



פתח דבר  
סוון לנדאו  
— 5 —

הידיעה באה לאט  
אירית הדר  
— 7 —

Dizengoff's Commission  
*The Lobby*  
★ **The Room**

מרסל ון־איידן  
— 23 —

בסימן שעון החול  
דלית מתתיהו  
— 35 —

ציונים ביוגרפיים  
— 44 —

אינדקס עבודות  
— 49 —



**מוזיאון תל אביב לאמנות**

**מרסל ון־איידן: הזמנתו של דיזנגוף**

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

**תערוכה**

אוצרת: אירית הדר  
אוצרת משנה: דלית מתתיהו  
מסגור: קארן פריטש, ברלין; טיבי הירש  
תלייה: יעקב גואטה  
תאורה: ליאור גבאי, אסף מנחם, חיים ברכה

**קטלוג**

עורכת: אירית הדר  
עיצוב והפקה: סטודיו מיכל סהר, נעמה טוביאס  
עריכת טקסט ותרגום לעברית: דפנה רו  
תרגום לאנגלית: דריה קסובסקי  
התצלומים באדיבות גלריה Zink, ברלין

על המארו: מתוך הסדרה הזמנתו של  
דיזנגוף, 2013 (פרט)

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב × גובה

© 2014, מוזיאון תל אביב לאמנות  
קט. 5/2014

מסת"ב 978-965-539-086-5



תודה מיוחדת לגברת אינגריד פליק,  
שבלי תמיכתה לא היו התערוכה והקטלוג  
יוצאים אל הפועל

## פתח דבר

חיי הגדולים-מהחיים של קרל־מקיי ויגנד (1873-1942), שנפרשו ב־140 רישומי עיפרון וירטואוזיים על הקירות המתקלפים של מסדרון כמה שהיה בעבר בית ספר יהודי לבנות, זימנו לי את המפגש הראשון עם עבודתו של האמן ההולנדי מרסל ון־איידן. המפגש התרחש בתערוכה "על עכברים ואנשים", שאצרו מאוריצי קטלאן, מסימיליאנו ג'וני ואלי סובוטניק בביינאלה הרביעית לאמנות עכשווית בברלין (2006). הרישומים והביוגרפיה שסיפק האמן גללו סיפור בלתי מופענח על שומר ראש דנדי, שלצד עבודתו כחוקר בוטאניקה וכאמן היה גם אחד מבעליה של אליזבת טיילור. היחסים המורכבים בין הרישומים לטקסט והסיפור המופרך שהיתה לו אחיזה במציאות, הציגו יצירה לא מובנת אך מרשימה בלכידותה.

לאחר הסדרה חיי ועבודתו של ק.מ. ויגנד באו סדרות נוספות, שבהן פיתח ון־איידן את הנוסח הסדרתי, את פיתולי העלילות ואת מסגרת האופי של כמה דמויות קבועות ביצירתו, הפועלות בעולם־עבר מפתה לצפייה, מענג אך בה־בעת חידתי ומתעתע.

במוזיאון תל־אביב לאמנות שמחים בתערוכתו של מרסל ון־איידן ובסדרת הרישומים החדשה הזמנתו של דיונגוף. לא מפתיע שוון־איידן בחר לבנות את העלילה הבדיוגנית סביב סיפור הקמת המוזיאון ומעשיו של אביר־מקימו, ראש העיר הראשון מאיר דיונגוף, ב־1930. על רקע האתוס הסגפני ששלט בארץ באותם ימים, היה משהו מופרך בתשוקתו של ראש העיר הצעירה לבסס כאן חברה אורחית הפועלת בכרך מודרני, שבו חיי תרבות תוססים ובלבו מוזיאון. ובכל זאת, קם הדבר והיה.

שלוש הסדרות בתערוכה – הזמנתו של דיונגוף, והמלון על שני חלקיה, המבואה והחדר – חגות סביב דמותו של הארכיאולוג־מרגל אוסולד סולמן,

## הידיעה באה לאט

אירית הדר

שעלילותיו הבדיוניות נשזרות באירועי מציאות ויוצרות ביניהם רצף. כך מאחיד ון־איידן, במידת־מה, עבר שנידון להיות חלקי וחסר.

זה המקום להודות למרסל ון־איידן, על ההיענות ועל הדיאלוג שהסתכם ביצירת הסדרה החדשה והתערוכה. תודה מקרב לב למיכאל צינק ופלוריאן קרומוס מגלריה צינק, ברלין, על עזרתם הרבה בכל שלבי העבודה על התערוכה והקטלוג; ותודה מיוחדת לגברת אינגריד פליק, שתרומתה איפשרה את התערוכה ואת הפקת הקטלוג.

תודה לאירית הדר, אוצרת התערוכה ועורכת הקטלוג, ולדלית מתתיהו, אוצרת המשנה, על עבודתן הנאמנה ועל מאמריהן הבוחנים ומאירים את יצירתו של ון־איידן. תודות חמות שלוחות למיכל סהר ונעמה טוביאס על העיצוב המדויק והמרשים של הקטלוג; לדפנה רז שערכה את הכתוב ונסכה בו, כתמיד, את צלילותו; ולדריה קסובסקי על התרגום הקשוב והקפדני לאנגלית. הקמת תערוכה היא עניין מורכב, שלמימושו חברו רבים מצוות המוזיאון. תודתי החמה נתונה לכל אחת ואחד מהם.

סוזן לנדאו

מנכ"לית ואוצרת ראשית

בסדרות של רישומי עיפרון שחור המוארים בהבלחות של צבע, מרסל ון־איידן פורש אפשרויות למראה העולם כפי שהיה בטרם נולד (1965). הרישומים מובנים מדימויים מצויים, בעיקר תצלומים, ליצירת רצף טקסטואלי המנתב את הנראה למחוזות הנראטיב; ועדיין, כמו בפילם־נואר, בסדרות הרישומים של מרסל ון־איידן דבר אינו מה שנדמה לנו.

במנעד האפורים, בניגודי השחור־לבן, בהתבוננות מבעד לחסימה כלשהי, בזוויות המבט הבלתי שגרתיות, רישומיו אכן מהדהדים את האסתטיקה של הפילם־נואר, עם התאורה המעומעמת ומשחקי הצללים הדרמטיים הקרויים (גם בקולנוע) קיארוסקורו. נוכחות הכלי הרושם (העיפרון) ברישום המוחשי והנוכח למראָה, סגנונו המוקפד של המבע שלא על חשבון הסיפור הטוב, הייצוג הכמור־קולנועי הבלתי מתלהם המתמקד ביצירת מתח מצטבר בין הווה לעבר – כל אלה מעלים על הדעת מודעות רפלקסיבית ורפרור עצמי. גם

נימתם ואווירתם של סיפורי הסרטים ה"שחורים" הפתלתלים – שבמרכוזם אנשים שיד המקרה לכדה במצבי ביש שהם רק תורמים להחמרתם, והם מסופרים דרך תודעה של דובר (לרוב ב-voice-over) אאוטסיידר, בלש החוקר מעשה נפשע ובהבעת מתמודד עם מועקה קיומית לנוכח עולם אדיש – עולות על הדעת למראה סדרות הרישומים, שכמו הסרטים חופרות מן העבר שכבות המשקפות את שבריריות הקיום האנושי ואת היבטיהם האפלים של החיים המודרניים.

בסדרה הזמנתו של דיונגוף, המלים קדמו לרישומים. בכתובים מתוארת פגישה של כמה גברים בשבת, 17 באוגוסט 1930, בתערוכה העולמית באנטוורפן. מאיר דיונגוף, ראש העיר המקושש תרומות למוזיאון שהוא מתכנן להקים בתל-אביב, מגיע לאנטוורפן בחברת האספן מוריס-משה לויין, כדי לפגוש בצהרי היום את אנטון טסחאט, סוחר אמנות, וחברו הארכיאולוג אוסוולד סולמן, שזה עתה חזר מחפירות בכירכוך שבצירק. למחרת – מדייק המספר את עיתוי כניסתו לתמונה של אלברט, מלך בלגיה – מציג דיונגוף בפני המלך, שמחפש בן-לוויה למסע לצירק, את אוסוולד סולמן, המחזיק בקשרים ובידע על נוהגי אותה ארץ לא יציבה ורוויית הפיכות שזה עתה זכתה בעצמאות. אלברט וסולמן נוסעים לצירק באוקטובר אותה שנה, ושוב בשנה שלאחר מכן (1931). הטקסט נחתם בידיעה על מותו המסתורי של המלך כעבור שלוש שנים. לסיפור הפגישה מקדימים הרישומים מראות תל-אביביים מן הזמן ההוא: תמונות של בית העירייה, בית דיונגוף (ב-1930), לפני ששופץ ב-1934 כדי להתאימו לייעודו החדש כמוזיאון, ושל אונייה מפליגה. הכתוב מתאחר וחובר לנראה, בכעין voice-over, בתיאור אתר התערוכות באנטוורפן. אחר כך ממשיכים הנראה והכתוב כל אחד לעצמו בקצב משלו, בלי קשר אינטגרלי ביניהם; מושאי ההתבוננות אינם זהים למושאי הקריאה, כאשר ון-איידן פועל בשני ערוצים נפרדים ולנו לא נותר אלא לעקוב אחר

שני זרמי מידע הנוכחים על אותו דף, להתחקות אחר סיפור שמרכוזו נע ללא הרף בלי הסבר.<sup>1</sup>

במהלך הצפייה-קריאה נעור צורך במאחז מוצק, בביורר אמיתותם של הנתונים ההיסטוריים. הנה כי כן, עם מות רעייתו צינה הקדיש מאיר דיונגוף את ביתו כמשכן למוזיאון תל-אביב, וחלופת המכתבים (1932-1934) בינו לבין האספן הבלגי משה-מוריס לויין (1872, קובנו – 1934, אנטוורפן), שהניבה תרומה של עבודות משל גיימס אנסור ואחרים לאוסף המוזיאון הצעיר, אכן ממשית ושמורה בארכיון המוזיאון. הסכם עם בריטניה המעניק עצמאות לצירק אמנם נחתם ב-1930,<sup>2</sup> ועדיין יש לבדוק אם נסיעתו של המלך אלברט לצירק התקיימה כלל וכלל, ואם אפשר להמשיך ולהסיק מן הדברים שביקורו של המלך בתל-אביב ב-13 באפריל 1933 נסמך על היכרותו עם דיונגוף לאחר פגישתם באנטוורפן. ואם כבר שואלים, אז מיהו בכלל אוסוולד סולמן הזה?

כחינת העובדות אינה תורמת לאחיזתנו בדברים. דומה שבמהלך חילוץ העובדות איבדנו (אולי לבלי שוב) את הסיפור, או אולי את האפשרות להבנות טקסט רציף מתוך המעברים בין התמונות השונות. יתרה מזו, גם אם בסדרה זו ובאחרות ביצירתו של ון-איידן מדובר באירועי מציאות שהתרחשותם ניתנת לאימות, ובדמויות המהוות נדבך בתולדות המקום שבו

1. היצירה, כתב מוריס בלאנשו, "אינה מביאה ודאות או אהרה, לא ודאות לנו לא אור המנהיר אותה. היא אינה יציבה, היא אינה מספקת לנו משהו עמיד או נעלה מכל ספק כדי להישען עליו, ערכים השייכים לדקרט ולעולם שבו אנו חיים"; ראו הספר העתידי לבוא: אסופה, תרגמה מצרפתית והוסיפה אחרית דבר: מיכל בן-נפתלי (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד וספריית פועלים, סדרת הצרפתים, 2011), עמ' 148.

2. בהסכם הוחלט על סיום המנדט הבריטי, אך העצמאות שניתנה לצירק לא הייתה מלאה מאחר שההסכם – שאף הותיר לבריטים סמכות מסוימת בעירק בעתות משבר – נחתם עם שליטי עירק בני השושלת ההאשמית, שהתנועות הלאומיות התנגדו להם.

התערוכה מתקיימת – הללו אינם אלא מסגרת תומכת (ובהיבט מתעתעת) הנוסכת "אפקט של אמת" בבדיון. ברגע שהגענו לתוכנה זו, האם יש טעם להמשיך ולציין את היעדרם של אנטון טטחאט ואוסולד סולמן מארכיון המוזיאון ומרשומותיו? והאם עובדה זו מקעקעת את אמיתות קיומם בעיני המתבונן? כלום אין להם תפקיד של ממש במציאות גם כישויות בדיוניות?

למורכבות היחסים בין הכתוב למצויר נוספת עמימותו של העירוב בין בדיון ומציאות – שהרי מה שמאפשר לנו (כקוראים וכצופים) לחוות את הבדיון ולקבלו כאמת לזמן קצוב, הוא אותה השעיה מרצון של אי-האמונה, שעליה דיבר כבר בראשית המאה ה-19 המשורר הרומנטי סמואל קולרידג'. אלא שבסדרות של ון-איידן דבר נוסף מקשה על השעיה זו, מאחר שלרבות מדמויותיו היה קיום של ממש בעולם. ון-איידן כמו שואב כוח מן הקושי הזה בהותירו אותנו תוהים איזו עמדה עלינו לנקוט; הוא מעצים בכוונה תחילה את העמימות כדי ללעוג לאי-היכולת להיפטר מהרגלי השיפוט אמת-ארשקר, ומסכל בתוך כך את הצמצום והרידוד הנלווים לכל הכרעה חדה לכאן או לכאן. ון-איידן, הבחין סטפן ברג, "הולך בנתיב שבו הבלטת העצמי ואיונו, סיפור והפשטה, הבנה קונטינגנטית וליניארית, אינם נראים עוד כקטבים מנוגדים אלא כצמד ששקצותיהם משלימים זה את זה".<sup>3</sup>

המבע הרישומי של ון-איידן נסמך אפוא על מנעד שנוי ומתעתע של אופנים, שהרי הפיגורציה אצלו מקורה בשיעתוק – מקור שכבר בו יש מן ההפשטה – והוא עוד מוסיף ומשלב בה רישומים מופשטים, המעלימים כליל את עולם החפצים והאנשים ורק מעצימים את התלישות והמתח המצטבר.

3. ראו: Stephan Berg, "Around the World in 5,000 Pictures: The Journeys of Marcel van Eeden", cat. *Marcel van Eeden: Zeichnungen und Malerei, 1992-2009* (Berlin: Galerie Zink & DuMont, 2009), p. 31

מופשט גיאומטרי מופיע למשל במבואה; בחדר מופיע מופשט "סדוק"; פיצוץ מזמן לסדרה כתמיות של אנפורמל; ואי-הוודאות בסוף הסדרה (דפים 19-20) מתגלמת בדגם של עיגולים צפים. עיגולים צפים חותמים גם את הסדרה הזמנתו של דיונגוף, אלא ששם (לאחר שהתבשרנו על מותו המסתורי של המלך אלברט) הם נראים מבעד לסורג של עיגולים נחרצי מתאר, הטוענים בדף את ודאותו וסופיותו של מוחלט אחר.

שניות עמומה ניכרת גם בשיטות ה"בימוי" של ון-איידן, באופן שבו הוא תולה את סדרותיו באולמות התצוגה. הסיפור שעל הקירות מתאפס תדיר, מאחר שארגון החלל מזמן ריבוי של קריאות אל-היררכיות ולא-הווקא ליניאריות. במקביל, בעיקר בתערוכותיו האחרונות, ון-איידן מעצים את החוויה החושית כאשר הוא מוסיף לרישומים חפצים שונים ליצירת סביבות רבגוניות. קונרד ביטרלי מסכם את החוויה: ון-איידן "פורש בפנינו אטלס של דימויים העולה על גדותיו, שהקריאה בו היא תמיד על סף היעלמות במבוך הסדקים וההשמטות של ההקשר הכולל".<sup>4</sup>

לא במקרה עולה כאן על הדעת העירוב בין אמת ובדיון בכתבתו של ו.ג. זבאלד, שטווה את אפקט ה"אמת" לסיפוריו הבדיוניים בצירוף של מסמכים מצולמים ומצוירים. מטיילי הבודדים של זבאלד מחפשים את עקבות עברם אך מוצאים בהווה רק את ההרס שנזרע בהם. ון-איידן, הקרוב לדברים, אף כתב מאמר על זבאלד, שבו הדגיש את מעמדם השווה של הטקסטים והאיורים כחומר "שממנו עשוי הסיפור. [...] דימויים עשויים אמנם להיות שקריים לא פחות מטקסטים, אך איורים (ובייחוד תצלומים) נתפסים על פי רוב

4. על פרקטיקות התצוגה של ון-איידן ראו: Konrad Bitterly, "The Draughtman as Stage Director", cat. *Marcel van Eeden: Tales of Murder and Violence*, ed. Jane Huldman (The Hague: Stroom, 2013), pp. 48-49

כאותנטיים. דימויים יוצרים תחושה של אמינות<sup>5</sup>. ון־איידן מסתמך אפוא על כשלי החשיבה המוכנים במעשה הפרשנות – על נטייתנו להבהיר, להנהיר, למצוא היגיון ולקשר בין דברים, כפי שהעיד בראיון: “אז ויגנד” נראה כמו סיפור אבל אין שם באמת סיפור. זה מה שאנשים רוצים לקרוא, כך שאם אין סיפור הם ממצאים אותו;”<sup>6</sup>; בה־בעת הוא קורא לצופה הפרשן להשתתף ולראות מעבר לדימוי ולטקסט הנתונים על כל מורכבותם, שכן הם מותירים מאחוריהם אי־שקט, התלבטות ותהייה באשר למידת הסיפור שבסיפור<sup>8</sup>.

“השאלה היא הסיפור עצמו; ואם יש או אין משמעות לדברים – אין זה מתפקידו של הסיפור לומר”, אומר המספר העלום בפתח “עיר הזכוכית”, אחד מחלקי הטריילוגיה הניו־יורקית של פול אוסטר<sup>9</sup>. ספר זה, שבו הבלט אוסטר את היבטיו הארס־פואטיים של ז’אנר הסיפור הבלשי, עשוי לשמש מפה לקריאת יצירתו של ון־איידן, שכאמור מחדד את המודעות לבדיקו ומערטל את תחבולות המדיום כשהוא תולה את עבודתו על שלד רעוע של פיסות מציאות, בסדרות הרצופות התייחסויות לאמנות ולעולם האמנות (כל גיבוריו גם מציירים,

5. Marcel van Eeden, “Beeld en Schrijver: W.G. Sebald”, *Metropolis M* (October-November 2004); ראו גם: Lynne van Rhijn, “Splashes of Real Blood and Fictional Authors: Literature in the Work of Marcel van Eeden”, in cat. *Zeichnungen und Malerei*, op. cit. n. 3, p. 223
6. “ויגנד” (K.M. Wiegand) מתואר כ”טייט קרב תותח, נושא כלים של נשים יפות”, שהיה גם מתאגרף, ספק ג’ין, כוכב קולנוע, מטפס הרים, אחד מבעליה של אליווה טילור, נשיא גרמניה וצייר של מופשטים, שבדיקו עצמי מוקדם מופיע בדמותו של אדווארד מונק.
7. ון־איידן מצוטט אצל: Robert Enright and Meeka Walsh, “The Coincidence: Man: The Art of Marcel van Eeden”, *BorderCrossings*, 26:4 (December 2007), p. 46
8. שהרי, כדברי בלאגשו, “האמנות אינה יכולה לשאת עוד את הצורך במחלטי”; ראו לעיל הערה 1, שם עמ’ 193.
9. פול אוסטר, “עיר הזכוכית”, הטריילוגיה הניו־יורקית, תרגם מאנגלית: משה זינגר (ירושלים: מקסוול־מקמילן־כתר, 1990), עמ’ 9.

מציגים בגלריות, מקימים מוזיאונים ותורמים להצלחתם, או אוספים חפצי אמנות המהווים, למשל, מניע לרצח). יתרה מזו, העמימות בסדרותיו של ון־איידן דוחקת בצופים לפקפק במובן מאליו ולבלוש גם אחריו, בדומה לגיבורי הטריילוגיה של אוסטר, המנסים לשווא לחבר פיסות מידע לנראטיב נהיר של סיבה ומסובב ומתגלים בעצמם כקורבנות המקרה שעל פיענוחו טרחו<sup>10</sup>. כך מהרהר בספרות הבלשים הגיבור קוויין, לאחר שהתחזה לבלש ששמו אוסטר: “העולם שבספר קם לחיים, רוחש אפשרויות, סודות וניגודים. מכיוון שכל דבר שנראה או שנאמר, אף הקל שבקלים, הנדוש ביותר, עשוי להיות קשור לתוצאתו של הסיפור, אין להעלים עין משום פרט. הכל הופך לעיקר; מרכזו של הספר נע ונד עם כל אירוע המוליך אותו קדימה. המרכז, אם כן, הוא בכל מקום. [...] הבלש הוא אדם שמסתכל, שמקשיב, שנע לו בתוך שפע החפצים והאירועים בחיפוש אחר קו המחשבה, הרעיון שיקשר בין כל הדברים הללו ויקנה להם משמעות. למעשה, הסופר והבלש־חוקר ניתנים להחלפה זה בזה. הקורא רואה את העולם דרך עיניו של הבלש, [...] בלש פרטי, פקוח עין. עינו הפקוחה, המפקחת והמפוכחת, נפקחת לחיים כמו ניצן של פרח. עין מרחרכת, ריחנית, רוחנית. ובר־זמן זוהי גם עינו הפשוטה, הגופנית, של הסופר, עינו של האדם המביט מתוך עצמו לתוך העולם ותובע שהעולם יחשוף עצמו לפניו.”<sup>11</sup>

אוסטר ממשיך ומפתל את ההקבלה בין בילוש לסיפור, ולדברי וויליאם לוונדר אף מציג את ה”בלש” כאבטיפוס לסיפר ככלל וכאלגוריה למתיחת גבולות הצורה, כשהוא בודק “עד כמה אפשר למתוח ולעוות בסיפור את האיכויות הנחשבות (על־ידי הפרשנות, הביקורת, התיאוריה והניתוח הסמיטי) את

10. מעניין לציין ש”עיר הזכוכית” עובדה לנובלה גרפית, וראו: *Neon Lit: Paul Auster’s City of Glass*, adapted by Paul Karasik and David Mazzucchelli (New York: Avon Books, 1994); Paul Auster, *City of Glass: The Graphic Novel* (New York: Picador, 2004)
11. אוסטר, לעיל הערה 9, שם עמ’ 13.

[1]

ללא מותרת, 2013  
עיפרון Nero וגואש  
על נייר, 76×56  
באדיבות גלריה צינק, ברלין



כ'סיפוריות', ושוזה יזוהה עדיין כסיפור".<sup>12</sup> הקורא באוסטר, מראה לוונדר, חש תסכול מסוים כאשר "דמויות מופיעות, מתוארות כהרות פוטנציאל שאנו מצפים (בהגיגין בריא) להתממשות, ואז עוזבות את העמוד לבלי שוב",<sup>13</sup> ומופתע כאשר בשורות האחרונות של הסיפור, שסופר לכל אורכו בגוף שלישי, מופיע לפתע דובר בגוף ראשון – וכך חשים גם לנוכח סדרותיו של ון־איידן, שבהן הנראטיב נקטע בלי שהגיע לנקודת סיום כלשהי. במהלך הפירוק של הצורה ונגזרותיה, מוסיף ומבחין לוונדר, מתפרק גם "המחבר" ונפרט לשלל דמויותיו.<sup>14</sup> שאלת המחבר – התימה של היעלמותו או "מותו" ברוח הבחנותיהם המופרות של רולאן בארת ושל מישל פוקו – אינה זרה כמובן לוון־איידן, המבהיר: "ממש כשם שדמות ה'אני' בספר אינה בהכרח הכותב, כאשר אמן מצייר ציור זה תמיד בצורת 'אני'. אני עושה משהו אדום, או הוא אדום. אבל האם מי שעושה זאת הוא דמות ה'אני', או הצייר?"<sup>15</sup>

אוסולד סולמן (נ. 1895) "קיים" בעולם כישות בדיונית, שכן הוא מוכר מסדרות קודמות של ון־איידן וממידע שסיפק יוצרו בראיונות שונים. שמו מורכב מצירוף שמותיהם של שני אנשים ממשיים, שניהם אמריקאים: טוד סולמן, פרופסור עלום לפרמקולוגיה שמת ב־1965 בגיל 91, ולי־הארווי אוסולד, רוצחו של הנשיא ג'ון קנדי. סולמן הבדיוני הוא ארכיאולוג הנעוֹנֵד

<sup>12</sup> William Lavender, "The Novel of Critical Engagement: Paul Auster's 'City of Glass'", *Contemporary Literature*, 34: 2 (1993), p. 219

<sup>13</sup> שם, עמ' 220.

<sup>14</sup> "ללא ספק, אלה היו פני הדברים מאז ומעולם: מרגע שדבר מסופר, כדי להיות מסופר ולא כדי לפעול באופן ישיר על הממש", [...] מתרחש הניתוק, הקול מאבד את מקורו, המחבר נכנס אל תוך מותר־שלו, מתחילה הכתיבה; ראו רולאן בארת, *מות המחבר*, תרגום ואחרית דבר: דרור משעני (תל־אביב: רסלינג, 2005), עמ' 8.

<sup>15</sup> ון־איידן אצל וולש ואנרייט, לעיל הערה 7, שם עמ' 56; ראו גם אצל בארת, לעיל הערה 14, שם עמ' 16-15: "להעניק מחבר לטקסט פירושו לכפות על הטקסט הזה נקודת גבול, לספק לו מסומן אחרון, לנעול את הכתיבה. [...] למעשה, בכתיבה המרובה הכל ניתן להבהרה, אבל דבר אינו ניתן לפיענוח."

בעולם, בן־בלי־בית שכביכול חש בבית בכל מקום ופועל בדיוק במקומות שבהם ון־איידן שוהה ומציג.<sup>16</sup> הוא ניהל מוזיאון או שניים, שימש מרגל בעירק, ואף נחשד ברצח חברו הצייר מתיאוס בורינה (Boryna) סביב איזה ציור שנגנב. אנחנו מניחים שראש העיר והוגה המוזיאון, דיונגוף, הסתפק בהמלצת סוחר האמנות טטחאט ולא ידע לאשורו מי האיש שגייס לקידום התרבות בתל־אביב – פעילות שנכרכה, באורח בלתי מוסבר, במציאת בן־לוויה למלך אלברט במסעו לעירק... אבל הסדרות הפורשות את עלילותיו של סולמן בשנים 1918, 1928, ו־1949 קדמו ליצירת הסדרה הזמנתו של דיונגוף, כך ששילובו בסדרה זו בתפקיד אחד התומכים במוזיאון מכוון אולי לדיון

<sup>16</sup> ון־איידן על נסיבות יצירתה של הרמות: "טיילתי הרבה והיה לי צורך לעשות עם זה משהו. לא יכולתי לפרסם תמונות מסע, לא רק משום שזה לא עניין אותי אלא גם כי זה לא התאים למסגרת המושגית שבנתי לי. לכן התבקש שאצור דמות שנוסעת לאותם מקומות"; ראו אצל וולש ואנרייט, לעיל הערה 7, שם עמ' 53. סולמן מופיע, בין השאר, בסדרות הארכיאולוג: מסעותיו של אוסולד סולמן, ומשפט ציירך, חלק 1: עיד התביעה.



האקטואלי והנפיץ בתלותם של מוסדות תרבות ציבוריים באספנים ובשאר נדבנים בעלי הון.

סולמן הוא אפוא חוט מקשר בין הסדרות השונות המוצגות בתערוכה, והוא שב ומופיע, למשל, בשני פרקי הסדרה ("טרגדיה", כפי שמובטח בדף האחרון) המלון, שראשיתה ב־15 באוגוסט 1956 כאשר סולמן ואשה לא מוכרת נכנסים למבואה, ובסדרות קודמות של ון־איידן [ראו מיפוי באיור 1]. בפרק הראשון (המבואה) פורש ון־איידן – בתיעוד כמו־קולנועי האוצר תנועה – את ההתרחשות שקדמה לפיגוע במבואת המלון; בפרק השני (החדר) מתואר סולמן הממתין באחד מחדרי המלון לשיחת טלפון מתאחרת, ממי שיאפשר את הגעת המטוס החטוף שאמור להמתין לו בשדה התעופה ולהטיסו לאפריקה שבה, בקונגו־טנגה, מחכה לו קרל ריטנר. על הנסיעה אנחנו לומדים מדימוי של מפת היעד, כאשר השם קונגו־טנגה נגזר מאותה מפה המראה את טנגנייקה בגבולה של קונגו הבלגית ("טנגה־נייקה"). הֶלְחֵם־הברות זה נושא עימו צלילים ומקצבים המעידים על זרות וריחוק, אך בה־בעת אינו בדיה מוחלטת, שכן אוור בשם זה באפריקה הוא אתר ההתרחשות של הסרט *Congo Crossing* (1956) של הבמאי ג'וזף פוויני (Pevney), שבו שולטים גנגסטרים בהנהגת קרל ריטנר. האם זה אותו ריטנר הממתין להגעתו של סולמן לאפריקה?

קישורו של סולמן לפעילות המפוקפקת נרמז כבר ברישומי הפרק הקודם בסדרה (המבואה), שבו מבליחה להרף עין כרות הסרט *Congo Crossing* בדף הרומז על קשר כלשהו בין האשה לבין כמה גברים היושבים במבואה. מפתה לראות בהבלחה זו של הפרוזה, שמשמעותה מתחזרת רק בפרק הבא, מקבילה לאקדה המופיע במערכה הראשונה ולכן יירה מן הסתם במערכה השלישית; אלא שאצל ון־איידן מבניות מעין זו אינה "חנוטה" במסגרת אותה "הצגה", כך שהשאלה – כל שאלה – נותרת תלויה ועומדת. עם זאת, גם אצלו אפשר תמיד

לאחר זיקות של אקראי מבט אזורני מכליל על האירועים שהשתלשלותם נגללת בסדרות. כמו בחיים, תובנות כאלה הן בבחינת התנבאות לאחור או חוכמה שלאחר מעשה, והן מספקות יותר תסכול מנחמה. "התאריך הוא 3 בפברואר 1947", מספר המספר ב"רוחות רפאים" של אוסטר: "בלו אינו יודע כמובן שהעניין יימשך שנים. [...] אך ההווה אינו פחות אפל מן העבר ומסתורי לא פחות מכל הצפון בעתיד. כך הוא דרכו של עולם: צעד ואחריו עוד צעד, מלה ואחריה המלה הבאה. יש דברים מסוימים שלבלו אין אפשרות לדעת ברגע זה. כי הידיעה באה לאט, ובבואה – לעתים קרובות אין זה אלא לאחר מאמצים אישיים רבים"<sup>17</sup>.

בסדרה החדר דוברים כמה וכמה קולות. ברישום הפותח מתואר המלון המואר במבט מן החוץ, בעוד הכתוב מיידענו על התכונה הבלתי שגרתית הרוחשת בו, דברים החורגים כנראה מידיעתו של סולמן הממתין בחדרו. במקביל, מנקודת התצפית של דמות זו בעת ההמתנה, מתעכב המבט המשוטט על פרטי העולם־חדר ומכיית אותם בתוך כך: מבט כלפי מטה אל רגלי הכסאות וקצה המיטה; מבט עולה אל הקיר שעליו שתי תמונות ומנורה, וכך הלאה. בין לבין שוב מופיע המספר הכל־יודע בכעין מבט־על שיש בו מן השלמות, בדמות תוכנית הרצפה של חדר זוגי במלון. בהמשך, לאחר שלמדנו מן הטקסט על קורותיו של סולמן עד כה בעוד דמותו הולכת ומאפילה, חוזרת הסדרה אל פרטי החדר ולמבטו המתמקד לזמן־מה ברפרודוקציה התלויה בחדר. כאשר הוא מתבונן מתרחש כנראה הפיצוץ הראשון במבואה, אך סולמן אינו נטרד; הטקסט שלצד דימוי הפיצוץ מסגיר את מחשבותיו: הוא מנסה להיזכר היכן ראה את הציור המקורי שהוא "כנראה רויסדל". הכניסה לחדר היא חדירה למרחב הפרטי, ולכן גם מבטנו – הנישא בעזרת המְחַבֵּר על גבי מבטו של

17. אוסטר, "רוחות רפאים", הטריולוגיה הניו־יורקית, לעיל הערה 9, שם עמ' 122.

סולמן המתמקד ברפרודוקציה – מתמקד בחמישה מתוך עשרים דפי הסדרה המוסרים את מחשבותיו.

הבחנתו של סולמן המייחס את הציור לרויסדל, משכנעת למדי: ון־איידן אכן רשם כאן "רויסדל" גנרי.<sup>18</sup> מבטו של סולמן מתביית לבסוף על הדמות הזעירה ומגלה שפניה מושחתות. כאן נחשפת בפנינו אישיותו המורכבת של סולמן, שהוא אמנם פושע נמלט המצוי בקשר עם טיפוסים מפקפקים אך בה־עצת גם איש אמנות, המיטיב להתבונן בפרטים ואף מוצא בהם משמעות התואמת את מציאות חייו (נפעם מהבחנתו, סולמן מחליט לכתוב על כך מאמר ברגע שכל זה ייגמר). למעשה ון־איידן הוא זה שמגדיר כ"השחתה" את מה שבהחלט עשוי להיראות כהצללה, אך בכך גם טוען את צלליו של "רויסדל" באיום האפל הנישא בצללי הפילם־נואר. תקריב הפנים ה"מושחתות" אכן נוסך ב"רויסדל" משהו אפל, המצביע אולי על הסובייקטיביות של הפרשנות, על הינתנותה של היצירה למניפולציות ועל דרכו של הפרט למשמע את השלם. כך או אחרת, הסיבה לתקריב על הדמות בעלת הפנים המושחתות נחה הרחק מחוץ לחדר, ועמוק בנפשו של המתבונן. היא נקשרת בעברו של סולמן, אולי במצפונו הדחוק בדרך כלל, ובעיקר בעוד אחת מסדרותיו הקודמות של ון־איידן.<sup>19</sup> במענה לשאלתי בדבר ההתמקדות בפנים המושחתות, הוסיף ון־איידן על כל אלה רובד נוסף: "אני חושב לפעמים שהפנים המושחתות עשויות להיות מרסל טחאט (Tijtgat),

18. בריכות ביער ועצים עבותים נראים ברבים מציוריו של יאקוב ון־רויסדל (1628, הארלם – 1682, אמסטרדם) כמייצגי כוחו הראשוני של הטבע ומחזוריות החיים, וכשמופיע אדם בנופיו הוא מגומד על פי רוב בתוך ההוד הסובב אותו. המראות הפואטיים הללו אינם תיעוד של נראה חר־פעמי אלא טבע גנרי, אך רויסדל הקפיד על עיבוד דקדקני של פרטים ועל מסירה משכנעת של האור הנוהר מבעד לעננים ושל השפעתו – במשחקים של אור וצל – על הצורות.

19. הסדרה 1918 Waregem, *Be-Part*, N 505140.9, E 3241.3, שהוצגה במקום לאמנות עכשווית, וארגם, בלגיה.

הילד הקטן שמת בווארגם (Waregem) – אבל כאדם המבוגר שהוא מעולם לא זכה להיות".

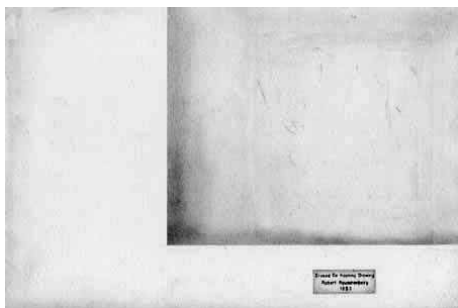
הסדרה **וארגם 1918** מעוגנת באסון שזכרו הטראומטי מפעם עדיין בעיר בלגית זו – מותם של 15 ילדי בית ספר (ומבוגר אחד) בהתפוצצות רימון יד שמצא אחד מהם, ב־27 במרץ 1918. לפי המסופר בסדרה, הרימון ממלחמת העולם הראשונה הושאר חי בשדה בשל רשלנותו של סולמן, שהיה אחראי על פינוי הנפלים. אחד הילדים ההרוגים, מרסל טחאט, הוא אחיו הצעיר של סוחר האמנות אנטון טחאט, מיודעו של מאיר דיזנגוף ומי שהיה מיוודד עם סולמן עד שנודע לו על אחריותו למות אחיו.

וּן־איידן יצר את **וארגם 1918** לתערוכה באותה עיר, כשם שאת **הזמנתו של דיזנגוף יצר** במיוחד לתערוכה במוזיאון תל־אביב לאמנות. לצורך זה התבקשתי לספק לו מידע על תולדות העיר, שמתוכו בחר את סיפור הקמת המוזיאון כגורם המניע פרק נוסף בעלילות סולמן. הכניית העולם של ון־איידן – העולם כפי שהיה לפני לידתו – נסמכת אפוא על חוק המקרה, על אירועים בלתי צפויים בהווה המזמנים את תערוכותיו של ון־איידן ואת מסעותיו של סולמן, כאשר הדמות הבדויה אוסולדל סולמן מכוננת ביצירתו של ון־איידן תחושה כלשהי של רציפות, מאחידה במידת־מה עבר שנידון להיות חלקי וחסר ומורכב רובו־ככולו ממופעים של מקריות וקונטינגנטיות. מתוך הבנה זו פיתח ון־איידן מערך כללים כמעט פולחני של נוהלי עבודה שיטתיים וקבועים.<sup>20</sup> בבחירותיו מחומרי העבר ובצירופים שהוא יוצר על דפיו, ון־איידן כמו מטעין את העבר – שהנפשות

20. כללים אלה מגבילים את מנעד הזמנים של החומרים המשועתקים והמצולמים לשנת לידתו (1965) כרף העליון, ומשום ההסתמכות על תצלומים מציבים למעשה כרף התחתון את שנת "הולדתו" של הצילום (1826). כללים קבועים גם את אופן הרישום (וּן־איידן מתחיל לרשום תמיד בפינה הימנית העליונה ומסיים בפינה השמאלית התחתונה), את חומריו ומידותיו (גודל הרף, למשל, נבחר מתוך מספר קבוע של אפשרויות), ואת אופני התצוגה (המסגור גם הוא אחיד בכל הסדרות).

[2]

ללא כותרת, 2003  
עיפרון Nero על נייר, 19×28  
באריבות גלריה צינג, ברלין



שפעלו בו כבר מתות ואירועיו מסוכמים במידה רבה – בכלתי צפוי, בקונטינגנטיות של החיים ובמלאותם האפשרית, בצל חוסר ההיגיון הקיומי.<sup>21</sup> “לפני היותך איש לא התגעגע אליך, ואחרי שתמות שוב יהיה אותו מצב. רעיון משונה זה מרתק אותי”, אמר פעם ון-אידן בהדהדו את הדיון באיקונים בכתבי שופנהאואר, הגורס כי לא יכול להיות שוני בין האיקונים שלאחר המוות לבין זה שלפני הלידה. הניסיון להתקרב לתחושת האיננות הצפויה – המסד המושגי ליצירתו של ון-אידן – כרוך לדידו במעשה הרישום: רישום מחדש של עדויות מצולמות מן העבר ושל מראות העולם בלעדיו, בטרם נולד. “כשרושמים תצלום כזה”, הוסיף, “נכנסים לתוכו וממש מטיילים בו. [...] צריך להתבונן בו בקפדנות רבה וכך מתקרבים מאוד לרגע שבו צולם. כמעט אפשר לשמוע את האנשים שבו מדברים. ביניהם, לא איתך.”<sup>22</sup> לכן אולי, החל ב-1993 ובמשך תקופה ארוכה, הקפיד ון-אידן לרשום רישום מדי יום ביומו. בשנת 2000 החל להעלות את הרישומים היומיים לרשת, בבלוג שפרסם תחת הפסודונים צ'וראן, כמחווה לפסימיות הקיומית שצבעה את תהיותו של הפילוסוף הרומני אמיל צ'וראן (Cioran, 1911-1995) בדבר הקיום כגלות והאיננות כבית. מתוך המסגרת המושגית שקבע לעבודתו העיד כך מדי יום על התמדת היותו ועל מלאות נוכחותו באמצעות היצירה, שמטבעה “אינה גמורה ואינה בלתי גמורה: היא הווה. מה שהיא אומרת הוא אך ורק זה: שהיא הווה – ותו לא.”<sup>23</sup> הקשר שהוא יוצר בין ההיות, הרישום והמוות, וגם הבחנתו בין ה“אני” לבין הצייר, מתחדדים בדבריו של בלאנשו כי “האדם הינו החל

במותו. [...] הוא הופך את עצמו לבן-תמותה ועליידי כך מעניק לעצמו את הכוח לעשות ומעניק למה שהוא עושה את משמעותו ואמיתותו. ההחלטה להיות בלי להיות היא עצם האפשרות של המוות.”<sup>24</sup>

ב-5 במרץ 2003 העלה ון-אידן לבלוג רישום המתייחס לרישום האיקוני של רוברט ראושנברג רישום דה-קווינג מחוק (1953).<sup>25</sup> הרישום של ון-אידן [איור 2] הוא מבט חלקי בחלקו השמאלי התחתון של הרישום של ראושנברג, השולל את פעולת הרישום ונתון בפספרטו שעליו כיתוב שצירף לו ג'וספ ג'ונס: “רישום דה-קווינג מחוק, 1953”. ברושמו מחדש בעיפרון את אובייקט הרישום המחוק שהיה לסימנו המובהק של המבע הרפלקסיבי ושל האמנות ההוגה בעצמה, מנכיח ון-אידן את האין (במראה חלקי) כמקורה של אפשרות העשייה, של האפשרות לרשום. ברישום האחרון בסדרה החדר, כאשר מתברר שהכל מוטל בספק, נרשם המשפט: “הגיע הזמן לעשות מעשה”.

21. ראו: Diedrich Diederichsen, “When We Were Dead”, cat. Marcel van Eeden: Drawings, 1993-2003 (Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2003), pp. 33-34
22. ון-אידן מצוטט אצל: Roel Arkesteijn, “A Sublime Stillness”, cat. Marcel van Eeden: Drawings, ibid., p. 29
23. בלאנשו, לעיל הערה 1, שם עמ' 10.

24. שם, עמ' 31.
25. עקבות רישום על נייר, תווית ומסגרת, 64.14×55.25 ס"מ, אוסף המוזיאון לאמנות מודרנית, סן-פרנסיסקו.

הזמנתו של דיזנגוף, 2013

## Dizengoff's Commission

דיזנגוף ולוין הגיעו לאנטוורפן בבוקר שבת, ה־17 באוגוסט 1930. באותו יום אחר הצהריים נקבעה להם פגישה עם עם אנטון טטחאט בתערוכה העולמית. טטחאט היה סוחר אמנות ואספן, שבידו לסייע רבות למוזיאון המתוכנן של דיזנגוף. יתרה מזו, הוא הביא איתו חבר שהיה יכול להועיל למוזיאון ולעיר תל-אביב ביותר מדרך אחת.

אוסוולד סולמן חזר זה עתה מכירכוך שבעירק, שם שהה כמפקח על פרויקט נרחב של הפירות ארכיאולוגיות ובמהלך שהותו קשר לא מעט קשרים. כשטטחאט הציע נסיעה לאנטוורפן, סולמן לא היסס לרצו. הפגישה התקיימה בקרבת הביתן ההולנדי, ודיזנגוף ניגש ישר לעניין. העבודה על מוזיאון תל-אביב התקדמה כראוי, ומוריס לוין, אחד החברים בוועד המנהל הזמני, כבר תרם לו כמה עבודות של גיימס אנסור. כעת נחוצים למוזיאון – וכאן נכנסו לתמונה טטחאט וסולמן – תומכים נוספים להעשרת האוסף.

סולמן ודיזנגוף נפגשו שוב למחרת, הפעם בארבע עיניים, כדי לדון בעניין אחר בתכלית. דיזנגוף הציע לסולמן הצעה: עם הקשרים שקשר בעירק, הוא היה בדיוק האדם הנכון למשימה, שהיתה כרוכה במידה מסוימת של סיכון. המצב הנפיץ בעירק שלאחר החתימה על ההסכם האנגלו-עירקי, חייב את סולמן לנקוט משנה זהירות ולכלכל את צעדיו בתבונה. בעוד דיזנגוף מדבר, ניגש אליהם אדם שלישי והתיישב על הספסל לידם. הוא הציג את עצמו כאלברט, שהתגלה בדיעבד כלא אחר מאשר מלך בלגיה בכבודו ובעצמו. אלברט חיפש לעצמו בן-לוויה למסע לעירק, שבה ביקש לבחון כמה עניינים ולהיפגש עם כמה אנשים.

באוקטובר יצאו שני הגברים למסע שארך חודש ימים, וכעבור שנה נסעו לעירק פעם נוספת.

לא הרבה אחר כך, ב־1934, נמצאה במארש־לה־דאם גופתו חסרת החיים של אלברט. מטפס הרים מנוסה ככל שהיה, אלברט נפל מצוק. איש לא היה בסביבה כדי להעיד על כך.

המבואה (המלון, פרק 1), 2012

*The Lobby*

ב־15 באוגוסט 1956 נרשמו בדלפק הקבלה של המלון שני אנשים: אוסוולד סולמן, ואשה לא מזוהה. זמן קצר לאחר מכן נכנסו ארבעה גברים למבואת המלון בהפרש של כמה דקות זה מזה, והתיישבו על הספות שבפנים. איש מהם לא דיבר. הם לא ישבו יחד, אך נדמה שהכירו אלה את אלה. עציצי נוי שעמדו בדרכם – סיפרו העדים בדיעבד – מנעו מהם להבחין מה בדיוק היו מעשיהם. הם ישבו שם במשך שעה לפחות, אולי יותר, ועוררו את חשדם של העובדים כי ניכר בבירור שאינם אורחי המלון.

סולמן שהה בחדרו למשך זמן־מה. בינתיים, האשה שנרשמה אחריו יצאה מן המלון. בדרכה החוצה נדמה היה שהחוותה בראשה נייע בלתי מורגש לאחד מן הגברים הממתינים במבואה. חשד נוסף התעורר כאשר אחד מן הגברים ניגד לדלפק הקבלה ושאל אם יש במקרה חדר פנוי. "אני חושש שלא", אמר פקיד הקבלה, "אנחנו מלאים". "חבל מאוד. תודה בכל מקרה". זה לא נשמע משכנע. האיש חזר למקום שבו ישב קודם לכן. המבואה רחשה פעילות, הטלפון לא הפסיק לצלצל ואורחים נכנסו ויצאו; אולי משום כך פקידי הקבלה לא

שמו לב למתרחש ולא הבחינו שאחד מן הגברים קם ממקומו, הוציא משהו מתיקו והתקדם לכיוון הכניסה.

מעט לאחר מכן ראה אחד מעובדי המלון שאיש תחזוקה שוקד על תיקון דלתות ההזזה מזכוכית. הוא הופתע שהדבר לא הובא לידיעתו. ברגע שהחליט לצאת ממקומו שמאחורי דלפק הקבלה כדי לברר את העניין, התפוצצה הפצצה הראשונה – לא פצצה גדולה, אך גדולה דיה כדי לגרום נזק לדלתות. לאחר הפיצוץ השני, המבואה כבר היתה אפופה עשן.

אחר כך הכל קרה בבת־אחת. הגברים האחרים נכנסו לפעולה. אחד מהם דילג מעל לדלפק ואיים על פקידי הקבלה באקדח שלוף. הוא הכריח אותם להיכנס למשרד הקטן שמאחור ונעל אחריהם את הדלת. גבר חמוש אחר תפס עמדות בכניסה הראשית ולא נתן לאף אחד להיכנס לבניין או לצאת ממנו. זו היתה תחילתה של הטרגדיה.

החדר (המלון, פרק 2), 2013

# ★ The Room



עד מהרה היה המלון נתון במצור. חמושים נוספים, שנכנסו דרך חלונות המבואה הפתוחים, הסתערו על הבניין. צלפים התמקמו על הגג. אורחי המלון הובלו תחת משמר והוחזקו במסעדה.

סולמן היה עדיין בחדרו. מזמן לזמן צלצל הטלפון וגברים נכנסו כדי לקבל הוראות או כדי לנתח את המצב.

חדר 62 לא היה גדול אבל ענה על הצרכים. מכל מקום, סולמן לא התכוון להישאר שם זמן רב. התוכנית עובדה לפרטי־פרטים: אחרי בריחתו מן הכלא בציריך כמה שעות קודם לכן, נדרש מסולמן לארגן מעבר בטוח לשדה התעופה, שאליו היה אמור להגיע כל רגע המטוס החטוף ולהסיע אותו לקונגו־טנגה שבאפריקה, שם המתין לו קרל ריטנר.

בעוד המבצע מתנהל בדייקנות צבאית כמעט, התפנה סולמן לבחון את התמונה שהיתה תלויה מעל שולחן הכתיבה. היתה זו רפרודוקציה של ציור מן המאה ה־17, כנראה רויסדל, אבל לא היתה שם חתימה. הציור תיאר

נוף מיוער עם נהר או אגם קטן. סולמן נזכר שראה אותו קודם לכן, בברלין אולי, או בווינה.

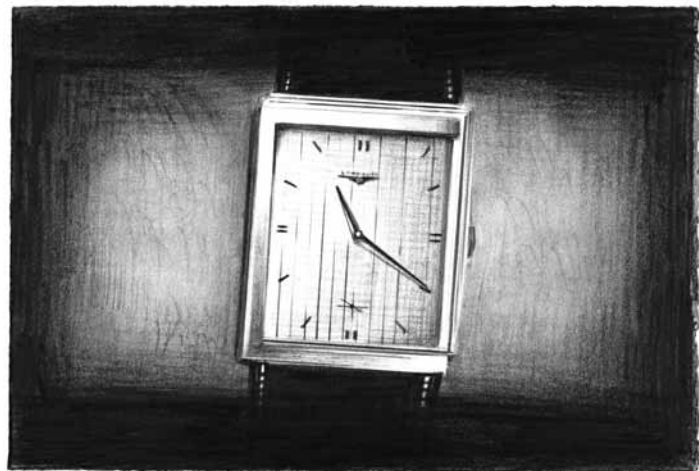
להרף עין שכח היכן הוא נמצא ומה מתרחש סביבו ודמיין את עצמו בהולנד של המאה ה־17. דמות עומדת על סף המים, חבושה ברדס, אבל במבט קרוב יכולת לראות שפניה מושחתות. סולמן מעולם לא הבחין בכך קודם לכן. ברגע שכל זה ייגמר, הוא חשב, יכתוב על כך מאמר.

הטלפון שוב צלצל. מסתבר שהדברים ייארכו כנראה יותר מן הצפוי. התעוררו בעיות בשדה התעופה, והאוטובוס עם החלונות הכהים מתעכב. עלה בדעתו של סולמן שהרשויות מנסות לטרפד את המבצע.

הגיע הזמן לעשות מעשה.

## בסימן שעון החול

דלית מתתיהו



“על פני התהום מתנדנד הערש, והשכל הישר אומר לנו כי קיומנו אינו אלא סדק צר של אור בין שני נצחים של אפלה.”<sup>1</sup> בקביעה זו פותח ולדימיר נבוקוב את ספרו האוטוביוגרפי דְּבֵר, זיכרון, בסכמו את בעת הזמן שאחז בו לנוכח הצפייה בסרט ביתי שצולם שבועות אחדים לפני לידתו. העולם המשתקף בסרט זהה באופן מטריד לזה המוכר לו, אלא שהוא-עצמו לא קיים בו ואיש לא נרעש מהיעדרו. המספר משהה את מבטו על אחד מפרטי ההתרחשות המתועדת, שהוא האוצר את המשמעות החבויה באותה סיטואציה שגרתית: עגלת תינוק חדשה לגמרי ניצבת במבואת הבית, “שבעת נחת מעצמה, מסיגת גבול, כארון מתים.”<sup>2</sup>

ללא כותרת (נסיעה אחרונה  
לווינה), 2009  
עיפרון Nero על נייר, 19×28  
באדיבות אוסף פלקנברג, המבורג

1. ולדימיר נבוקוב, דבר, זיכרון, תרגמה מאנגלית: לאה דובב (תל-אביב: ספריית פועלים, 1981), עמ' 15.  
2. שם, שם.

בדרכה של הפואטיקה הנבוקובית, התופסת את המציאות מבעד לפריזמה הבררנית של האמנות והזיכרון, בעגלה הריקה מתגלם מסתורין היותנו בעולם, כעדות בדבר התהום שממנה בקענו ושעליה משקיף האדם "ביתר שלווה מאשר על זו שלקראתה הוא מתקדם".<sup>3</sup> העגלה היא אותו הווה נצחי (בזכות תיעודו) המערסל את עתידו, והיא מְבִנָה תפיסת זמן ומרחב ברוֹמְנֵית התווה על דרכי הייצוג של הרצף הפולי הזה, שאליו הושלכנו בנקודה שרירותית בזמן. גוף עבודותיו של מרסל ון־איידן נובע ממרחב "אי־היותו". מראות מן השנים שלפני לידתו (1965), שזכו להשתעק ולהיטבע בגלויות, בדפי מגזינים ובתצלומים, הופכים לחומר גלם המדובב מהלך מהופך של דברים. הסגת גבול הזמן באמצעות שגרירי הייצוג (צילום, ציור, טקסט) הופכת אותו, כפי שאטען, לגיבור חתרני בעלילה הנגללת בסדרות הרישומים.

מה אפשר לזמן, "הרע ברודנים",<sup>4</sup> להתנחל ברישומיו של ון־איידן? ההחלטה הא־פירורית ליצור אותם מחומרי גלם שמקורם בזמן שטרם היותו, תספק תשובה חלקית ולא מספקת. דומה שרעיון כללי ושורשי יותר עומד בגרעין יצירתו של ון־איידן, והוא התשוקה להכרת הפוליית. רישומיו מבקשים לשרטט לא רק את מכלול העובדות – מראות נוף, כרטיסי רכבת, שרבוטים אסוציאטיביים, יצירות אמנות – אלא גם את מכלול היחסים ביניהם, יקום שלם שבראשית הדרך כונה "אנציקלופדיה של מותי", ובהמשך הפך לדבר־מה שאינו ניתן לכימות או לסיכום והוא רק הולך ונאסף אל הזרם הנובע של הזמן. גיבור אחת מסדרותיו הקודמות של ון־איידן, האמן מתיאוס בורינה (Boryna), נרשם בגבו אל הצופה בעודו שקוע במלאכת הרישום. בטקסט המלווה את הדימוי נכתב: "האנשים, חלקם חושב במוזיקה, חלקם בפסקאות,

3. שם, שם.  
4. שייקספיר, סונטה 16, עיני אהובתי: הסונטות של שייקספיר, תרגמה מאנגלית: זוה שמיר (תל־אביב: ספרא והקיבוץ המאוחד, 2011), עמ' 16.

חלקם במתכונים; מתיאוס בורינה חשב בתמונות"; הרישום אינו רק אמצעי לייצוג מציאות, אלא גם תבנית המחשבה על אודותיה.

## הפרגמנט

כיצד לחשוב ולייצג עולם שהברומניות המרחבית והטמפורלית היא ממאפייניו העיקריים? זו אחת השאלות המרכזיות בכתיבה של נבוקוב, שהסמכתה ליצירה של ון־איידן אינה מקרית (ודאי בכל הנוגע לדיאלוג בין זמן ונראטיב הרוחש בשתייהן). בכתיבה על יצירתו מתאר נבוקוב את הפער בין עבודת האמן, המעוגנת ברגע של תובנת־מכלול, לבין הייצוג הספרותי הנגלל בזמן כחוויה ליניארית, מלה אחר מלה, משפט אחר משפט. עבודת הסופר כרוכה בעיוות מאחר שהיא אונסת את המכלול הברומני לתוך המערך הקווי; האמן הפלסטי, שעבודתו מזמנת את הברומניות המיוחלת, פטור מעיוות זה.<sup>5</sup> קביעתו של נבוקוב מעניינת לנוכח ההיסטוריה הארוכה של ההבחנה בין המדיה המילוליים והחזותיים ואינספור הטענות בדבר אולת ידו ה"טמפורלית" של הציור־אביר־המרחב כנגד השירה־אביר־הזמן; בלי לצלול כאן לתהומות הדיון הענף הזה, יצירתו של ון־איידן מפציעה ככחירה ייחודית לעסוק בייצוג של כוליות דרך המתכונת הליניארית של תהליך הקריאה (ברוב ספרי האמן והקטלוגים שבהם מופיעות עבודותיו) ודרך התבנית הברומנית של מופעי עבודותיו בחלל. כך או כך, דרכם של ון־איידן ושל נבוקוב אל הזכייה מחדש ב"אידיאל" האסתטי של המכלול סוגה באיסוף הפרטים הקטנים, לעתים הזניחים ביותר, ליצירת דימוי יחידאי המשוחרר מרצף שהותווה מראש.

5. Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, ed. Fredson Bowers (New York: Harcourt, 1980), pp. 1-6

## המחוג

אם נבקש למנות את מופעי הזמן ברישומיו של מרסל ון־איידן, הרי שנידונו לחוויה הנוסטלגית של ביקור בחנותו של שען. גופו רכון, על מצחו מורכבת עינית מגדלת, מלאכתו האטית והמרוכזת מלווה ברחש תקתוקי שעונים שמחוגיהם, כצצררים פסוקי רגליים, דוברים זמנים שונים או שפסקו מלכת. מניין יחידות הזמן הנוקף ברצף מכני, מופרע לטובת זמנים רבים המתנהלים במקביל: זמן הרישום של ון־איידן, הנושא אופי קלנדרי (שכן סדרות הרישומים נוצרות בקצב קפדני של רישום ליום); זמן העשייה, שהקווים הנרשמים על הנייר (בחזרתיותם העיקשת) מתגלמים כעקבותיו; זמן הסיפור על פעריו המתפצלים; זמן הצופה, כלומר הזמן הביוגרפי המכתיב את נקודת המבט על האירועים המתוארים; וגם זמן הצפייה, זה הנדרש כדי "לעבור" את מרחב הרישום והטקסט ולחבר את המקטעים (ככל האפשר) למכלול קוהרנטי.

ההעשרה של תפיסת הזמן והעלילה היא יתרונו הגלוי של הנראטיב הבדיוני, שמאפשר לחשוב על האירועים המסופרים ולארגן אותם במרחבי ההכפלה של "האומר" ו"האמירה". בניגוד לנראטיב ההיסטורי, שכביכול (רק כביכול) מתעד אירועים שהתרחשו במועד מסוים בזמן בלי להידרש לכישורי ההמצאה של המספר, ה"חשיבה על" האירועים ומרחב היחסים בין זמן האמירה לבין זמנו של האומר משרתים את מְבַדֵּה הזמן ומשחררים את הקורא־צופה מן ההתנסות הפנומנולוגית.

בסדרה קורנליה מרסק (2009), כמו בהזמנתו של דיונגוף (2013), ון־איידן שותל את גיבוריו במהלך ההיסטוריה. ב־5 בינואר 1942 טבעה אוניית הקיטור "קורנליה מרסק" לאחר שהופצצה בדרכה מרוטרדם לקופנהאגן. ברישומיו של ון־איידן, מפקד הספינה (אוסולד סולמן) מצליח להיחלץ מגורל הביש הזה כאשר סירה קטנה מצילה אותו ואת עמיתיו ועימם אוצרות אמנות

דבר, זיכרון נבוקוב מדבר על חשיבות הפרגמנט בייצוג השלם בתארו שעת אחר־צהריים אחת שבילה עם בנו על חוף הים, בעוד הילד אוסף שברי חרס ומניחם בדלי: "אין ספק בלבי כי בתוך הפיסות הללו, הקערות כלשהו, של חרסי מאילוקה שמצא ילדנו, היה אחד אשר שפתו המעוטרת גלילות תאמה בדיוק והמשיכה את הדגם שעל הקטע שמצאתי־אני בשנת 1903 על החוף הזה ממש, וכי שניים אלה עלו בקנה אחד עם קטע שלישי שמצאה אמי על החוף הזה של מנטון בשנת 1881, ועם חתיכה רביעית של כד זה עצמו, שמצאה אמה־שלה לפני מאה שנים וכן הלאה, עד שאוסף החלקים הזה, אילו השתמרו כולם, היה עשוי להצטרף לכלל הכלי השלם, השלם לגמרי ולחלוטין, שנשבר בידי של איזה ילד איטלקי, האל יודע היכן ומתי".<sup>6</sup> מטאפורת הכד השבור מציגה את דרכם האפשרית של אירועים בחיים להיקטע ולהתפזר על פני המרחב והזמן. לאורה של מטאפורה זו, מקטעיו הרישומיים של ון־איידן משרטטים דגם סמוי מן העין, המופיע כרסיס בסדרה אחת ומקבל צורה באחרת. באופן זה, שיעבוד התודעה לחוק הרצף הטמפורלי מומר במסע חופשי בזמן־חצר־זמן, המאפשר לאצור פרטים מתקופות שונות ולתהות על הקשרים ביניהם. הטקסט הנראטיבי־פרגמנטרי שהיתוסף בשנים האחרונות לסדרות רישומיו של ון־איידן, הוא מתנת הזמן – בן הלוויה הקורא־לא־קורא של גיבורו הארכיאולוג אוסולד סולמן; כאילו ביקש לומר: אם זימנת את העבר הרי קיבלת את הנראטיב, או כדברי פול ריקר בספרו זמן ונראטיב: "הזמן נעשה אנושי רק כאשר הוא מנוסח באופן נראטיבי; והנראטיב מקבל משמעות רק במידה שהוא מבטא את מאפייני ההתנסות הארעית".<sup>7</sup>

6. נבוקוב, לעיל הערה 1, שם עמ' 284.

7. פול ריקר, זמן ונראטיב א': העלילה והזמן ההיסטורי, גרסה עברית: יותם ראובני (תל־אביב: נמרוד,

2006), עמ' 7.

למוזיאון, שגם אותו הוא מנהל. אפקט הפרפר (או אפה של קליאופטרה, אם תרצו) קורא להפיק מאירוע שולי זה תפנית במהלך ההיסטוריה; לשווא: האונייה ממשיכה בדרכה הבלתי נמנעת אל אובדנה, ממש כפי ש"נכתב" בהיסטוריה.

פעירת חלל בזמן – מרחובו או החללתו – מניעה את אוסוולד סולמן, גיבורו של ון־איידן, גם אל ימי הקמתו של מוזיאון תל־אביב; אך בעוד מוריס לויין ומאיר דיזנגוף, שעמים התרועע באותם ימים, כבר שוכנים באפלה שמעבר – סולמן כמו מוסיף להלך בינינו.

סדרות הרישומים העכשוויות של ון־איידן נענות במובנים רבים ל"כרונוטופ ההרפתקה", במונחיו של מיכאיל בחטין, שקרא את משמעות היצירה הספרותית מתוך זמניה ומרחביה העקרוניים, מערך ההקשרים ויחסי הגומלין בין הזמן והמרחב. כרונוטופ ההרפתקה, ממאפייני הסיפר היווני, פוער תהום אל־זמנית בין שתי אפיוזדות של רצף זמן ממש: "בתוך כל הרפתקה כזאת, ארגון הזמן הוא חיצוני־טכני: חשוב להספיק לברוח, להספיק להשיג, להקדים, להיות או לא להיות בדיוק ברגע נתון במקום מסוים, להיפגש או לא להיפגש. [...] ימים, לילות, שעות ואפילו דקות ושניות – לכל אלה יש משמעות מכרעת בגבולותיה של כל הרפתקה נפרדת, כמו בכל מאבק ובכל עשייה מוחצנת פעילה. קטעי הזמן האלה מתחילים – ונחצים – ב'פתאום' ו'בדיוק' ספציפיים"<sup>8</sup>.

לדמויות המשחקת בנראטיב שטווה ון־איידן, יש אפוא עת לכל חפץ; זמנו הבר־זמני מאפשר לכל דמות לחיות חיים הרפתקניים מרובי זהויות ומחויבויות, באמצעות הרחבת תחום ההתנסות הנתון לאדם ביחידת זמן. ובהנחה שהכל

8. מיכאיל בחטין, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית, תרגמה מרוסית: דינה מרקוק (באר־שבזע); אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, מכון הקשרים בשיתוף עם כינרת, זמורה־בינת, דביר, 2007, עמ' 20.

הולך אל מקום אחד, שהכל היה מעפר ואל עפר שב, הרי שפרדוקס קיומן של דמויות אלה גוזר את חייהן ומותן גם יחד ברגע הולדתו של האמן.

עם זאת חשוב להתבונן ברגעים שבהם דווקא מיקום גיבוריו הברזיים של ון־איידן מחוץ לרצף פיזי, ביוגרפי או היסטורי מאפשר להם (וליצורם) לראות בזמן ככלל תופעה אניגמטית ולהידרש לעיון בו. בסדרה החדר (המלון, פרק 2) (2013), סולמן ספון בחדרו במלון. במבואה מתרחש באותה עת מבצע חשאי (מעורבותו של הגיבור בו נותרת תעלומה), בעוד סולמן עסוק בבחינת רפרודוקציה של ציור התלויה מעל שולחן הכתיבה. ציור הנוף בנוסח יאקוב ון־רויסדל מופר לסולמן ומתואר תוך השוואתו לציור דומה שראה בעבר בברלין או בווינה, אך תהליך ההתבוננות ביצירה כמו בולע את סולמן ומשגר אותו אל העבר, כבמכונת זמן: "להרף עין שכח היכן הוא נמצא ומה מתרחש סביבו ודמייין את עצמו בהולנד של המאה ה־17". בציור מבחין סולמן בגבר לבוש גלימה וברדס הניצב על שפת אגם. התבוננות מדוקדקת מגלה לו כי פניו מושחתות. פני הגבר בתקריב, ברישום נפרד שמייחד ון־איידן ל"תגלית", מכוננות את הזמן כגורם הניחן בסגולות כימיות המבטיחות כי מה שהיינו לפני דקות ספורות לא ישוב עוד. אין מנוס מן האתמול: הוא עיוות אותנו או עוות בידינו. האם הדפורמציה המתוארת נראתה אמנם גם בציורו של ון־רויסדל? ואולי אופני ההתבוננות שלנו בציור ובעולם הם המושפעים ממשחק הזמן? ולנוכח ה"עובדה" שהצופה בציור הוא ארכיאולוג, כלום אין היצירה מתכוננת כדבר־מה שאינו נוצר או נבחר אלא מתגלה, נחשף או נחפר?

מבטו חורץ הגורלות של ברגוט, גיבור בעקבות הזמן האבוד של פרוסט, במראה דלפט של ורמר, מהדהד ברקע כקריאה רחוקה למבט בעקבות הזמן – זמן המציית לאידיאה של האמן ונתפס דרך הפריזמה האנושית ומשאלותיה האפלות לעתים. כך גם בסיפורו של ברונו שולץ "בית המרפא בסימן שעון החול", כאשר המספר מגיע לבקר את אביו ומקשיב בחרדה לדברי

דוקטור גוטארד המטפל בו: "הוא חי, כמובן – אמר, נושא בשלווה את מבטי הלוהט. – כמובן בגבולות המותנים במצב – הוסיף ממצמץ בעיניו. – אתה אדוני מייטיב לדעת כמוני, שמנקודת המבט של ביתך, מן הפרספקטיבה של מקום הולדתך, אביך מת. אין להשיב את הדבר לגמרי. מותו מטיל צל מסוים על קיומו הנוכחי".<sup>9</sup>

שיטת הטיפול בבית המרפא עומדת בסימן שעון החול הקוצב את חיינו – אלא ששם, כברישוביו של ון-איידן, מפעילים מחדש "את העבר על כל אפשרויותיו". תחבולת הריפוי מבוססת על החזרת הזמן לאחור, עד שהזמן מאחר במידה המקשה על הגדרת התמשכותו. "הדבר מסתכם ביחסיות פשוטה", מסביר גיבורו של שולץ: "מותו של אביך, בפשטות, לא הגיע כאן עדיין למיצויו, אותו מוות אשר במולדתך, אדוני, כבר השיגו".<sup>10</sup>

לשאלת הזמן והנראטיב מיתוספת כאן שאלת המרחבים השונים שבמסגרתם פועל חוק הזמן. בית המרפא מסתמן כמרחב שמרות הזמן אינה חלה עליו, מרחב של חוק שכשל – הטרוטופיה, כהגדרתו של מישל פוקו. התנאי הרביעי לפעולת ההטרוטופיה היא ההטרוכרוניה – ניתוקם של אנשים מזמנם המסורתי. לכן, מטבע הדברים, רוב המרחבים שבהם פועלים גיבוריו של ון-איידן הם הטרוטופיים במובהק: מלונות, ספינות, חלומות, ירידים, אזורי אסון... במובן זה, אחד מתפקידיו הרבים של אוסולד סולמן – מנהל המוזיאון האפל ביותר בעולם – מתגלה כחיוני במיוחד לבחינת תפקיד הזמן ברישומים. המוזיאון כהטרוטופיה או כהטרוכרוניה של זמן צבור, מגלם את קיומו המרחבי של הזמן אצל פוקו. הקטגוריה המרחבית של הברזומניות המייצגת כוליות, שוללת את צירו האנכי של הזמן ומבכרת על פניו מרחבים

9. ברוננו שולץ, חנויות קינמון; בית המרפא בסימן שעון החול, תרגמו מפולנית: אורי אורלב, רחל קליימן, יורם ברוננובסקי (ירושלים: שוקן, 1986), עמ' 193; ההדגשה שלי [ד.מ.].

10. שם, שם.

ה"מנטרלים או מהפכים את מכלול היחסים שדרכם אפשר להצביע עליהם, לשקף או לחשוב אותם".<sup>11</sup>

לא בכדי נענה זולמן להזמנתו של דיונגוף (הזמנה, שבשפה העברית קושרת את ההתחייבות לגורם הזמן). התחבולה בסימן שעון החול הופכת את המוזיאון, כל מוזיאון, לאפל ביותר בעולם; ומעשה האמנות הוא, בפשטות, מוות שלא הגיע עדיין למיצויו.

11. מישל פוקו, הטרוטופיה: על מרחבים אחרים, תרגמה מצרפתית והוסיפה אחרית דבר: אריאלה אזולאי (תל-אביב: רסלינג, 2003), עמ' 11.

<p><b>2013</b>  "אוסף בורינה", מוזיאון הקהילה,  האג; אוצרת: לאורה סטמפס  (קטלוג)  –  "N 505140.9, E 3241.3  "Be-Part, מקום לאמנות עכשווית,  וארגס, בלגיה; אוצר: פטריק רונסה  –  הגלריה החדשה, גלאדבק, גרמניה</p>	<p>"סליה", קרן BAWAG לאמנות  עכשווית, וינה; אוצרת: כריסטין  קינטיש (קטלוג)  –  "אוסף סולמן", פרום לאמנות,  באזל; אוצר: מרטין שוואנדר  –  "קורנליה מרסק", המוזיאון  ההולנדי לצילום, רוטרדם; אוצר:  פריץ גירסטברג (קטלוג)</p>
<p><b>2014</b>  "הזמנתו של דיזנגוף", מוזיאון תל-  אביב לאמנות; אוצרת: אירית הדר  (קטלוג)  –  אוסף פילארה, דיסלדורף  –  מוזיאון הקהילה, האג; אוצרת:  לאורה סטמפס</p>	<p><b>2011</b>  "מהלכים בעולם האמנות", מוזיאון  לאמנות, סנט-גאלן, שווייץ; אוצר:  קונרד ביטרלי (קטלוג)</p> <p><b>2011-12</b>  "המוזיאון האפל ביותר בעולם",  מכון מתילדנהוזה, דרמשטאט,  גרמניה; אוצר: רלף בייל (קטלוג)</p> <p><b>2012</b>  "משפט ציריך, חלק 1: עֵד  התביעה", בית ארטיזנל, ניו-יורק</p>

<p><b>2008</b>  "הארכיאולוג: מסעותיו של אוסוולד  סולמן", מרכז לאמנות קאחה  דה-בורגוס, בורגוס, ספרד; אוצר:  אמיליו נווארו (קטלוג)  –  "החלום של מתיאו", המוזיאון  המרכזי, אוטרקט, הולנד; אוצרת:  מריה בוסמה (קטלוג)  –  "עֵד התביעה", קונסטפריין  היידלברג; אוצר: יוהאן הולטין</p> <p><b>2009</b>  "משפט ציריך, חלק 1: עֵד  התביעה", קונסטאהלה המבורג;  אוצרת: פטרה רוטיג (קטלוג)  –  קונסטאהל KAdE, אמרספורט,  הולנד; אוצר: רוברט רוס (קטלוג)</p> <p><b>2010</b>  "מהלכים בעולם האמנות",  האוס-אס-זאלדזה, ברלין; אוצרת:  קטיה בלומברג (קטלוג)  –</p>	<p><b>ציונים ביוגרפיים</b></p> <p>1965 – נולד בהאג, הולנד  1989-93 – למד ציור באקדמיה  המלכותית לאמנויות, האג  מ-2006 – מתגורר ועובד בהאג,  בברלין ובציריך</p> <p><b>מבחר תערוכות יחיד</b></p> <p><b>2006</b>  "סליה", קונסטפריין האנובר;  אוצר: סטפן ברג (קטלוג)</p> <p><b>2007</b>  "הארכיאולוג: מסעותיו של אוסוולד  סולמן", קונסטאהלה טובינגן;  אוצר: מרטין הלמולד (קטלוג)  / מרכז דריאוט לאמנות, דבלין;  אוצר: אמר מקגואן (קטלוג)</p>
--	---

**מבחר תערוכות קבוצתיות**

**2006**

"ברלין: אמנות ככוח מניע", האוס-אם-וואלדזה, ברלין; אוצרת: קטיה בלומברג

—

"על עכברים ואנשים", הביינאלה לאמנות עכשווית, ברלין; אוצרים: מאוריצי קטלאן, מסימיליאנו ג'וני, אלי סובוטניק (קטלוג)

**2007**

"עיניים פקוחות לרווחה: רכישות חדשות למוזיאון סטדליק ואוסף מוניק זאיפן", מוזיאון סטדליק, אמסטרדם

—

"תוצרת גרמניה", מכון קסטנר, האנובר; אוצרים: אוולין ברנסקוני, קרולין קדינג, פרנק תורסטן מול (קטלוג)

**2008**

"שקרים משום-מקום: בין בדיון, מציאות ותיעוד", מרכז לאמנות עכשווית, מונסט; אוצרות: סוזנה דוכטינג, גייל קירקפטריק, יוליה וירקסל (קטלוג)

—

"לתוך הרישום: רישומים הולנדיים בני-זמננו", מוזיאון טירת מוילנד, קלבה, גרמניה

—

"באשר למעשייה הזאת, לא הייתי מאמין לאף מלה", הקולג' המלכותי לאמנות, לונדון (קטלוג)

**2009**

"מצפן ביד: מבחר מאוסף הרישומים העכשוויים של קרן ג'ודית רוטשילד", המוזיאון לאמנות מודרנית, ניו-יורק; אוצר: כריסטיאן ראטמייר (קטלוג)

—

"קלות ולהיטות: מודרניזם היום", מוזיאון לאמנות, וולפסבורג, גרמניה; אוצרות: אסתר-ברברה קירשנר, אנליה לוטגנס (קטלוג)

—

"היד הסמויה", הגלריה העירונית, דלמנהורסט, גרמניה

**2010**

"LINIE LINE LINEA: רישום היום", מוזיאון לאמנות, בון; אוצר: פולקר אדולפס (קטלוג)

**2011**

"אנטרופיה" אוסף פילארה, דיסלדורף

—

"קולנוע ואמנות: סטוריבורדס מהיצ'קוק עד ספילברג", קונסטאהלה עמדין, גרמניה / הסינמטק הגרמני, ברלין; אוצרים: קתרינה הנקל, כריסטינה יספרס, פטר מנץ (קטלוג)

—

"הכל על אודות רישום: מאה אמנים הולנדים", המוזיאון העירוני, שידאם, הולנד; אוצרים: ארנו קרמר, דיאנה וינד (קטלוג)

—

"מצפן ביד: מבחר מאוסף הרישומים העכשוויים של קרן ג'ודית רוטשילד במוזיאון לאמנות מודרנית, ניו-יורק", מרטין גרופיוס באו, ברלין; אוצר: כריסטיאן ראטמייר (קטלוג)

—

"גליון אוקטובר: כשמגזין לאמנות הופך לאמנות", קרן לואיז בלואין, לונדון

**2012**

"מתוך תשוקה: אמנות עכשווית מאוסף האנק", מוזיאון ארמון האמנות, דיסלדורף; אוצרים: סטפני איפנדורף, גונדה לויקן, ביאט ויסמר (קטלוג)

—



הזמנתו של דיונגוף, 2013  
 סדרה בת 26 רישומים  
 עיפרון Nero על נייר;  
 עיפרון Nero וצבע מים על נייר: מס. 13, 18;  
 עפרונות צבעוניים על נייר: מס. 24  
 28×19 / 19×28 ס"מ: מס. 2, 12-14, 17-22;  
 38×28 / 28×38 ס"מ: מס. 1, 13, 18-21, 24-26  
 באדיבות גלריה צינק, ברלין

המבואה (המלון, פרק 1), 2012  
 סדרה בת 25 רישומים  
 עיפרון Nero על נייר;  
 עיפרון Nero וגואש על נייר: מס. 21;  
 עיפרון Nero ועפרונות צבעוניים על נייר: מס. 12, 15, 17, 19, 20  
 28×19 / 19×28 ס"מ: מס. 1-3, 5-8, 10-11,  
 13-14, 16, 20, 22, 24-25;  
 38×28 / 28×38 ס"מ: מס. 4, 9, 12, 15, 17-19, 21, 23  
 באדיבות גלריה צינק, ברלין

החדר (המלון, פרק 2), 2013  
 סדרה בת 20 רישומים  
 עיפרון Nero על נייר;  
 עיפרון Nero וצבע מים על נייר: מס. 11;  
 עיפרון Nero וגואש על נייר: מס. 13;  
 28×19 / 19×28 ס"מ: מס. 2, 4-11, 15, 17-18, 20;  
 38×28 / 28×38 ס"מ: מס. 1, 3, 13-14, 16, 19;  
 28×76 ס"מ: מס. 12  
 באדיבות גלריה צינק, ברלין

“אמנות ועיתונות”, מרכז ZKM  
 לאמנות ותקשורת, קרלסרוהה,  
 גרמניה; אוצרים: ולטר שמרלינג,  
 פטר וייבל (קטלוג)

—

“כמו פעם: אנכרוניזם באמנות  
 עכשווית”, קונסטהאלה קיל,  
 גרמניה; אוצרות: אנטה הוש,  
 נטשה דריפר

—

“נוף יפה – טבע מאיים: אולד־  
 מסטרס בדיאלוג עם אמנים בני־  
 זמננו. ציור נוף מאוסף SØR-רושה,  
 אולדה וברלין”, קונסטהאלה  
 אוסנברוק, גרמניה; אוצרת: ז'נט  
 זווינגברגר (קטלוג)

—

“אקוואטופיה: דימויים של  
 מעמקי האוקיינוס”, מרכז לאמנות  
 עכשווית, נוטינגהאם / טייט סנט־  
 אייבס; אוצרים: אלכס פרקהרסון,  
 מרטין קלרק

“קוויאר ורוד: עבודות חדשות  
 באוסף, 2009-2011”, מוזיאון  
 לאיזיאנה לאמנות מודרנית,  
 הומלבק, דנמרק

—

“האמנות שעלתה בחכה”, מוזיאון  
 הילורסום, הולנד; אוצר: אלן בום  
 (קטלוג)

—

“עסקי רישום: סיפורה של הגרפיקה  
 העכשווית”, מוזיאון פולקוואנג,  
 אסן, גרמניה; אוצר: טוביאס בורג  
 (קטלוג)

—

“אמנות ועיתונות”, מרטין גרופיוס  
 באו, ברלין; אוצר: ולטר שמרלינג  
 (קטלוג)

**2013**

“תרומת פלורנס ודניאל גרלן”,  
 מרכז פומפידו, פריז; אוצר: יונאס  
 סטורסוה (קטלוג)

—



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



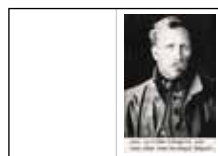
19



20



21



22



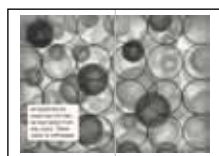
23



24



25



26



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



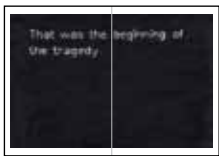
22



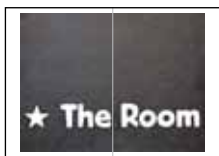
23



24



25



1



2



3



4



5



6



7



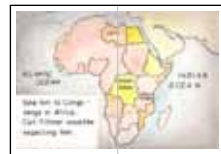
8



9



10



11



12



13



14



15



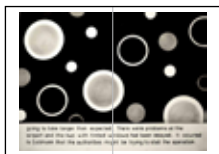
16



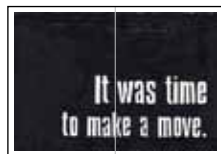
17



18



19



20

“Old School: Anachronismus  
in der zeitgenössischen  
Kunst,” Kunsthalle Kiel,  
Germany; curators: Anette  
Hüsch, Natascha Driever

—  
“Schöne Landschaft –  
Bedrohte Natur: Alte  
Meister im Dialog mit  
zeitgenössischer Kunst.  
Landschaftsbilder aus der  
SØR Rusche Sammlung  
Oelde / Berlin,” Kunsthalle  
Osnabrück, Germany;  
curator: Jeanette  
Zwingenberger (cat.)

—  
“Aquatopia: The Imaginary of  
the Ocean Deep,” Nottingham  
Contemporary, Nottingham,  
UK / Tate, St Ives, UK;  
curators: Alex Farquharson,  
Martin Clark

***Dizengoff's Commission*, 2013**

A series of 26 drawings  
Nero pencil on paper;  
Nero pencil and watercolor on paper: nos. 13, 18;  
colored pencils on paper: no. 24  
28×19 / 19×28 cm: nos. 2-12, 14-17, 22;  
38×28 / 28×38 cm: nos. 1, 13, 18-21, 24-26  
Courtesy of Galerie Zink, Berlin

***The Lobby (The Hotel, Part 1)*, 2012**

A series of 25 drawings  
Nero pencil on paper;  
Nero pencil and gouache on paper: no. 21;  
Nero pencil and colored pencils on paper: nos. 12, 15, 17, 19, 20  
28×19 / 19×28 cm: nos. 1-3, 5-8, 10-11, 13-14, 16, 20, 22, 24-25;  
38×28 / 28×38 cm: nos. 4, 9, 12, 15, 17-19, 21, 23  
Courtesy of Galerie Zink, Berlin

***The Room (The Hotel, Part 2)*, 2013**

A series of 20 drawings  
Nero pencil on paper;  
Nero pencil and watercolor on paper: no. 11;  
Nero pencil and gouache on paper: no. 13  
28×19 / 19×28 cm: nos. 2, 4-11, 15, 17-18, 20;  
38×28 / 28×38 cm: nos. 1, 3, 13-14, 16, 19;  
28×76 cm: no. 12  
Courtesy of Galerie Zink, Berlin

“Ease and Eagerness:  
Modernism Today,”  
Kunstmuseum Wolfsburg,  
Germany; curators: Esther  
Barbara Kirschner, Annelie  
Lütgens (cat.)

—

“Die Unsichtbare Hand,”  
Städtische Galerie  
Delmenhorst, Germany

### **2010**

“LINIE LINE LINEA:  
Zeichnung der Gegenwart,”  
Kunstmuseum Bonn;  
curator: Volker Adolphs (cat.)

### **2011**

“Entropia,” Philara  
Sammlung zeitgenössischer  
Kunst, Dusseldorf

—

“Zwischen Film und Kunst:  
Storyboards von Hitchcock  
bis Spielberg,” Kunsthalle  
Emden, Germany / Deutsche  
Kinemathek, Berlin;

curators: Katharina Henkel,  
Kristina Jaspers, Peter Mänz  
(cat.)

—

“All About Drawing: 100  
Dutch Artists,” Stedelijk  
Museum, Schiedam, The  
Netherlands; curators: Arno  
Kramer, Diana Wind (cat.)

—

“Kompass: Zeichnungen aus  
dem Museum of Modern  
Art, New York, The Judith  
Rothschild Foundation

Contemporary Drawings  
Collection,” Martin-  
Gropius-Bau, Berlin;  
curator: Christian  
Rattemeyer (cat.)

—

“The October Issue: The Art  
Magazine Becomes Art,”  
Louise Blouin Foundation,  
London

### **2012**

“Aus Passion:  
Zeitgenössische Kunst aus  
der Sammlung Hanck,”  
Museum Kunstpalast,  
Dusseldorf; curators: Stefanie  
Ippendorf, Gunda Luyken,  
Beat Wismer (cat.)

—

“Pink Caviar: Acquisitions,  
2009-2011,” Louisiana  
Museum of Modern Art,  
Humlebaek, Denmark

—

“It’s Art in the Game,”  
Museum Hilversum, The  
Netherlands; curator: Alan  
Boom (cat.)

—

“Geschichten zeichnen:  
Erzählung in der  
zeitgenössischen Grafik,”  
Museum Folkwang, Essen,  
Germany; curator: Tobias  
Burg (cat.)

—

“ARTandPRESS,” Martin-  
Gropius-Bau, Berlin;  
curator: Walter Smerling  
(cat.)

### **2013**

“Donation Florence et Daniel  
Guérlain,” Centre Pompidou,  
Paris; curator: Jonas Storsve  
(cat.)

—

“ARTandPRESS,” ZKM  
Zentrum für Kunst und  
Medientechnologie,  
Karlsruhe, Germany;  
curators: Walter Smerling,  
Peter Weibel (cat.)

—

**2012**  
“The Zurich Trial, Part 1:  
Witness for the Prosecution,”  
Artisanal House, New York

**2013**  
“Sammlung Boryna,”  
Gemeentemuseum, The  
Hague; curator: Laura  
Stamps (cat.)

—  
“N 505140.9, E 3241.3,” BE  
PART, Waregem, Belgium;  
curator: Patrick Ronse  
—  
Neue Galerie Gladbeck,  
Gladbeck, Germany

**2014**  
“Dizengoff’s Commission,”  
Tel Aviv Museum of Art;  
curator: Irith Hadar (cat.)

Philara Sammlung  
zeitgenössischer Kunst,  
Dusseldorf, Germany  
—  
GEM Museum voor Actuele  
Kunst, The Hague;  
curator: Laura Stamps

***Selected Group Exhibitions***

**2006**  
“Anstoss Berlin: Kunst macht  
Welt,” Haus am Waldsee,  
Berlin; curator: Katja  
Blomberg  
—  
“Of Mice and Men,”  
4th Berlin Biennial for  
Contemporary Art, Berlin;  
curators: Maurizio Cattelan,  
Massimiliano Gioni, Ali  
Subotnick (cat.)

**2007**  
“Eyes Wide Open: New to  
the Stedelijk Museum & the  
Monique Zajfen Collection,”  
Stedelijk Museum,  
Amsterdam

—  
“Made in Germany,”  
Kestnergesellschaft,  
Hannover; curators: Eveline  
Bernasconi, Caroline Käding,  
Frank-Thorsten Moll (cat.)

**2008**  
“Lügen.nirgends: Zwischen  
Fiktion, Dokumentation  
und Wirklichkeit,”  
Ausstellungshalle  
zeitgenössische Kunst,  
Münster, Germany;  
curators: Susanne Düchting,  
Gail B. Kirkpatrick, Julia  
Wirxel (cat.)

“Into Drawing: Zeitgenössische  
Niederländische Zeichnungen,”  
Museum Schloss Moyland, Kleve,  
Germany

—  
“Of this Tale, I cannot  
guarantee a single word,”  
Royal College of Art (RCA),  
London (cat.)

**2009**  
“Compass in Hand:  
Selections from The Judith  
Rothschild Foundation  
Contemporary Drawings  
Collection,” The Museum  
of Modern Art, New  
York; curator: Christian  
Rattemeyer (cat.)

**Biographical Notes**

**1965** — Born in The Hague, The Netherlands

**1989-93** — Art studies, Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (Royal Academy of Arts), The Hague

**Since 2006** — Lives and works in Berlin, Zurich, and The Hague

**Selected Solo Exhibitions**

**2006**  
“Celia,” Kunstverein Hannover, Germany; curator: Stephan Berg (cat.)

**2007**  
“The Archaeologist: The Travels of Oswald Sollmann,” Kunsthalle Tübingen,

Germany; curator: Martin Hellmold (cat.) / Draíocht Arts Centre, Dublin; curator: Emer McGowan (cat.)

**2008**  
“The Archaeologist: The Travels of Oswald Sollmann,” Centro de Arte Caja de Burgos (CAB), Spain; curator: Emilio Navarro (cat.)

—  
“Matheus’s Dream,” Centraal Museum, Utrecht, The Netherlands; curator: Marja Bosma (cat.)

—  
“Witness for the Prosecution,” Kunstverein, Heidelberg, Germany; curator: Johan Holten

—

**2009**  
“The Zurich Trial, Part 1: Witness for the Prosecution,” Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germany; curator: Petra Roettig (cat.)

—  
Kunsthall KAde, Amersfoort, The Netherlands; curator: Robbert Roos (cat.)

**2010**  
“Schritte ins Reich der Kunst,” Haus am Waldsee, Berlin; curator: Katja Blomberg (cat.)

—  
“Celia,” BAWAG PSK Contemporary, BAWAG Foundation, Vienna; curator: Christine Kintisch (cat.)

—

“The Sollmann Collection,” Baloise Art Forum, Basel; curator: Martin Schwander

—  
“Cornelia Maersk,” Nederlands Fotomuseum, Rotterdam; curator: Frits Gierstberg (cat.)

**2011**  
“Schritte ins Reich der Kunst,” Kunstmuseum St. Gallen, Switzerland; curator: Konrad Bitterli (cat.)

**2011-12**  
“The Darkest Museum in the World,” Institut Mathildenhöhe, Darmstadt, Germany; curator: Ralf Beil (cat.)

—



The question of time and narrative is supplemented here by the question of the different spaces in which the law of time takes its toll. The sanatorium is revealed to be a space in which the authority of time does not apply, a space of failed law—a heterotopia, to use Michel Foucault’s definition. The fourth principle in the operation of heterotopia is heterochronia—people’s dissociation from their traditional temporality. Thus, naturally, most of the spaces in which van Eeden’s protagonists transpire are quintessentially heterotopic: hotels, ships, dreams, fairs, disaster zones... In this respect, one of Oswald Sollmann’s many functions—director of the world’s darkest museum—turns out to be particularly vital in examining the role of time in the drawings. The museum as a heterotopia or heterochronia of accumulated time embodies the spatial existence of time for Foucault. The spatial category of simultaneity, which represents totality, negates the vertical axis of time, opting in its stead for sites which “neutralize, or invert the set of relations that they happen to designate, mirror, or reflect.”<sup>11</sup>

It was not accidental that Sollmann accepted Dizengoff’s commission (*hazmana*, which in Hebrew ties the commitment to the element of time, *zman*). The scheme performed under

the sign of the hourglass renders the museum, any museum, the darkest in the world, and the work of art is simply death which has not occurred yet.

---

11. Michel Foucault, “Of Other Spaces,” trans. Jay Miskowicz, *diacritics* (Spring 1986), pp. 22–27; <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>.

Sollmann is busy scrutinizing a reproduction of a painting hanging above the desk in the room. Sollmann is familiar with this landscape scene a-la Jakob van Ruysdael, which he describes by comparing it to a similar painting he had seen before in Berlin or Vienna. The process of observing, however, seems to absorb Sollmann, transporting him to the past, as if it were a time machine: “For a moment he forgot where he was and what was happening around him, and imagined himself in 17th-century Holland.” In the painting Sollmann notices a man wearing a hooded cloak, standing on the shore of a small lake. A closer look reveals that his face is deformed. The man’s face in close-up, in a separate drawing which van Eeden dedicates to the “discovery,” constitutes time as an element with chemical qualities which ensure that what we were only a few minutes ago will never be again. One cannot escape the past: it deformed us or was deformed by us. Was the depicted deformation indeed discernible in van Ruysdael’s painting as well? Perhaps it is rather our modes of observing a painting and the world that are influenced by the game of time? Bearing in mind the “fact” that the one observing the painting is an archaeologist, is not the work now constituted as something which was not created or selected, but rather revealed, exposed, or excavated?

The dooming gaze of Bergotte, the protagonist of Marcel Proust’s *Remembrance of Things Past*, as he observes Vermeer’s *View of Delft*, echoes in the background as a distant call for

a gaze in search of time—a time which obeys the ideal of the artist and is perceived through the human prism and its often dark aspirations. This is also true of Bruno Schulz’s story *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass*, where the narrator, who comes to visit his father and inquires whether he is still alive, anxiously listens to Dr. Gotard’s reply: “‘Yes, of course,’ he answered, calmly meeting my questioning eyes. ‘That is, within the limits imposed by the situation,’ he added, half closing his eyes. ‘You know as well as I that from the point of view of your home, from the perspective of your own country, your father is dead. This cannot be entirely remedied. *That death throws a certain shadow on his existence here.*’”<sup>9</sup>

The treatment method at the sanatorium is marked by the sign of the hourglass which paces and limits our lives; there, however, as in van Eeden’s drawings, “time past, with all its possibilities” is reactivated. The healing scheme is based on taking back time, until time is late to such an extent that it is hard to define its duration: “The whole thing is a matter of simple relativity,” Schulz’s protagonist explains; “Here your father’s death, the death that has already struck him in your country, has not occurred yet.”<sup>10</sup>

---

9. Bruno Schulz, *Sanatorium Under the Sign of the Hourglass* [1937], trans. Celina Wieniewska (Boston: Houghton Mifflin, 1997), p. 130; emphasis mine [D.M.].

10. *Ibid.*, *ibid.*

to Copenhagen, the steamship Cornelia Maersk was bombed and subsequently sank. In van Eeden's drawings, the ship's commander (Oswald Sollmann) manages to escape this misfortune when a small boat rescues him and his crew, and with them—artistic treasures intended for the museum, which he also directs. The butterfly effect (or Cleopatra's nose, if you will) demands that a transition in the course of history result from this marginal event; in vain, alas: the ship continues on its inevitable route to perdition, as "inscribed" in history.

Gaping a space in time—namely, time's spatialization—also propels Sollmann, van Eeden's protagonist, to the days of the establishment of the Tel Aviv Museum; but, while Maurice Lewin and Meir Dizengoff, with whom he associated in those days, already dwell in the darkness beyond, Sollmann continues to walk among us.

In many respects, van Eeden's recent series of drawings obey the "adventure chronotope," to use a term coined by Mikhail Bakhtin, who extracted the meaning of the literary work from its intrinsic times and spaces, its contextual array, and the interrelations between time and space. The adventure chronotope, one of the features of the Greek romance, gazes a timeless abyss, a hiatus between two episodes along a real time sequence: "within each such adventure, time is organized from without, technically. What is important is to be able to escape, to catch up, to outstrip, to be or not to be in a given place at a

given moment, to meet or not to meet and so forth. [...] days, nights, hours, even minutes and seconds add up, as they would in any struggle or any active external undertaking. These time segments are introduced and intersect with specific link-words: 'suddenly' and 'at just that moment'."<sup>8</sup>

The characters playing in the narrative spun by van Eeden thus have time for every purpose; their simultaneous time enables each one to lead an adventurous life with multiple identities and commitments, by expanding the realm of experience given to a person in a unit of time. Assuming that everything goes to one place, that all comes from dust and returns to dust, then the paradox underlying the existence of these characters dooms both their lives and their deaths at the moment of the artist's birth.

At the same time, one ought to consider those moments in which precisely the location of van Eeden's fictive characters outside a physical, biographical, or historical continuum enables them (and their maker) to regard time in general as an enigmatic phenomenon and examine it. In the series *The Room (The Hotel, Part 2)* (2013), Sollmann is locked in his hotel room. A secret operation (the protagonist's involvement in it remains a mystery) takes place in the lobby at the same time, while

---

8. Mikhail Bakhtin, "Forms of Time and Chronotope in the Novel," in *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Texas: University of Texas Press, 1981), pp. 91–92.

metaphor, van Eeden's drawing excerpts sketch an invisible pattern, which emerges as a splinter in one series, and assumes form in another. Subordinating consciousness to the law of temporal sequence is thus converted into a free journey in a timeless-time which enables hoarding details from different periods and inquiring about their interrelations.

The fragmentary-narrative text added to van Eeden's drawing series in recent years is the gift of time—the uninvited companion of his protagonist, archaeologist Oswald Sollmann; as if to say: If you summon the past, you get a narrative, or, to quote Paul Ricoeur in his *Time and Narrative*: “time becomes human time to the extent that it is organized after the manner of a narrative; narrative, in turn, is meaningful to the extent that it portrays the features of temporal experience.”<sup>7</sup>

### ***The Clock Hand***

Attempting to trace the manifestations of time in van Eeden's drawings, one is doomed to a nostalgic experience akin to a visit to a watchmaker's shop. His body leans forward, a magnifying glass on his forehead, his slow, focused work is accompanied by the ticking of watches and clocks whose hands, like

spread-eagled crickets, announce different times or else stand still. The count of time units passing in a mechanical sequence is interrupted in favor of multiple times running in parallel: the time of van Eeden's drawing, which bears a calendrical nature (since the series of drawings are created at a strict pace of one drawing a day); the time of creation, whose traces are the lines drawn on the paper (in their stubborn repetition); the time of the story with its splitting gaps; the time of the viewer, namely the biographical time which dictates the point of view on the depicted events; as well as the time of viewing—the time required to “cross” the space of drawing and text, and put all the excerpts together (as much as possible) into a coherent whole.

Enhancement of the perception of time and plot is the explicit advantage of the fictive narrative, which enables one to contemplate and organize the narrated events in the spaces of duplication of “speaker” and “speech.” Unlike the historical narrative, which ostensibly (only ostensibly) documents events that occurred at a given point in time, without requiring the narrator's skills of invention, “contemplation” of the events and of the space of relationship between the time of the speech and the time of the speaker serves the temporal fiction, liberating the viewer-reader from the phenomenological experience.

In the series *Cornelia Maersk* (2009), as in *Dizengoff's Commission* (2013), van Eeden inserts his protagonists in the course of history. On 5 January 1942, en route from Rotterdam

---

7. Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. 1, trans. Kathleen McLaughlin and David Pellauer (Chicago and London: University of Chicago Press, 1983), p. 3.

### ***The Fragment***

How is one to contemplate and represent a world in which spatial and temporal simultaneity is a major feature? This is one of the key questions in Nabokov's writing, whose juxtaposition to van Eeden's work is all but accidental (certainly when it concerns the dialogue between time and narrative informing both).

Writing about his work, Nabokov describes the gap between the artist's work, which is rooted in a moment of an insight of entirety, and the literary representation which unfolds in time as a linear experience, word by word, sentence by sentence. The writer's work involves distortion, since it forces the simultaneous totality into a linear array; the plastic artist, whose work summons the longed for simultaneity, is exempt from this distortion.<sup>5</sup> Nabokov's assertion is interesting vis-à-vis the long history of strict differentiation between the verbal and the visual media, and the countless arguments about the "temporal" impotence of painting, the art of space, as opposed to poetry, the art of time. Without delving into the depths of this extensive discourse, van Eeden's work emerges as a unique choice to engage with the representation of totality through the linear format of the reading process

---

5. Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*, ed. Fredson Bowers (New York: Harcourt, 1980), pp. 1–6.

(in the majority of artist books and catalogues featuring his work) and through the simultaneous pattern typifying the manifestations of his works in space.

Either way, van Eeden's and Nabokov's paths to regaining the aesthetic "ideal" of the whole involve gathering the little, often most negligible, details to create a singular image insubordinate to a sequence dictated a-priori.

In *Speak, Memory* Nabokov discusses the importance of the fragment in representing the whole, by describing an afternoon spent with his son on the beach, as the child collected small bits of pottery and put them in a bucket: "I do not doubt that among those slightly convex chips of majolica ware found by our child there was one whose border of scrollwork fitted exactly, and continued, the pattern of a fragment I had found in 1903 on the same shore, and that the two tallied with a third my mother had found at that Mentone beach in 1882, and with a fourth piece of the same pottery that had been found by her mother a hundred years ago—and so on until this assortment of parts, if all had been preserved, might have been put together to make the complete, the absolutely complete, bowl, broken by some Italian child, God knows where and when."<sup>6</sup> The metaphor of the broken bowl introduces the possibility of events in life to be interrupted and scattered across space and time. In light of this

---

6. Nabokov, *Speak, Memory*, pp. 298–299.

detail of the documented occurrence, which holds the hidden meaning of that routine situation: “a brand-new baby carriage standing there on the porch, with the smug, encroaching air of a coffin.”<sup>2</sup>

As befitting Nabokov’s poetics, whereby reality is perceived through the selective prism of art and memory, the empty baby carriage embodies the mystery of our being in the world, as evidence of the prenatal abyss whence we emerge, which man views “with more calm than the one he is heading for.”<sup>3</sup> The carriage is the eternal present (by virtue of its documentation) which cradles its future, structuring a simultaneous perception of time and space that challenges the representation modes of this total sequence into which we were cast at an arbitrary point in time.

Marcel van Eeden’s oeuvre originates in the space of his “non-being.” Views from the years before his birth (1965), reproduced and imprinted as postcards, magazine pages, and photographs, become raw material, triggering a reverse unfolding of events. Trespassing the boundaries of time by the agents of representation (photography, painting, text) makes it, as I shall argue, a subversive protagonist in the plot unfolding in van Eeden’s series of drawings.

---

2. Ibid., *ibid.*

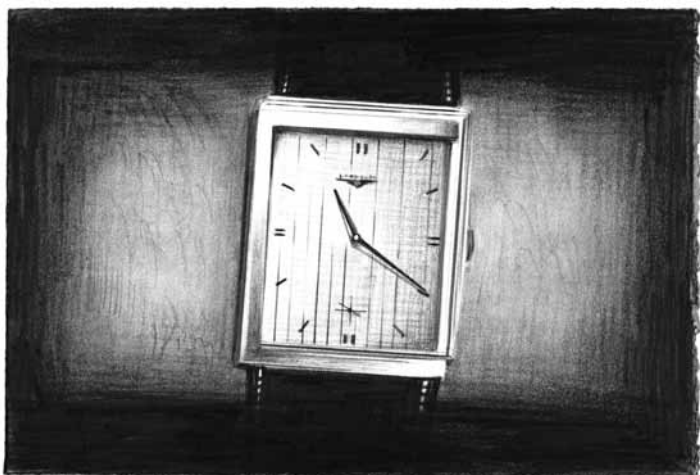
3. Ibid., *ibid.*

What enabled “this bloody tyrant, Time,”<sup>4</sup> to settle in van Eeden’s drawings? The a-priori decision to create them from raw materials originating in the time before he existed provides only a partial, unsatisfactory answer. A more general, fundamental concept seems to be at the root of van Eeden’s work—the desire to touch upon totality. His drawings strive to sketch not only the sum of facts—scenery, train tickets, associative doodles, art works—but also the sum of their interrelations, a whole world which was initially dubbed “The Encyclopedia of My Death,” and subsequently became something which cannot be quantified or summarized, and only accumulates into the emanating flow of time.

The protagonist of one of van Eeden’s earlier series, artist Matheus Boryna, is depicted with his back to the viewer, absorbed in the act of drawing. The accompanying text reads: “Some people think in music, some in paragraphs, some in recipes; Matheus Boryna thought in pictures.” Drawing is not only a means to represent reality, but also the pattern for contemplating it.

---

4. William Shakespeare, “Sonnet XVI,” *Shakespeare’s Sonnets* (Boston: Ticknor and Fields, 1865), p. 22.



---

*Untitled (Last Trip to Vienna), 2009*  
Nero pencil on paper, 19×28  
Courtesy of Falckenberg Collection, Hamburg

## ***Under the Sign of the Hourglass***

Dalit Matatyahu

“The cradle rocks above an abyss, and common sense tells us that our existence is but a brief crack of light between two eternities of darkness.” With this statement Vladimir Nabokov opens his autobiography *Speak, Memory*, describing the panic he experienced “when looking for the first time at homemade movies that had been taken a few weeks before his birth.”<sup>1</sup> The world reflected in the movie is disconcertingly similar to the one known to him, only that he-himself does not exist in it, and no one is bothered by his absence. The narrator lingers on one

---

1. Vladimir Nabokov, *Speak, Memory* [1966] (New York: Vintage, 1989), p. 1.

**The telephone rang again. Apparently things were going to take longer than expected. There were problems at the airport and the bus with tinted windows had been delayed. It occurred to Sollmann that the authorities might be trying to stall the operation.**

**It was time to make a move.**



**The hotel was soon under siege. More armed men stormed the building, entering through open lobby windows. Snipers took up positions on the roof. The hotel guests were herded into the restaurant.**

**Sollmann was still in his room. The telephone rang from time to time and men came in to take orders or discuss the situation.**

**Room 62 was adequate but not large. In any case, Sollmann didn't intend to stay here for long. The plan had been worked out meticulously: after his escape from the prison in Zurich a few hours earlier, all Sollmann had to do was organize safe passage to the airport, where a hijacked plane was due to arrive at any moment to take him to Congotanga in Africa. Carl Rittner would be expecting him.**

**While the operation in the hotel was being carried out with almost military precision, Sollmann examined the picture above the desk. It was a reproduction of a 17th-century painting, possibly a Ruysdael, but there wasn't a name on it. It depicted a wooded landscape with a river or a small lake. Sollmann recalled having seen the work before, in Berlin, perhaps, or Vienna.**

**For a moment he forgot where he was and what was happening around him, and imagined himself in 17th-century Holland. A man was standing at the water's edge. He was wearing a hood, but if you looked closely you could see that his face was deformed. Sollmann had never noticed that before. As soon as this whole thing was over, he thought, he'd write an article about it.**

**went off. Not a big bomb, but just big enough to damage the doors. The second explosion filled the lobby with smoke.**

**Then everything happened at once. The other men sprang into action. One leapt over the counter and held the receptionists at gunpoint. He forced them into a small office and locked the door. Another, heavily-armed man posted himself at the main entrance and allowed no one to enter or leave the building.**

**That was the beginning of the tragedy.**

*The Room (The Hotel, Part 2), 2013*

## ★ The Room

**Oswald Sollmann and a woman checked into the hotel on August 15, 1956. Shortly thereafter, four men entered the lobby within moments of each other. They settled themselves on the sofas. None of them spoke, nor did they sit together, but they seemed to know one another. There were potted plants in the way, witnesses were to say later, so no one could really see what they were doing.**

**They sat there for at least an hour, maybe more, drawing the staff's attention. These men were definitely not hotel guests. Sollmann remained in his room for some time. Meanwhile, the woman who had checked in with him had left the hotel. On her way out she seemed to nod almost imperceptibly to one of the men waiting in the lobby. Suspicions were aroused when one**

**of the men went over to the reception desk and asked whether they had a room available. "I'm afraid not," said the receptionist, "we're fully booked." "That's a pity. Thanks anyway." It didn't sound convincing. The man returned to where he had been sitting. The lobby got busy. The telephone kept ringing and guests came and went. That may be why the receptionists didn't see exactly what was happening in the lobby, and why they didn't see that one of the men had gotten up, taken something from his bag and headed for the entrance.**

**A little later, one of the hotel staff noticed that a repairman was working on the glass sliding doors. He was surprised that he hadn't been told. Just as he was leaving the reception desk to go and investigate, the first bomb**

**doing. Dizengoff had just touched on the subject when a third man approached and sat down beside them on the bench. He introduced himself as Albert, who, as it later transpired, was none other than the king of Belgium. Albert was looking for someone to accompany him to Iraq, where he wanted to look into a few things and speak to certain people.**

**In October the two men embarked on a month-long journey. They went again the following year.**

**Not long afterwards, in 1934, Albert's lifeless body was discovered in Marches-Dames. An experienced mountain climber, he had fallen from the rocks. There were no witnesses.**

*The Lobby (The Hotel, Part 1), 2012*

*The Lobby*

**Dizengoff and Lewin arrived in Antwerp early on Saturday, August 17, 1930. That afternoon they were meeting Anton Tijtgat at the World's Fair. Tijtgat was an art dealer and collector, who could be of great help with Dizengoff's planned museum. Not only that, but he was also bringing a friend who could do a lot for the museum, and the city of Tel Aviv, in more ways than one.**

**Oswald Sollmann had just returned from Kirkuk, Iraq, where he had made useful contacts while supervising a major excavation project. When Tijtgat proposed the trip to Antwerp, Sollmann agreed without a moment's hesitation**

**The meeting took place somewhere near the Dutch pavilion. Dizengoff got down to business right away. Work on**

**the museum in Tel Aviv was going well and Maurice Lewin, one of the members of the Provisional Committee, had already donated several works by James Ensor. What they needed now, and this is where Tijtgat and Sollmann came into the picture, were more sponsors to contribute to the collection.**

**Sollmann and Dizengoff met again the following day, but this time it was just the two of them. What they discussed on that occasion was a different matter altogether. Dizengoff had a commission for Sollmann. With his connections in Iraq, Sollmann was just the man for the job Dizengoff had in mind, which entailed an element of risk. The volatile situation in Iraq after the signing of the Anglo-Iraqi Treaty meant that Sollmann would have to exercise caution and know what he was**

*Erased de Kooning Drawing* (1953).<sup>25</sup> Van Eeden's drawing [ill. 2] is a partial view of the lower left section of Rauschenberg's drawing, which is held by a frame bearing a written caption added by Jasper Johns: "Erased de Kooning Drawing, Robert Rauschenberg, 1953." The matting and caption were added to the drawing, which denies its origins and the act of drawing itself, when it was still in the artist's studio. By retracing, in pencil, the erased drawing object which became the quintessential sign of reflexive expression and self-contemplating art, van Eeden presents nothingness (in partial view) as the origin of the possibility of creation, of the ability to draw. In the last drawing in the series, *The Room*, when one realizes that nothing is certain, the sentence appears: "It was time to make a move."

---

25. Traces of drawing on paper, label and frame, 64.14x55.25 cm, collection of the Museum of Modern Art, San Francisco (SFMOMA).

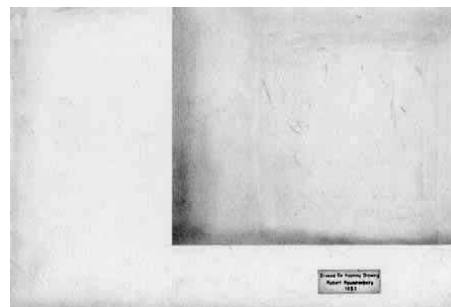
***Dizengoff's Commission*, 2013**

## Dizengoff's Commission

it fascinates me,” van Eeden once said in an interview, echoing the discussion of non-being in Schopenhauer’s writings, where the philosopher maintains that there is no difference between posthumous non-being and prenatal non-being. The attempt to touch upon the sense of anticipated non-being—the conceptual basis for van Eeden’s work—is bound, for him, with the act of drawing: recopying of photographic evidence from the past and of visions of the world without him, before he was born. “When you copy a photo like this,” he says, “it’s like walking around inside it. [...] Having to examine it so carefully in order to copy it brings you close to the moment at which the photo was taken. You can almost hear people in it talking to each other, but not to you.”<sup>22</sup> This may be the reason why, beginning in 1993 and for a long time, van Eeden produced an immediate drawing daily. In 2000 he began uploading these daily drawings to the web, in a blog he published under the pseudonym E.M. Cioran, in homage to the existential pessimism that tinted the reflections of Romanian philosopher Emil Cioran (1911-1995) regarding existence as an exile and nothingness as home. From the conceptual frame he set for his work, he attested daily to the persistence of his being and the fullness of his presence via his work, which is, by nature, “neither finished nor unfinished:

---

22. Van Eeden quoted in: Roel Arkesteijn, “A Sublime Stillness,” cat. *Marcel van Eeden: Drawings*, p. 29.



[2]

*Untitled*, 2003  
Nero pencil on paper, 19×28  
Courtesy of Galerie Zink,  
Berlin

---

it is. What it says is exclusively this: that it is—and nothing more.”<sup>23</sup> The link he draws between being, drawing, and death, as well as his distinction between the “I” and the artist, come into sharper focus in Blanchot’s assertion that “Man is, starting from his death. [...] he makes himself mortal and in this way gives himself the power of a maker and gives to what he makes its meaning and its truth. The decision to be without being is possibility itself: the possibility of death.”<sup>24</sup>

On March 5, 2003 van Eeden uploaded a drawing to the blog which related to Robert Rauschenberg’s iconic drawing,

---

23. Maurice Blanchot, “The Essential Solitude,” *The Space of Literature*, p. 22.

24. Maurice Blanchot, “The Work and Death’s Space,” *The Space of Literature*, p. 96.

series.<sup>19</sup> In response to my question regarding his concentration on the deformed face, van Eeden added yet another layer: “I always like to think that the deformed face could be that of the dead Marcel Tijtgat, the little boy who died in Waregem. But now, as a grown man, which he never came to be.”

The series *Waregem 1918* is anchored in a catastrophe whose traumatic memory still beats in this Belgian city—fifteen schoolchildren (and one adult) were killed on March 27, 1918 in the explosion of a hand grenade found by one of them. According to the series, the live grenade from World War I was left in the field due to negligence on the part of Sollmann who engaged in dud removal. One of the kids who died, Marcel Tijtgat, was the younger brother of art dealer Anton Tijtgat, Dizengoff’s acquaintance, who was a friend of Sollmann until he found out about Sollmann’s part in his brother’s death.

Van Eeden created *Waregem 1918* for an exhibition in that city, just as he made *Dizengoff’s Commission* especially for the exhibition at Tel Aviv Museum of Art. For that purpose I was asked to provide him with data about the city’s history, from which he chose the story of the Museum’s establishment as the motivation for another chapter in Sollmann’s chronicles. The construction of van Eeden’s world—the world as it had

---

19. The series *N 505140.9, E 3241.3, Be-Part, Waregem 1918* presented at Be-Part, Platform for Contemporary Art, Waregem, Belgium.

been before he was born—thus relies on the law of chance, on unexpected events in the present which set off van Eeden’s exhibitions and Sollmann’s travels, where the fictive character of Oswald Sollmann introduces some sense of continuity into van Eeden’s work, somewhat unifying a past which was condemned to be partial and lacking, largely comprised of manifestations of coincidence and contingency. With this insight in mind, van Eeden developed a set of near-ritual rules and fixed, systematic work procedures.<sup>20</sup> In his selection from the materials of the past and the combinations he creates on his sheets, van Eeden infects the past, as it were—the past whose figures are already dead and its events have, for the most part, concluded—with the unexpected, with the contingency of life and its potential fullness, with the shadow of existential illogic.<sup>21</sup>

“Before you existed, nobody missed you, and after you’re gone, the same will really be true again. That’s an odd idea and

---

20. These rules delimit the temporal range of the reproduced materials to his year of birth (1965) as the top limit; his reliance on photographs in fact introduces the year of the “birth” of photography (1826) as the bottom limit. Rules even determine the drawing mode (van Eeden always begins to draw in the top right corner and ends in the bottom left corner), the materials, and dimensions (the paper size, for instance, was selected from a fixed number of possibilities), and display modes (the frames are identical in all the series).

21. See: Diedrich Diederichsen, “When We Were Dead,” cat. *Marcel van Eeden: Drawings, 1993-2003* (Nuremberg: Verlag für moderne Kunst, 2003), pp. 33-34.



commotion inside, a fact which apparently evades Sollmann who waits in his room. Concurrently, from the point of view of this figure as it waits, the wandering gaze lingers on the details of the world-room, domesticating them in passing: a gaze downward at the legs of the chairs and the edge of the bed; a gaze that climbs up the wall which holds two pictures and a lamp, and so on. In-between, the omniscient narrator reemerges, offering an overview underlain by a sense of perfection, in the form of the floor plan of a double room in the hotel. Subsequently, having learned about Sollmann's chronicles heretofore from the text, as his figure gradually darkens, the series returns to the details of the room, and to his gaze which focuses for a while on the reproduction hanging on the wall. While looking at it, the first explosion in the lobby probably takes place, but Sollmann is not disturbed. The text accompanying the explosion image surrenders his thoughts: he tries to recall where he had seen the original painting, which is "probably a Ruysdael." Entry into the room is a penetration of the private sphere, hence our gaze—carried, with the author's assistance, on Sollmann's gaze, which, in turn, focuses on the reproduction—focuses on five of the series' twenty sheets, which convey his thoughts.

The observation made by Sollmann, who attributes the painting to Ruysdael, is quite convincing: van Eeden indeed

drew a generic "Ruysdael" here.<sup>18</sup> Sollmann's gaze finally homes in on the tiny figure, only to reveal that its face is deformed. His intricate personality is thus exposed. Sollmann is indeed a fugitive with dubious contacts, but he is also an art lover with an eye for detail, in which he even finds meanings congruent with his own reality (thrilled by his observation, Sollmann decides to write an article "as soon as this whole thing was over"). In fact, van Eeden is the one who defines what may certainly be deemed shading as deformity; by so doing, however, he charges "Ruysdael"'s shadows with the dark threat carried by film noir shadows. The close-up of the "deformed" face indeed infuses "Ruysdael" with a dark vein, possibly indicating the subjectivity of interpretation, the work being prone to manipulation, and the way in which the detail gives meaning to the whole. Either way, the reason for the close-up on the figure with the deformed face lies far outside the room and deep in the viewer's soul. It is tied with Sollmann's past, perhaps with his generally pressed conscience, and mainly with another one of van Eeden's early

---

18. Forest pools and bushy trees appear in many paintings by Jacob van Ruysdael (1628, Haarlem—1682, Amsterdam), signifying nature's primordial force and the cycle of life. When a human figure emerges in his landscapes, it is usually dwarfed in the splendor surrounding him. These poetic views are not a documentation of a one-off scene, but a generic nature; Ruysdael, however, insisted on meticulous processing of detail and a convincing conveyance of the light emanating through the clouds and its effect on the forms via chiaroscuro.

Sollmann is thus the thread linking between the different series featured in the exhibition, and he reemerges, for example, in two parts of the series *The Hotel* (a “tragedy,” as the last sheet promises us), which begins on August 15, 1956, when Sollmann and an unidentified woman enter the lobby, and in previous series by van Eeden [see mapping in ill. 1]. In the first chapter (*The Lobby*), van Eeden unfolds—via a quasi-cinematic depiction that holds motion—the occurrences that preceded a terrorist attack in the hotel lobby; the second chapter (*The Room*) describes Sollmann waiting in one of the hotel rooms for a late-in-coming phone call from the person who is to allow the arrival of the hijacked plane, which is supposed to wait for him at the airport and fly him to Africa, where Carl Rittner awaits him in Congo-Tanga. We learn of the trip from a map of the destination, and the name Congo-Tanga is derived from the same map which shows Tanganyika on the border of Belgian Congo (“Tanga-nyika”). This portmanteau carries sounds and rhythms that indicate foreignness, but at the same time, it is not a total fiction, because an African region by that name was the location of Joseph Pevney’s film *Congo Crossing* (1956), and it was controlled by foreign gangsters, headed by Carl Rittner. Is it the same Rittner awaiting Sollmann’s arrival to Africa?

Sollmann’s link to the dubious activity is already implied in the drawings from the previous chapter in the series (*The Lobby*), where the poster of the film *Congo Crossing* emerges

abruptly on the sheet which implies a connection between the woman and several men who sit in the lobby. It is tempting to liken this flickering emergence of the poster, whose meaning is only elucidated in the next chapter, to a gun that appears in the first act, which will inevitably be fired in the third. In van Eeden’s case, however, such structure is not “embalmed” within the same “presentation,” so that the question—any question—remains hanging. At the same time, in his work too one can always identify random affinities in generalizing hindsight of the events unfolded in these series. As in real life, such insights are like retroactive prophesying or wisdom after the fact, and they provide frustration more than consolation. “It is 3 February 1947,” the narrator of Auster’s “Ghosts” recounts: “Little does Blue know, of course, that the case will go on for years. But the present is no less dark than the past, and its mystery is equal to anything the future might hold. Such is the way of the world: one step at a time, one word and then the next. There are certain things that Blue cannot possibly know at this point. For knowledge comes slowly, and when it comes, it is often at great personal expense.”<sup>17</sup>

In the series *The Room* there are several voices. The first drawing depicts the hotel illuminated with a view from the outside, while the written text informs us of the unusual

---

17. Paul Auster, “Ghosts,” in *The New York Trilogy*, p. 138.

form. I make it red and it's red. But is the person making it the 'T' figure or the painter?"<sup>15</sup>

Oswald Sollmann (b. 1895) "exists" in the world as a fictive character because he is known from previous series by van Eeden and from information he provided in various interviews. His name was formed by combining the names of two real people, both American: Todd Sollmann, a little known professor of pharmacology who died in 1965 at the age of 91, and Lee Harvey Oswald, John F. Kennedy's assassin. The fictive Sollmann is an archaeologist who travels the world, a vagabond of sorts who feels at home wherever he is, and operates in the very same places where van Eeden happens to stay and exhibit.<sup>16</sup> He also directed a museum or two, was a spy in Iraq, and was even suspected of murdering his friend and



[1]

*Untitled*, 2013  
Nero pencil and gouache  
on paper, 56×76  
Courtesy of Galerie Zink,  
Berlin

15. Van Eeden in Enright and Walsh, "The Coincidence Man," p. 56; see also Barthes, "The Death of the Author," p. 147: "To give a text an Author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing. [...] In the multiplicity of writing, everything is to be disentangled, nothing deciphered."
16. Van Eeden discussing the circumstances that led to the conception of the figure: "But because I was doing all this travelling, I had to do something with it. I couldn't publish travel photos because not only wouldn't they interest me but they wouldn't fit into the conceptual framework I had established. So I had to recreate another character who is travelling to the same places as I am now"; see Enright and Walsh, "The Coincidence Man," p. 53. Sollmann stars, *inter alia*, in the series *The Archaeologist: The Travels of Oswald Sollmann and The Zurich Trial, Part I: Witness for the Prosecution*.

colleague, artist Matheus Boryna on account of some episode connected to a stolen painting. We assume that Dizengoff, the Mayor and conceiver of the museum, settled for art dealer Tijtgat's recommendation and was not entirely aware who the man he harnessed to promote culture in Tel Aviv was—an activity associated, inexplicably, with finding a companion for King Albert on his journey to Iraq... But the series that relate Sollmann's adventures in 1918, 1928, 1949, and 1956 preceded the creation of the series *Dizengoff's Commission*, so his incorporation in the current series in the role of one of the museum's supporters possibly alludes to the volatile actual discussion about the dependence of public art institutions on collectors and other wealthy philanthropists.

everything seen or said, even the slightest, most trivial thing, can bear a connection to the outcome of the story, nothing must be overlooked. Everything becomes essence; the center of the book shifts with each event that propels it forward. The center, then, is everywhere [...]. The detective is the one who looks, who listens, who moves through this morass of objects and events in search of the thought, the idea that will pull all these things together and make sense of them. In effect, the writer and the detective are interchangeable. The reader sees the world through the detective's eye [...]. Private eye. The term held a triple meaning for Quinn. Not only was it the letter 'i,' standing for 'investigator,' it was 'I' in the upper case, the tiny life-bud buried in the body of the breathing self. At the same time, it was also the physical eye of the writer, the eye of the man who looks out from himself into the world and demands that the world reveal itself to him."<sup>11</sup>

Auster further twists the analogy between detective work and storytelling. According to William Lavender, he even "posits the detective novel as an allegory for novels in general and then uses it to examine the possibilities of form" when he explores "how many of the normally assigned qualities of the novel, especially those qualities that have become attached to it through critical exegesis, formulation and

---

11. Auster, "City of Glass," p. 8.

application of theory, and scientific or semiotic analysis, can be abandoned, mutilated, ruined in and by a narrative that remains identifiable as a novel?"<sup>12</sup> Auster's reader, Lavender shows, feels a certain frustration when "characters appear, [...] sketched full of potentials which we logically expect to be fulfilled, and then they walk off the page never to return";<sup>13</sup> he is surprised when, in the closing lines of the story, which was narrated in the third person throughout, a first-person narrator suddenly reveals itself. This is also how we feel in view of van Eeden's series, in which the narrative is interrupted without reaching an end. As form and its derivatives are deconstructed, Lavender further notes, the "author," too, is deconstructed and itemized to its myriad characters.<sup>14</sup> The theme of the author—his disappearance or "death" in the spirit of the well known observations made by Roland Barthes and Michel Foucault—is clearly not foreign to van Eeden, who explains: "Just as the 'I' figure in a book isn't necessarily the writer, when an artist makes a painting, it's always in the 'I'

---

12. William Lavender, "The Novel of Critical Engagement: Paul Auster's 'City of Glass,'" *Contemporary Literature*, 34: 2 (1993), p. 219.

13. *Ibid.*, p. 220.

14. "No doubt it has always been that way. As soon as a fact is narrated no longer with a view to acting directly on reality [...] this disconnection occurs, the voice loses its origin, the author enters into his own death, writing begins." Roland Barthes, "The Death of the Author," in *Image, Music, Text* [1977], trans. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1999), p. 142.

come across as more authentic.”<sup>5</sup> Van Eeden thus relies on the fallacies of thought innate to the act of interpretation—on our tendency to clarify, elucidate, seek logic, and connect things, as he disclosed in an interview: “so Wiegand<sup>6</sup> looks like a story but there really is no story. That’s what people want to read and if there isn’t one, they make it up.”<sup>7</sup> At the same time, he calls on the interpreting viewer to linger and observe beyond the given image and text, with all their intricacy, which leave behind disquiet, doubt, and wonder regarding the extent of a story in the story.<sup>8</sup>

“The question is the story itself, and whether or not it means something is not for the story to tell,” says the unknown narrator at the opening of “City of Glass,” one part

of Paul Auster’s *New York Trilogy*.<sup>9</sup> This novel, in which Auster underscored the ars-poetical aspects of the detective genre, may serve as a map for reading van Eeden’s oeuvre, who, as aforesaid, reinforces the awareness of fiction, exposing the devices of the medium as he hangs his work on a rickety frame of reality segments in series interspersed with allusions to art and the art world (all of his protagonists paint, exhibit in galleries, establish museums and contribute to their success, or collect artifacts which serve as a motive for a murder, for instance). Furthermore, the blurriness in van Eeden’s series also prompts viewers to question and investigate the self-evident, much like the protagonists of Auster’s trilogy, who try in vain to combine scraps of data into a coherent narrative of cause and effect, and are revealed in themselves to be the victims of the case whose deciphering they have attempted.<sup>10</sup> The protagonist, Quinn, thus contemplates detective literature, having presented himself as a detective named Auster: “The world of the book comes to life, seething with possibilities, with secrets and contradictions. Since

- 
5. Marcel van Eeden, “Beeld en Schrijver: W.G. Sebald,” *Metropolis M* (October–November 2004), pp. 87–88; see also: Lynne van Rhijn, “Splashes of Real Blood and Fictional Authors: Literature in the Work of Marcel van Eeden,” in *cat. Zeichnungen und Malerei*, p. 223.
  6. “Wiegand” is described as an “ace pilot and a squire of beautiful women,” who was also a boxer, possibly a gin supplier, a movie star, a mountain climber, one of Elizabeth Taylor’s husbands, the Chancellor of Germany, an abstract painter, and the spitting image of Edvard Munch in an early self-portrait. Van Eeden quoted in: Robert Enright and Meeka Walsh, “The Coincidence Man: The Art of Marcel van Eeden,” *BorderCrossings*, 26:4 (December 2007), p. 43.
  7. Van Eeden quoted in Enright and Walsh, “The Coincidence Man,” p. 46.
  8. For, according to Blanchot, “art has no longer been able to satisfy the need for an absolute”; see Maurice Blanchot, “Literature and the Original Experience,” *The Space of Literature*, p. 214.

- 
9. Paul Auster, “City of Glass” (1985), *The New York Trilogy* (London: Faber and Faber, 2004), p. 3.
  10. Interestingly, “City of Glass” was adapted as a graphic novel, see: *Neon Lit: Paul Auster’s City of Glass*, adapted by Paul Karasik and David Mazzucchelli (New York: Avon Books, 1994); Paul Auster, *City of Glass: The Graphic Novel* (New York: Picador, 2004).

either way. Van Eeden, as Stephan Berg noted, “follows a trail in which self-assertion and partial self-dissolution, narration and abstraction, contingency and linear comprehensibility must no longer be seen as opposites, but as mutually complementary, contrasting pairs.”<sup>3</sup>

Van Eeden’s drawing expression thus relies on a dual, misleading range of *modi operandi*, for his figuration originates in reproduction—a source already touched by abstraction—and he goes on to incorporate abstract drawings in it which entirely eliminate the world of objects and people, and only reinforce the detachment and cumulating tension. Geometric abstract may be found, for instance, in *The Lobby*; a “cracked” abstract emerges in *The Room*; an explosion introduces *art informel* stains into the series; and the uncertainty at the series’ conclusion (the two last images) is embodied in a pattern of floating circles. Floating circles also conclude the series *Dizengoff’s Commission*; there, however, (having been informed about the mysterious death of King Albert), they are seen through a grid of circles with decisive contours, which charge the paper with the certainty and finitude of another absolute.

---

3. See: Stephan Berg, “Around the World in 5,000 Pictures: The Journeys of Marcel van Eeden,” cat. *Marcel van Eeden: Zeichnungen und Malerei, 1992-2009* (Berlin: Galerie Zink & DuMont, 2009), p. 31.

A blurred duality is also discernible in van Eeden’s “staging” methods, in the manner in which he hangs his works in the exhibition halls. The story on the walls is frequently reset because the spatial organization introduces a multiplicity of non-hierarchical and not necessarily linear readings. Concurrently, mainly in his recent exhibitions, van Eeden reinforces the sensory experience when he adds various objects to the drawings to create variegated settings. Summing up this experience, Konrad Bitterli maintains that van Eeden “presents us with an atlas of images that is brimming over, where a reading is always on the verge of disappearing within the labyrinthine overall context, its fissures and omissions.”<sup>4</sup>

In this context, the blend of truth and fiction in the writing of W.G. Sebald, who wove an effect of “authenticity” into his fictive stories by combining photographed and painted documents, springs to mind. Sebald’s lonely wanderers seek the traces of their past, but find only the wreckage wrought in them in the present. Van Eeden, who is well versed in Sebald’s work, even wrote an essay about him, emphasizing the equal degree to which texts and illustrations are the “stuff of which the story is made. [...] And although images can be just as easily falsified as texts, illustrations and in particular photos

---

4. For an elaboration on van Eeden’s display practices, see: Konrad Bitterli, “The Draughtsman as Stage Director,” cat. *Marcel van Eeden: Tales of Murder and Violence*, ed. Jane Huldman (The Hague: Stroom, 2013), pp. 48-49.

During the observation-reading one feels a dire need for a solid foothold, a desire to investigate the verity of the historical data. Thus: following the passing of his wife Zina, Meir Dizengoff dedicated his home as an abode for the Tel Aviv Museum. His correspondence (1932-34) with Belgian collector Maurice-Moshe Lewin (1872 Kovno—1934, Antwerp), which yielded a donation of works by James Ensor and others to the collection of the nascent museum, was indeed real and is kept in the Museum Archives. An Anglo-Iraqi treaty according independence to Iraq was indeed signed in 1930,<sup>2</sup> but it still remains to be ascertained whether King Albert's trip to Iraq really took place, and whether one may go on to conclude that the King's visit to Tel Aviv on April 13, 1933 was based on his acquaintance with Dizengoff following their meeting in Antwerp. And if we are already inquiring, who, for goodness sake, is Oswald Sollmann?

Perusal of the facts does not provide one with a better grasp. While extracting the facts, we seem to lose sight of the story (possibly irretrievably), or perhaps of the very ability to construct a continuous text from the transitions between the

---

2. The accord declared the termination of the British Mandate, but the independence granted to Iraq was not full, since the treaty—which left the British with a certain authority in Iraq in times of crisis—was signed with Iraqi rulers of the Hashemite dynasty, which was opposed by the nationalist movements.

different scenes. Moreover, even if this and other series in van Eeden's oeuvre involve real events, whose occurrence is verifiable, and figures that form a layer in the history of the place in which the exhibition is being held—these offer nothing but a supporting (and at the same time, misleading) frame which infuses fiction with an “effect of truth.” Once we have realized this, need one mention the absence of Anton Tijtgat and Oswald Sollmann from the Museum archives and records? Does this fact undermine the authenticity of their existence in the eye of the beholder? Do they not play a real part in reality, if only as fictive entities?

The intricate interrelations between the written and the painted are enhanced by the blurriness of the blend of fiction and reality—because what enables us (as readers and as viewers) to experience the fiction and accept it as truth for a limited time, is that voluntary suspension of disbelief discussed back in the early 19th century by Romantic poet Samuel Taylor Coleridge. In van Eeden's series, however, there is an additional element that interferes with this suspension, since many of his figures had a real existence in the world. Van Eeden, on his part, seems to be nourished by this difficulty, leaving us wondering what stance to take. He intentionally enhances the blurriness to mock the inability to rid ourselves of the habits of judging truth-or-false, thereby thwarting the reduction and flattening accompanying any acute decision

(the pencil) in the haptic drawing, the meticulous styling of the expression which does not come at the expense of a good story, the subtle quasi-cinematic representation which focuses on the creation of an accumulating tension between present and past—all these call to mind reflexive awareness and self-referentiality. By the same token, the atmosphere and tone of the tortuous film “noir” narratives—centered on people caught, by chance, in predicaments which they only make worse, narratives that are unfolded (usually in voice-over) through the consciousness of a narrator who is an outsider, a detective investigating a sinful act while confronting existential distress vis-à-vis an indifferent world—are also invoked in view of these series of drawings, which, like the films, excavate strata from the past that reflect the fragility of human existence and the dark aspects of modern life.

In the series *Dizengoff's Commission*, the words preceded the drawings. The text describes a meeting of several men on August 17, 1930, in the World's Fair in Antwerp. Meir Dizengoff, the Mayor of Tel Aviv, on a fund-raising mission for the museum he plans to set up in his city, arrives in Antwerp with collector Maurice-Moshe Lewin, for a midday meeting with art dealer Anton Tijtgat, and his friend, archaeologist Oswald Sollmann, who only recently returned from excavations in Kirkuk, Iraq. The following day—the narrator specifies the exact moment of King Albert of Belgium's entry into the picture—Dizengoff

introduces the King, who is seeking a companion for a journey to Iraq, to Sollmann, who has connections and knowledge of the customs of this volatile, revolution-ridden country, which only recently gained independence. Albert and Sollmann travel to Iraq in October of that same year, and once again the next year (1931). The text concludes with news about the mysterious death of the King three years later. The story of the meeting is preceded by drawings of Tel Aviv views from that time: city hall, the Dizengoff House (in 1930, before its 1934 renovation and adaptation for its new role as a museum), and a sailing ship. The text is delayed and unites with the visible, in a type of voice-over, when it describes the exhibition venue in Antwerp. The visible and written then continue, each at its own pace, with no integral connection. The objects of observation and those of reading are not the same, as van Eeden operates in two separate channels, and all we are left to do is follow two streams of information present on the same sheet and trace the story whose center constantly shifts without explanation.<sup>1</sup>

- 
1. “The work,” according to Blanchot, “brings neither certitude nor clarity. It assures us of nothing, nor does it shed any light upon itself. It is not solid, it does not furnish us with anything indestructible or indubitable upon which to brace ourselves. These values belong to Descartes and to the world where we succeed in living”; see Maurice Blanchot, “Literature and the Original Experience,” *The Space of Literature*, trans. Ann Smock (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1982), p. 223.



## ***Knowledge Comes Slowly***

Irith Hadar

In series of black pencil drawings illuminated with flicks of color, Marcel van Eeden unfolds possible views of the world as it had been before he was born (1965). The drawings are constructed from found images, mainly photographs, to create a textual sequence that channels the visible to the realms of narrative. As in film noir, however, in van Eeden's drawing series nothing is as it appears to be.

In their grayscale, the black and white contrasts, the observation through some obstruction, and the unusual angles of the glance, his drawings indeed echo film noir aesthetics, with its dim lighting and dramatic shadows that are termed chiaroscuro in cinema too. The presence of the drawing tool

and the chronicles of its progenitor-founder, Tel Aviv's first mayor Meir Dizengoff, in 1930. Vis-à-vis the ascetic ethos prevailing in the country in those years, the passion of the nascent city's mayor to establish a civilian society that thrives in a modern metropolis with hectic cultural life, centered on a museum of art, appeared somewhat fanciful. Notwithstanding, his vision came true.

The three series in the exhibition—*Dizengoff's Commission*, and *The Hotel* with its two parts: *The Lobby* and *The Room*—evolve around the figure of archaeologist-spy Oswald Sollmann, whose fictitious adventures are woven with real life events to create a sequence. Van Eeden thus unifies, to some extent, a past condemned to be partial and lacking.

We are grateful to Marcel van Eeden for accepting our invitation and for the fruitful dialogue which resulted in the new series and the current exhibition. Heartfelt thanks to Michael Zink and Florian Kromus of Galerie Zink, Berlin, for their invaluable help throughout all phases of the exhibition's and catalogue's production; special thanks to Ms. Ingrid Flick whose generous support has made the exhibition and catalogue possible.

Thanks to Irith Hadar, the curator of the exhibition and editor of the catalogue, and to Dalit Matatyahu, the associate curator, for their instructive and insightful essays on van Eeden's work. Warm thanks to Michal Sahar and

Naama Tobias for the impressive, accurate design of the catalogue; to text editor Daphna Raz for her ability to infuse the written word with clarity; and to Daria Kassovsky for the attentive English translation. The mounting of an exhibition is a complex endeavor, whose realization was 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***

The extraordinary life of Karl McKay Wiegand (1873-1942), unfolded in 140 virtuoso pencil drawings on the peeling walls of a corridor in a former Jewish school for girls, constituted my first encounter with Dutch artist Marcel van Eeden's works. The setting was the exhibition "Of Mice and Men" curated by Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni, and Ali Subotnick at the 4th Berlin Biennial (2006). The drawings and biography provided by van Eeden recounted an obscure story about a dandy security guard who, in addition to being a botanist and an artist, was also one of Elizabeth Taylor's husbands. The intricate relationship between the drawings and the text, and the far-fetched story which nevertheless touched on reality, gave rise to an incomprehensible, yet impressively cohesive work.

The series *K.M. Wiegand. Life and Work* was followed by others, in which van Eeden developed the serial mode, the twisted plots, the distinguishing qualities and frame story associated with several regular characters in his work, who operate in a past world which is absorbing and delightful, but at the same time enigmatic and elusive.

Tel Aviv Museum of Art is pleased to present Marcel van Eeden's exhibition and his new series of drawings *Dizengoff's Commission*. It is not surprising that van Eeden chose to spin his fictive plot around the story of the Museum's establishment



Tel Aviv Museum of Art

**Marcel van Eeden:  
Dizengoff's Commission**

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

**EXHIBITION**

Curator: Irith Hadar  
Associate curator: Dalit Matatyahu  
Framing: Karen Fritsch, Berlin; Tibi Hirsch  
Hanging: Yaakov Gueta  
Lighting: Lior Gabai, Asaf Menachem,  
Haim Bracha

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



**CATALOGUE**

Editor: Irith Hadar  
Design and production: Studio Michal Sahar,  
Naama Tobias  
Text editing and Hebrew translation: Daphna Raz  
English translation: Daria Kassovsky  
Photographs: courtesy of Galerie Zink, Berlin

On the cover: from the series *Dizengoff's  
Commission*, 2013 (detail)

Measurements are given in centimeters,  
height × width

© 2014, Tel Aviv Museum of Art  
Cat. 5/2014  
ISBN 978-965-539-086-5

**Foreword**  
Suzanne Landau  
— 116 —

**Knowledge Comes Slowly**  
Irith Hadar  
— 112 —

Dizengoff's Commission  
*The Lobby*  
★ **The Room**

Marcel van Eeden  
— 90 —

**Under the Sign  
of the Hourglass**  
Dalit Matatyahu  
— 76 —

**Biographical Notes**  
— 63 —

**Index of Works**  
— 56 —

# **Marcel van Eeden: Dizengoff's Commission**

---