 49] calls to mind an erased-deciphered parchment palimpsest. As suggested by the work's title, it consists of all the Quran's pages stacked up on top of each other creating, as it were, a single page (the individually photographed pages of the book were superimposed layer after layer). In this way, the whole Quran transforms into an image, wherein the text-image creates an erasure and the erasure creates a text-image. This superfluity blurs the image through and within itself. The text is condensed into one single powerful, pulsating image – but although the whole book can be seen at once as a picture, it forfeits its "bookness" by becoming unreadable.

Joshua Neustein's *Erasure Films* made in Jerusalem and London between 1971 and 1973 [pp. 50-51] are replete with repeated actions of writing and erasing (with a rubber), which are recorded on film. The result can be defined as a cinematic drawing, which can be perceived as a palimpsest bearing the traces of a layered time continuum. It seems that the mere depiction of a cinematic continuity, which presents such actions as an uninterrupted event, disrupts the separation barriers I have endeavored to outline here, as it would any attempt to verbally articulate a gesture. What we see is a simultaneous process of writing and erasing, where one hand writes and another hand chases the writing and erases it. The content of what is written and erased is the variable element of the works: in one of them, the alphabet letters are erased; in another – captions relating to art (such as "Art Beauty," or "Erasure Fame"); in yet another – self-characterization statements like "I am a Zionist girl," or "I am a friendly girl"; and lastly, charged forms and symbols are deleted from the vocabulary of modern art – a square, a triangle, the Star of David, the Cross, and the dollar sign. At a certain

ones. Thus he did not see the village as representing a past worthy of any attention other than as a landscape detail in which he had no interest.

30 Tali tamir, "Tsuba: Abstraction and Blindness," in idem (ed. and curator), Larry Abramson: *tso'ob'ä* (Tel Aviv: Ha'Kibbutz Art Gallery, 1995), n.pag.

celluloid laminate serves as a protective layer for the thin and fragile paper, Freud goes on to say that "the perceptive apparatus of our mind consists of two layers, of an external protective shield against stimuli whose task it is to diminish the strength of excitations coming in, and of a surface behind it which receives the stimuli [...]."²⁷ Comparing the waxen slate to the unconscious, he demonstrates the movement between the conscious and the unconscious (the disappearance-swallowing up of emotions and thoughts and their reemergence) through the contact alternately made and severed between the device's layers. Each "erasure" relieves the conscious from previous signs making room for new impressions. Later on, Derrida was to deconstruct Freud's metaphor, arguing that the paper (viz. the conscious) is incapable of retrieving signs that are forever sealed in the bottom layer of the waxen slate (the unconscious).²⁸

As segments of a given time continuum, the canvas and paper surfaces of Larry Abramson's *tso'ob'ā* series (1993-94) [pp. 54-57] are, in themselves, palimpsests, the painted images

of which are erased, transferred onto other surfaces and travel between them. Moreover, in all of the series's 38 works, Abramson repeatedly paints a place that was erased, seen from a certain vantage point – the landscape of Tel Tsuba and the abandoned houses of the Palestinian village of Suba. The Palestinian ruins have become a part of "nature," a part of Israel's landscape, and as such they are visible-invisible in these landscape paintings.²⁹ The image replicates over and over again one moment photographed with a telescopic lens, as the artist wishes to "visibilize" and "re-visibilize" it time and again. Onto the still wet surface of each finished painting, Abramson pressed a sheet of *Hadashot* newspaper (which was closed during the work on the series) and then peeled it away. In this way, parts of the painting were smudged or erased and transferred onto the newspaper sheet partially effacing its text. "In a country where politics penetrates into the landscape," noted Tali Tamir, "seeing itself turns into a political question. The politics of visibility deals with correlations between time, consciousness, and the field of vision.

27 Sigmund Freud, *Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Standard Edition (London: Hogarth Press, 1976), p. 230.

28 See Dillon, op. cit.; and Galpin, op. cit.

29 Every summer, Yossef Zaritsky (1891-1985) used to paint the landscapes of Tsuba, but the village's houses are absent from his watercolors, which abstract the landscape and speak of painterly values such as translucency, patches of color (embodying the local light) and "lyrical" sensitivity to linear rhythms. In his striving for a universal language of painting, Zaritsky abstracted-denied the narratives of the landscape and the stories it tells, including the "Zionist"

Funeral Wreath (the Seven Spices), both from 2014 [pp. 76-77], Hirschfeld toned down Kupferman's time-transcending image and partially covered it with a memorial wreath – the quintessential sign of a ceremonial commemoration apparatus with predetermined memorial days. Hirschfeld hides the Kupfermanian image with his wreath of Israeli flowers, but also displaces the wreath and conceals the world in which it exists. His drawings – in which ballpoint-penned lines are erased with shellac resin and hence are charged with artistic ambiguity and sensitivity [pp. 74-75] – reference the (reverse) process of deciphering ancient palimpsests with the aid of chemical solvents. Brian Dillon points out that this practice, common in the 19th century, was among the reshuffling processes that laid the foundations for Freud's conceptualization of the unconscious. Dillon quotes Thomas de Quincey, who in 1821 said "there is no such thing as forgetting possible to the mind" and described the submersion of experience in memory in terms of a text erased and overwritten. "Like its written counterpart," argues Dillon, "the 'palimpsest of the human brain' will one day

reveal its secrets to the chemical wash of involuntary memory;" and concludes: "Erasure, it turns out, is just a particularly profound form of preservation."²⁶

In his essay "A Note Upon the 'Mystic Writing Pad'" (1925), Freud himself spoke of the relation between the conscious and the unconscious in terms of writing and erasing, comparing them to the mechanism of a common children's toy. The said toy consists of three layers: first a dark board covered with wax, then a translucent grayish sheet of thin paper, and lastly a piece of celluloid. Pressing a stylus against the top layer leaves visible signs on the celluloid and when the two covering layers are lifted the signs are "erased" and seemingly disappear. The signs become visible due to the close contact between the grayish paper and the waxen slab during the notching, but once the over covers are raised – namely: the contact is severed – and the markings vanish, they do not reappear when the upper sheets are restored to their place. However a closer inspection of the waxen slate may reveal traces of the seemingly erased indentations. Informing us that the

26 See: Brian Dillon, "The Revelation of Erasure," *Tate Etc.*, 8 (Autumn 2006); www.tate.org.uk.

Art Has Its Own Ways: Palimpsest

The word "palimpsest" is evocative of time past and present, of what has been changed in the course of time and bears testimony to the change. Before the printing revolution and even before the introduction of industrialized paper production, the word stood for the recycling of scarce parchments or wax-coated tablets. By scraping off the text, such surfaces were made available for reuse. The practice entailed, at least, three stages: the initial writing; the erasure; and the rewriting. Already Roland Barthes noted that in art wiping off always results in a "perverse palimpsest,"²³ since it does not aim at making room for a rewriting, but at presenting the multi-layered process in itself. Thus an undecidable fluid relation is maintained, wherein the erasure becomes rewriting and vice versa.

The enunciable in Moshe Kupferman's drawings assumes the shape of a palimpsest-like erasure that preserves traces of the erased and is tantamount to the presenting of a present time, conscious of the past, which replaces an inarticulate testimony.²⁴ Thus things are

drawn and erased, and nothing stands forever. The arbitrary grid structures and sets off the movement on the paper, but it, too, is covered and concealed in the process of making the work. Things – the grid, the line, their interrelation – are inscribed on the paper. They are embedded and exist in it, indecisive and insecure of their staying power, while being erased by other things. Thus their continued inscription and erasure constitute an aporetic state, which is quelled only with the completion of the work: "I go over every fragment endless times until I feel that things hold together."²⁵

In the three drawings shown in the exhibition [pp. 40-42], completion is achieved by means of erasure; the unruly erasure lines revoke or dishevel-contradict the grid, leaving it with imprints and movement-gestures that melt down and penetrate through the layers all the way to the naked paper upon which they were constructed.

Kupferman's ethical stand, as reflected in his daily painterly routine, serves as a point reference for Jonathan Hirschfeld, who links it to the themes of memory and memorialization. In his works *Garland (Flowers of Israel)* and

23 Cf. Roland Barthes, "Cy Twombly, Works on paper", *The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation* (New York: Hill & Wang, 1982), p. 165. Barthes also spoke of Cy Twombly's use of superimposition (ibid).

24 See: Yona Fischer (curator), *Moshe Kupferman: Works from 1962 to 2000* (Jerusalem: The Israel Museum, 2002), p. 340.

25 "until [...] no single fragment, nothing, can impair the totality, the work's wholeness." Ibid, p. 19.

[pp. 90-92], in Barak's *Missing Mies* (2011) [p. 93], the form of the erased building dictates the shape of the mark of erasure, which carefully follows the edifice's outlines preserving its memory as a white silhouette. In Gal's serial proposal to erase centers of power of the art scene, the erasure is standardized and therefore is independent, political and resolved. The erasure of Sotheby's New York, in which the blotting out mockingly refers to the Greek temple-like shape of the auction house, is the exception that proves the rule. In contradistinction to Gal's strategy, it seems that the erased in Barak's work manages to undermine the erasure, since the "concealed" details only highlight the building's principle features and thus enhance, as it were, the purist vehemence of modernist architecture. Serving as a scheme for marking a scheme, the white silhouette is easily identifiable as that of one of the masterpieces of modernist architecture, Ludwig van der Rohe's Farnsworth House – a schematic glass-walled oblong structure with spaces open both to the interior and to the surrounding landscape, in keeping with Mies's attributed aphorism "less is more." At the time,

before the house was designated a National Historic Landmark, it was the subject of legal skirmishes: Mies sued his client for nonpayment, and the owner, who upon moving to the house covered its glass walls with curtains, countersued him claiming that it was uninhabitable. In its erased-contained presence in Barak's work, the house therefore represents the ideational-idealist aspect of modernism. With his silhouette that preserves the spirit of an erased house, Barak reflects on the will to erase this heritage and on the very possibility of erasure.

The effect of the white silhouette in Hans-Peter Feldmann's poetic and fragile work *Two Girls* (2006) [p. 95], is explicitly different. There, the nature of the abstraction of the silhouette directs the visible to the realm of the incorporeal and enigmatic. The photograph shows an encounter between a characterizable, particular short-haired girl (in dark dress with white collar, holding in one hand a scooter) and the white silhouette of a generic girl, of as yet an undifferentiated mold of a girl, who might actually be absent from and yet present in the scene and even casting a shadow.

22 According to his father, Muhammad Ali joined the "Black Muslims" at the age of 18, but kept the information to himself before the match, fearing it might cost him his shot at glory. After announcing that he had joined the Nation of Islam, Clay renounced his given "slave name" in favor of Muhammad Ali. Later, as a media and popular culture darling, social activist Ali harnessed his wealth and notoriety to air his famous statements. See: <https://sites.google.com/site/allmyfavoritequotes/sports-quotes/muhammad-ali-quotes>.

grayish paint that was stripped or erased by it. The abstraction in this case is the thing in itself, the agent and traces of the erasure as well as the memory of the thing erased.

An expectation-shattering and context-shifting erasure anchors Paul Pfeiffer's *The Long Count (I Shook Up the World)* (2000) [pp. 80-81] to a small screen that, protruding from the wall, asserts its presence in the room. A great commotion is displayed on the screen: a large (blood thirsty? justice-seeking?) audience that fills the tribunes surrounding a boxing ring watches attentively what is going on over there. But there, in the ring all is very quiet; one can hardly notice the movements of the two phantom shadows of effaced boxers. The title, *The Long Count*, calls to mind "The Long Count Fight," namely: the World Heavyweight Boxing Championship's rematch between Gene Tunney and Jack Dempsey held on September 22, 1927. However, the work shows a different moment and the heroes of another time in this ancient ritual that has never been short of spectators. The phantom shadows seen in it are those of Sonny "Big Bear" Liston and Cassius Clay, later known as Muhammad Ali, both of whom were erased from another epic fight that was held in 1964 and in which Clay unexpectedly defeated the reigning champion.

A dramatic turn occurred at the beginning of the fourth round. Back in his corner between rounds, Clay complained that something was burning his eyes. He managed to go through the next two rounds, saying later that he only saw the

shadow of the "Bear." After the fight, traces of a coagulant solution were found on Liston's gloves and his cutman confessed to having rubbed the solution on his man's gloves. At any rate, Clay's cry "I shook up the world," parenthesized in the work's title, widens the frame of reference beyond the (in)corruptibility and integrity of such fights of titans. Besides the fact that large sums of money are involved in this sport, boxing is (as Clay was quick to notice in his characteristic poignant wit) "a lot of white men watching two black men beat up each other." And indeed Clay shook the white man's world: two days after the fight, the new black champion, who was later nicknamed "The Greatest," announced that he had joined the Nation of Islam and converted to Islam. He became known for his political struggle against racism and social exclusion, and, as an icon of popular culture, insisted that his voice be heard, saying: "I am America. I am the Part you won't recognize, but get used to me. Black, confident, cocky – my name, not yours. My goals, my own. Get used to me."²²

The phantom silhouettes of the black boxers stand for the socially repressed, or the dark side of American Liberalism, for that which the white audiences refused to see. Pfeiffer's work seems to infer that one thing leads to another: the erasure of the black boxers also shakes up, in the end, the alleged superiority of their white spectators.

Both Meir Gal and Yair Barak partially erase from their photographs cultural buildings and sites. Yet while white standard oblongs partially hide art institutions in Gal's photographic series *Don't Call Us, We'll Call You* (1996–2000)

obsolete. Having been disposed of, these things were lost completely to memory.¹⁹ When Cinoc retired, he decided to compile a dictionary of some of the forgotten words. He did not wish to rescue all that was lost, only those "simple words which still appealed to him."²⁰

Art Has Its Own (additional) Ways

In art, too, erasure is a self-signifying sign drawn over and in that which already exists; it does not wipe things out as if they never existed. However, within the realm of visual art, as a spatial medium, this multi-layered totality is presented all at once, and has diverse simultaneous kinds and modes of erasure. Apart from rubbing with an eraser, all modes of erasure leave behind traces that add and efface. Rubbing with an eraser damages the surface leaving behind signs and residues; crossing out, striking through, or various forms of concealing-coating are enigmatic additions that disrupt the existent. The meaning of these actions is instable and contextual, since the erasure draws one's attention to the blurry patch as well as to the coexistence of the erased and

the visible. The signs of erasure therefore are phantom shadows of the erased, a presence that replaces it, while conserving it and bespeaking its disappearance.

Allora & Calzadilla's *Shape Shifter* (2013) [p. 53] is misleading and even somewhat luring as a seemingly abstract painting, namely: belonging to an intra-artistic canonical idiom. However, during the Cold War years, the apolitical purity of abstract painting was associated with American capitalism and imperialism.²¹ The work's title also reverberates with mythical metamorphoses, which are attributed to superheroes in the genres of fantasy and sci fi literature and are rooted in the American ethos. A shapeshifter is a being that can transform or change identity at will, or (at least) out of necessity. Voluntary transformation is usually associated with liberation, whereas involuntary shape shifting suggests restriction and coercion, which sometimes lead to changed identity and consciousness. These frames of reference of course are contrasted with the minimalist work hanging on the wall, with this quasi-abstract composition made of used squares of sandpaper stained with the bluish-

20 Ibid, p. 290.

21 See, for example, Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (Chicago & London: Chicago University Press, 1983).

collection's records – which served as a basis for the didactic texts of the catalogue/book and which, under the hand of Benbenisty, were metamorphosed into pages of visual poetry of presence and absence – document the history and log the journey of each item from Japan to Europe and Britain. Most of the porcelains were made specifically for the European market, thus the design of many of them is Western and only the decoration is Oriental. Like many other cultural treasures, this collection is also tainted with typical Western Orientalist paternalism. Benbenisty erased-vandalized the catalogue's exoticizing texts and images, which attest to unequal power relations, turning them into a sort of archeological findings. In some cases, the photo of a piece has become that of a broken shattered relic of one or two fragments. At times, Benbenisty has deleted only the decorative pattern and at other times has blurred the boundaries between the item and its background. The erased pages, the relics, are bound in the original catalogue cover and are displayed alongside vials containing the eraser crumbs, or the ashes of the erased.

Methodical Digression II

Back to Georges Perec's novel, to the moving story of another tenant, Cinoc, the pronunciation of whose name was distorted as it underwent a series of erasures during his family's migrations in Central Europe. Reflecting acquiesce with the overwhelming vicissitudes of life, these banal erasures permeated man's memory and changed it as well as the memory of things in the world.¹⁷

Cinoc's family was officially registered as Kleinhof at the registry office of the County of Krakow, but "either because the Austrian or German officials weren't bribed sufficiently, [...] or because they came up against people who never needed to try very hard to become somewhat illiterate and hard of hearing when having to give identity papers to Jews, the name had retained nothing of its original pronunciation and spelling. [...] Anyway it wasn't at all important whichever way you wanted to pronounce it."¹⁸ Cinoc, who came to terms with the uprootedness of his name, worked as a "word killer" keeping Larousse dictionaries up to date by deleting from them all words and meanings that have become

17 Perec, *op. cit.*, p. 287.

18 *Ibid.*, pp. 287–288.

19 "[...] he had disposed of hundreds and thousands of tools, techniques, customs, beliefs, sayings, dishes, games, nicknames, weights and measures; he had wiped dozens of islands, hundreds of cities and rivers, and thousands of townships off the map; he had returned to taxonomic anonymity hundreds of varieties of cattle, species of birds, insects, and snakes, rather special sorts of fish, kinds of crustaceans, slightly dissimilar plants and particular breeds of vegetables and fruit; and cohorts of geographers, missionaries, entomologists, Church Fathers, men of letters, generals, Gods & Demons had been swept by his hand into eternal obscurity." *Ibid.*, p. 288.

off event. And yet, ironically, it seems that its reproducibility only enhances the fact that the rift created by Rauschenberg's gesture is still valid today, maybe more than ever, in an art that has renounced the heroic.¹⁵

The precedent set by Rauschenberg is present, albeit implicitly, in the background of two other works shown in the exhibition. In her work *Effacing Memory* (2003) [pp. 82-87] consisting of 12 etchings and a video, Anila Rubiku (in contrast to Rauschenberg) professedly externalizes the arduous work that was involved in erasing the faces of 12 20th century dictators such as Hitler, Mussolini, Stalin and Albania's Enver Hoxha. Displayed separately, the etchings and the video documenting their effacement maintain a complex relationship. The effaced etchings on display postdate, of course, the video that recorded their erasure and the portraits' residues are present in them as a moment frozen in time. Simultaneously, the looped video presences the act of erasure and its sounds as a continuous present, which all at once becomes a past since the pre- and post-erasure

portraits can only be seen in the videotaped documentation. Excluding the presence of the dictators' portraits from art and, by extension, from culture in general, Rubiku counteracts the portraitees' desire to immortalize themselves through their art collections. Nonetheless, it seems that the very act of erasure paradoxically re-presences the dictators in the context of art.

Keren Benbenisty also performs a laborious erasure in order to introduce doubt into certain images and to expose their historically charged narrative. In her work *a a o ue* (2012-13) [pp. 66-73], she erased the first catalogue to document (in 1986) the Burghley porcelains, one of the most important earthenware collections of the Elizabethan era. The partial erasure leaves behind traces of the catalogue's images and texts and at the same time represents an artisanal handwork that turns the publication issued in multiple copies into one off book, a sort of an original and simultaneously a ghost of its own source. William Cecil, a chief advisor to Queen Elizabeth I, started this meticulously inventoried and well preserved exquisite collection in the 16th century.¹⁶ The

15 Garcia Torres's work itself became an object of another erasure performed by Jens Maier-Rothe, *Erasing a Sound Work* by Mario Garcia Torres (2010), consisting of a (mute) speaker and a text emailed to Garcia Torres (June 3, 2010), explaining: "I am trying to figure out a way to retrieve sounds from the post-Cagean silence. This is why I would like to erase your sound piece *An Undisclosed Month in 1953*. Please let me know if you understand me and if you are for it."

16 The belated publication of the catalogue tells a fascinating social story. Until the late 1800s, the rich and noble refrained from showing off their wealth, which was deemed vulgar. In the middle of the 20th century, due to harsh economic realities, the collection was made accessible to the general public and its cataloging became socially acceptable.

end of a pencil and erasing his own drawings, Rauschenberg attempted to get as near as possible to a "white on white" drawing. Still, these erasures failed to produce the desired shift and detachment from the hermetic, process-centered work of Abstract Expressionism, which has already legitimized erasure, blotting and disappearance as tenable means of marking. Thus, Rauschenberg concluded that the object of erasure must be something already accepted as "art" – namely: he recognized the importance of the object of erasure as something that might impart fundamental meaning to his action. This insight led Rauschenberg to the studio of Willem de Kooning, a prominent Abstract Expressionist, who chose to challenge him with hard-to-erase drawing in charcoal, oil paint, crayons and pencil. It took a month and 40 rubber erasers to complete the work. Although the original image was deleted and disappeared, the end result is far from a blank sheet of paper. Rauschenberg left behind an enigmatic field of undecipherable smudged markings (remainders of the drawing) and signs of erasure (traces of the manual work), some of which were possibly done by de Kooning himself. Still, the erased piece of paper would not become the famous iconic artwork that it is until, upon consultation with Jasper Johns, Rauschenberg decided to insert a label into a window cut into the work's board mat and have the drawing placed in a gilded frame. In reference to Rauschenberg's strategy of erasure, Johns also coined the term "additive

subtraction," to distinguish the gesture of a "drawn" erasure from a mere act of destruction, and dubbed it an artistic practice. Within the history of self-reflective art, this work of Rauschenberg should be classified as dialogic or intertextual: both because de Kooning agreed to and cooperated with the obliteration of his drawing and because the difference established by Rauschenberg's act emphasized and exposed an element that already existed in de Kooning's drawings. Still, the act produced a visibility and a meaning hitherto unknown – a physical rather than metaphorical lack, the product of an intense (un)doing.

The sound work *An Undisclosed Month in 1953* (2007) [p. 38] refers directly to *Erased de Kooning Drawing*. Furnishing it with another invisible dimension, its maker, Mario Garcia Torres, presents us with the alleged rustling sounds made by Rauschenberg while erasing the de Kooning drawing, as if this recording actually represents the accompanying sounds of the hidden physical effort that brought forth this one off work. Similarly to Rauschenberg's erased piece of paper, the rubbing sounds in Garcia Torres's work derive their meaning from a given knowledge about something that preceded them, namely, from a hidden source, which in the case of Rauschenberg exists only as a trace. But unlike Rauschenberg's work, Garcia Torres's is a fabrication posing as a trace or an indexical record. Moreover, as a potentially endlessly replicable sound file, it also undermines its very own existence as a one

that would reassemble his entire existence: everything his memory had recorded, all the sensations that had swept over him, all his fantasies, his passions, his hates would be recorded on canvas, a compendium of minute parts of which the sum would be his life." This desire of Valene – "the painter who painted the building," as he is described in one of the book's appendices¹³ – is echoed in the novel's leitmotif, namely: the feasibility of encapsulating the narrative in its entirety in one single scene. Similarly to what happens in the written version then, things are supposed to unfold in the mold of the Parisian building, where this artist lived for over 55 years. However, the medium of painting's mandatory starting point is the format. The over six feet long "practically blank" canvas, we are told in the epilogue, was eventually found in Valene's room after his death, with "a few charcoal lines [...] carefully drawn, dividing it up into regular square boxes, the sketch of a cross-section of a block of flats which no figure, now, would ever come to inhabit."¹⁴ Have the things been erased before they were even painted, or did Valene aspire to

the impossible? Is it possible at all to assemble man's complete life experience in one book or one painting; and if not, could it be that before his death Valene came up with a possible outline of such a representation?

Art Has Its Own Ways: Rauschenberg as a (Dialogic) Source

Any deliberation on instances of erasure in art should start with Robert Rauschenberg's work *Erased de Kooning Drawing* (1953) [p. 12]. With all due respect to the pioneering engagement of Dada and Surrealist artists in erasure and to their visual erasure poetry, Rauschenberg's work is the major modernist precedent for presenting erasure as a presence in itself, which does not refer to a metaphysical lack. Therefore, this erasure is considered a constitutive event of conceptual art.

In the course of two years preceding the making of *Erased de Kooning Drawing*, Rauschenberg made a number of works that explored the limits of the medium as well as the definitions of art. Drawing with the other

13 Ibid., p. 577.

14 Ibid., p. 500.

In his *Rules and Recognition* (1970) [p. 61], Emilio Isgró used black marker to delete the best part of the text of the Italian *Treccani* encyclopedia's 25 volumes. By drawing a thick black line over most of the text and by leaving only the entries readable, albeit bereft of a definition, like the grin of the Cheshire cat, Isgró has alluded to the deletion of the knowledge system. His strenuous action brings to mind an earlier famous erasure, that of Marcel Broodthaers's homage to the poet Stéphane Mallarmé. Broodthaers erased the lines of Mallarmé's poem "Un coup de dés" highlighting its distinctive layout and spatial arrangement, namely: its meaning-constituting formal properties. In the encyclopedia, too, the erasures create a pattern of lanes and white canyons – a kind of reversal-negative of the spaces between the blackened word blocks, or a trace of the erased whose format dictates the pattern of the erasure signs. However, the erasure of the encyclopedia's contents was not done for formal purposes. Instead, it is meant to induce subversive reflection on the conventions of knowledge concerning reality. Isgró himself referred to the presence of the erasure as stimulating cognitive

reactions, describing it as an "unmistakable linguistic sign. Not so much a void to be filled, [...but ...] a presence, a compact solid, that stimulates and simultaneously rejects any projection on the part of the reader."¹¹

Contrary to the above mentioned examples, which consist essentially of interventions in the given content of a book, in his *Carte Blanche* (2008) [p. 60], Yair Barak removed the insides of a book leaving only its cover. It is as if the "erasure" of the book's depth dimension accentuates its existence as an object in the world – a thing, even a fetish, bearing a title and a number and catalogued and shelved in its proper place as an object of distribution and changeable ownership by anonymous readers.

Methodical Digression I

Before looking into image erasures, I'd like to summon to the discussion the story of painter Serge Valene from Georges Perec's *Life: A User's Manual*.¹² The book's blurb tells us that it "was in the final months of his life that the artist Serge Valene conceived the idea of a painting

11 Emilio Isgró as quoted by Gio Ferri, "Visual Poetry," in Ahuva Israel (ed.), *The Vera, Silvia and Aturo Schwarz Collection of Contemporary Art* (Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2000), p. 122.

12 Georges Perec, *Life: A User's Manual*, trans. by David Bellos (London: Collins Harvill, 1987).

understanding its use by the 'author' of *Zero & Not* (beginning with *Cathexis* in 1981) as a kind of conceptual 'architecture' – a ready-made order that, while anchored to the world, provides, as a theoretical object, a dynamic system. This text, though, is also just a device: a surface, a skin. There is another syntax, also anchored to the world, which is the architecture of the rooms which also orders this work.⁸

The cable may be subsumed under the category of things that anchor the work to the world, but describing Freud's essay as a ready-made dynamic template, which is anchored to the world, does not explain why the artist chose this particular Freudian text that deals with repression in everyday life. Could it be that, as Nancy Princenthal has suggested, in using the text as a purely visual material and by obscuring its meaning, Kosuth indicates (ironically) that "you can repress Freudian theory but that won't make it go away"?⁹ Or may be, as Robert C. Morgan contends, putting language under erasure is actually meant to expose certain traces which are indelible?¹⁰ Could it be that the

erasing-presencing light forced on the Freudian text makes it an indelible trace, which Kosuth links to his own radical conceptualism?

Erasure of text in art calls for a consideration of the book format, in which texts and images are juxtaposed in a given context. As a given surface fraught with connotations, the book format is particularly amenable for acts of erasure. Gary Goldstein's altered book, *Medaglie d'oro al valor aeronautico* (1994) [p. 63], assumes the form of a festive program issued for a ceremony of medal awarding for aviation excellence. The book's pages have a fixed layout: photo of an awardee in the left along with his name and his CV. Goldstein deleted whole chunks of the text creating abstract geometrical compositions of black oblongs, whose different sizes correspond to the extent of the information provided on each laureate. The opaque erased oblongs float-hover in the white void of the page. Their hovering refers, somewhat ironically, to the awardees' aviation skills, while implying that the unanchored floating also relegates their portraits to nonbeing and therefore undermines their presence and vitality as well as their transient glory.

8 Joseph Kosuth, "A Preliminary Map for *Zero or Not*", *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*, ed. by Gabriele Guercio (Cambridge, MA: MIT Press, 1991), pp. 221–222.

9 See: Nancy Princenthal, "Kosuth at Ground Zero," *Art in America*, 74 (December 1986), pp. 126–129 and Galpin, op. cit.

10 Robert C. Morgan, "The Making of With: Joseph Kosuth and the Freudian Palimpsest", *Arts Magazine*, 62 (January 1988), p. 48.

erasure. It seems that the answer to this question is inconclusive, and, at the same time, it is quite clear that not every erasure in art intends to break down the work's meaning and its contexts. Surely, a deconstructive reading of a work of art is not contingent upon the artist's intention. However, as demonstrated by British artist Richard Galpin, a very thin (creative) line separates deconstructive reading from identifying a deconstructive strategy in the work.⁶ Erasures in art put the "reader" into a state of uncertainty, and often also represent such states. In any case, art has its own ways.

In his *Word, Sentence, Paragraph* (1986) [p. 39] and *Zero and Not* of the same year, Joseph Kosuth has deleted a text from Sigmund Freud's *The Psychopathology of Everyday Life* (1901).⁷ The Freudian text discusses the ways in which repressed conflicts and desires emerge from the unconscious and find their expression in everyday behavior. Depicting various parapraxes (forgetfulness, slips of the tongue), Freud, who did not believe in accidental phenomena, concluded that the unconscious is a-temporal; impressions inscribed in it, in their different stages and in their consequent

metamorphoses, are reconstructible in later stages and in changed circumstances.

In *Word, Sentence, Paragraph*, the work shown in the exhibition, Kosuth used two methods to place under erasure a case history reported by Carl Gustav Jung: some sentences are stricken through by a dazzling neon light bar, while the diagonal electric cable dangling from the neon tube goes through other sentences. Whereas the case description remains quite legible through the blinding light and fully readable under the electric cable, its interpretation and analysis are obscured by the light (a contradiction in itself).

In his text "A Preliminary Map for *Zero & Not*," Kosuth writes:

We have a cluster of contingencies: a text, which represents an order of arbitrary forms which make a systematic sense (believable while they teach belief). The words are meaningful, contingently, in relation to the sentence, and the sentence to the paragraph. The paragraph from *The Psychopathology of Everyday Life* by Sigmund Freud, is meaningful in relation to exegesis of Freud's work. The use of Freud's work, in this context, is contingent on

6 See: Richard Galpin, "Erasure in Art: Destruction, Deconstruction and Palimpsest" (1998), in: <http://www.richardgalpin.co.uk/archive/erasure.htm>.

7 Galpin recognizes the workings of a deconstructive strategy in Kosuth's *Zero & Not*, *ibid*.

as well as steers us towards the philosophy of language and the deconstructive way of thinking, which also suggests a typographic erasure sign.²

Already German philosopher Martin Heidegger established the under erasure strategic practice when he crossed out the word *Sein* (~~Being~~), letting both deletion and the word stand. The word was crossed out since, in its common usage, it was deemed semantically inaccurate and incompatible with Heidegger's concept of Being. Nevertheless, in the absence of a suitable replacement, it was still necessary, and thus was left legible. Moreover, it is in this undermined state that the word regains some of its accuracy. Heidegger points to the fact that words are charged with particular meanings in various contexts, meanings that can be removed by the act of crossing out.³ Following Heidegger, Jacques Derrida would place under erasure the very system of signification, to which we are bound in our permanent existential condition as linguistic creatures in need for a preexisting repertoire of words, some of which are laden with meanings that not necessarily fit our intentions. Vis-à-vis this given, Derrida depicts language

as a game the object of which is to presence the hidden traces of an endless set of signifiers that have neither inherent single stable center-origin, nor unequivocal meaning.

Placing a word under erasure, namely crossing it out without concealing it, is contradictory in its essence. It combines two incompatible, yet not mutually exclusive, situations – deletion and readability – wherein the sign itself is undecidable. Thus it constitutes an aporetic opposition that transcends the binary division of logocentrism. This undecidability is, according to Derrida, a necessary precondition to any free decision; otherwise, we are dealing with programmed compliance with predetermined imperatives.⁴ On this basis, deconstruction is applied to a text. It dissects the text in order to examine its structuring and its structure. Instead of focusing on the overt argument, it entails a reading between the lines with a keen eye for the hidden meanings, already inherent in the words, and for the structure or texture of the text.⁵

When looking at erasures in art, one cannot but ask whether effaced images are always under

3 See: Martin Heidegger, *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1995). In 1956, in a letter to Ernst Jünger ("Zur Seinsfrage" [The Question of Being]), Heidegger referred to the problem of definitions in reply to his addressee's request for "a good definition of nihilism." See: Spivak, op. cit., p. xiv.

4 An aporia presents the terms of contradiction as neither polarly opposed nor as resolvable, dialectically or transcendently. Instead, it strives to thwart any presence as if in a state of a nightmare or an obsession. See: Raphaël Zagury-Orly and Stéphane Habib, "Introduction" to Jacques Derrida, *Circumfession* (Tel Aviv: Resling, 2007), p. 14 [Hebrew].

5 See below, Ronit Peleg, "A World Under Erasure," pp. 110-103.

Images Under Erasure

Irith Hadar

Contemporary art is saturated with visible signs of erasure. Various erasures are present in it, in themselves, revealing what was in earlier times a hidden stage in the creative process. Unlike looking at works, whose completeness and meaning are predicated on concealing some of their parts, the contradictory presence of the erased and the erased-visible relations are required for contemporary gaze as a meaning-providing factor. This presence and these relations are the subject matter of the exhibition.

Text as an Object in the World

Lexical definitions of the term "erasure" – such as the removal of writing, recorded material or data; effacement by rubbing out, wiping off, crossing

off; cancellation; writing off; the place or mark, where something has been erased; the act of erasing; an erased word, sign or mark; deletion; obliteration; blotting out, expunging¹ – imply nullification. However, idioms such as erasing of criminal charges and writing off debts indicate that dialectically it could also imply an *Aufhebung* or sublation, namely a beneficial negation or repair – a prerequisite for renewal.

Due to their generalizing aspect, lexical definitions are an undeniably useful tool, whereas common designations of things and their contexts direct us to concrete, specific, variable meanings. However, awareness to semantic fluctuations (of accumulation and depletion) yields insights into the contingency of language. The rather charged phrase "**under erasure**" deals with language

1 See, for example, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/erasure>.

2 Derridean critical deconstruction focuses on one of the premises of Western philosophy – its logocentrism or metaphysics of presence, which sees in logos-language-thought a being qua presence, a center from which emanate all discourse and every meaning; which perceives language in terms of correctness, meaning and purity; and which, to use Dror Pimentel's words, has "a place for the one but not for the other." See: Dror Pimentel, *The Dream of Purity: Heidegger with Derrida* (Jerusalem: Magnes Press, 2009), p. 251 [Hebrew]. See also: Gayatri Chakravorty Spivak, "Translator's Preface" to Jacques Derrida, *Of Grammatology* [1967] (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1976), pp. xv–xvii.

Heartfelt thanks to the participating artists. Thanks are also due to the collectors, galleries, and museums in Israel and overseas for lending works to the exhibition, thereby enabling the presentation and catalogue documentation of an impressive selection of works: Haaretz Collection, Tel Aviv; Philippe Cohen Collection, Paris; Kupferman Collection, Kibbutz Lohamei Hagheta'ot; Julie M. Gallery, Tel Aviv; Gordon Gallery, Tel Aviv; RawArt Gallery, Tel Aviv; Galerie Chantal Crousel, Paris; The Israel Museum, Jerusalem; Tanya Fishman, Tel Aviv; Rafi Kurtzberg, Rishon LeZion; and four lenders who wish to remain anonymous. Special thanks to Ms. Ingrid Flick whose ongoing support for the Department of Prints and Drawings exhibitions has once again made the realization of the exhibition and catalogue possible.

It is my pleasure to thank all the individuals who took part in this undertaking: Thanks to

Irith Hadar, the curator of the exhibition and editor of the catalogue, who conceived of the idea, and to Ronit Peleg, Ph.D., for her insightful catalogue text; to Dalit Matatyahu, the associate curator, for her devoted work; to Magen Halutz for the impressive design of the catalogue; to Daphna Raz, the text editor, for greatly improving the catalogue essays; to Aya Breuer and Daria Kassovsky for the attentive translations into English; to Elad Sarig for photographing the works for the catalogue; and to Raphael Radovan for his assistance in mounting the show. The realization of an exhibition at the museum is always a complex task, whose success is aided by many members of the Museum staff. My sincere thanks to each and every one of them.

Suzanne Landau
Director and Chief Curator

Foreword

What will the great erasure dictionary look like? As with language banks, it would be safe to assume that the dictionary will not be "erased," but rather strive to formulate in words that which was and is now gone, that which is present as an absence. This quandary, whose object is modes of erasure in art, is the thematic basis of the exhibition "Under Erasure," which explores the status of erasures in art as a means that questions the positive-metaphysical presence of anything historical and current, remembered and discussed, linguistic and political.

In Michel Gondry's labyrinthine film *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004; script: Charlie Kaufman), the idea of voluntary erasure of tormenting memories of love twists and turns like a Möbius-strip. Extracted from an Alexander Pope poem about the love letters from Eloisa to Abelard, the title refers to forgetfulness as

consolation. In the course of the film (which moves freely back and forth in time), however, visions, which are Rashomon-like excerpts of the relationships between the characters, flicker before us, coming directly from their minds: the relationships which had been, those that could have been, those that may evolve in the future. An array of options regarding the history of erasure thus unfolds before us, juxtaposed with the topmost question: Is erasure possible at all? And what is left afterwards?

Modernist avant-garde envisioned a world that will start over, without memory, as a cultural clean slate from which the traces and patterns of the past have been erased to make room for the new. Examination of the erasure processes in the exhibition and the catalogue essays introduces erasure as an act and a sign which present traces, undermining the ability to make the erased disappear altogether.

Contents

135

Foreword

Suzanne Landau

133

Images Under Erasure

Irith Hadar

116

The Birthmark: Reading Erasure

Dalit Matatyahu

110

A World Under Erasure

Ronit Peleg

98

List of Works in the Exhibition

36

Works

The catalogue is paginated in ascending Hebrew order ; the Works (pp. 36-97) and List (pp. 98-102) sections follow the Hebrew reading direction, from right to left.



Tel Aviv Museum of Art

Under Erasure

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

Exhibition

Curator: Irith Hadar
Associate curator: Dalit Matatyahu
Installation of works and hanging: Yaacov Gueta
Installation of Joseph Kosuth's work: Tucan Design Studio Ltd.
Lighting: Lior Gabai, Asaf Menachem, Haim Bracha

Catalogue

Editor: Irith Hadar
Design and production: Magen Halutz
Text editing: Daphna Raz
English translation: Aya Breuer, Daria Kassovsky (pp. 135-134, 116-111)
Photographs: Elad Sarig
Additional photographs: Sigal Kolton (pp. 40-42); Avraham Hay (pp. 90-92); © Raw Art Gallery, Tel Aviv (pp. 74-79); © the artists and Galerie Chantal Crousel, Paris (pp. 53, 96-97); © The Israel Museum Jerusalem by Ohad Matalon, Hans-Peter Feldmann c/o Pictoright Amsterdam, 2014 (p. 95); © the artist and Victoria Miro Gallery, London (p. 49); © San Francisco Museum of Modern Art, Robert Rauschenberg c/o Pictoright Amsterdam, 2014 (p. 12); © Paul Pfeiffer's studio and Paula Cooper Gallery, New York (pp. 80-81)
Graphics: Alva Halutz

Measurements are given in centimeters, height x width x depth

© 2014, Tel Aviv Museum of Art
Cat. 23/2014
ISBN 978-965-539-103-9

With heartfelt thanks to Ms. Ingrid Flick, whose support has made the exhibition and catalogue possible



Under Erasure

~~תל אביב מוזיאון תל אביב~~



Tel Aviv Museum of Art

