דוד מוטהדה DAVID MOTTAHEDÉH داوید متحده

גרמושקה, 2024, מיצב: שנים עשר כרכים של סדרת הספרים "סיפור הציוויליזציה" בתרגום לפרסית, חוטי שעווה שחורים, 70×128 ס"מ, באדיבות האמן. צילום: דניאל חנוך

كرموشكا، 2024، منشأة: اثنا عشر مجلداً من "قصة الحضارة" مترجمة إلى الفارسية، خيوط شمعية سوداء، 70×128 سم، بإذن من الفنان. تصوير: دانييل حانوخ

Garmoshka, 2024, installation: twelve volumes of “The Story of Civilization” translated to Persian, black wax threads, 70×128 cm, courtesy of the artist. Photograph: Daniel Hanoch

Untitled (Marbles), 2021, installation adapted to a window: hangers, pipes, marbles, 50×100 cm, courtesy of the artist

بلا عنوان (كرات رخام)، 2021، منشأة مُكيّفة مع نافذة: علاقات، أنابيب، كرات رخام، 50×100 سم، بإذن من الفنانة

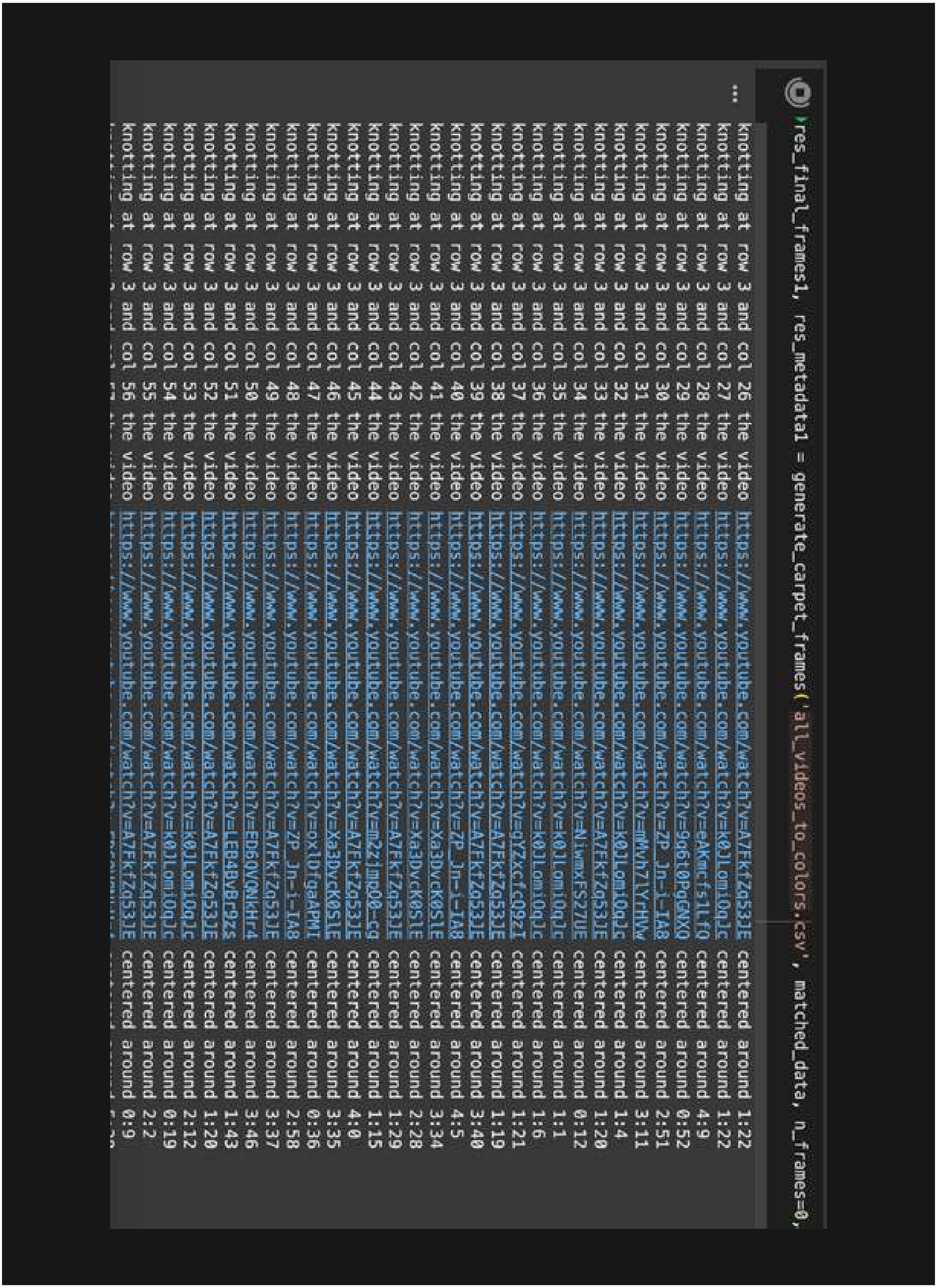
ללא כותרת (גולות), 2021, מיצב מותאם חלון: קולבים, צינורות, גולות, 50×100 ס"מ, באדיבות האמנית

داوید متحده DAVID MOTTAHEDÉH דוד מוטהדה

Carpet Museum of Iran, 2025, video installation, code, 203×120 cm, courtesy of the artist

متحف السجاد الإيراني، 2025، منشأة فيديو، كود، 203×120 سم، بإذن من الفنان

מוזיאון השטיחים של איראן, 2025, מיצב וידאו, קוד, 203×120 ס"מ, באדיבות האמן



Carpet Museum of Iran, 2025, video installation, code, 203×120 cm, courtesy of the artist

متحف السجاد الإيراني، 2025، منشأة فيديو، كود، 203×120 سم، بإذن من الفنان

מוזיאון השטיחים של איראן, 2025, מיצב וידאו, קוד, 203×120 ס"מ, באדיבות האמן

Self-Portrait with Metronome, 2024, archival inkjet print, 150×244 cm, courtesy of the artist

بورتريه مع مسرع (ميترونوم)، 2024، طباعة حبر أرشيفي، 244×150 سم، بإذن من الفنانة

דיוקן עצמי עם מטרונום, 2024, הדפס דיו ארכיבי, 244×150 ס"מ, באדיבות האמנית

دانييل ليبرمان DANIELLE LIEBERMAN דניאל ליברמן

Untitled, 2025, concrete casting, 30×26 cm, courtesy of the artist

بدون عنوان، 2025، صب خرسانة، 30×26 سم، بإذن من الفنانة

ללא כותרת, 2025, יציקת בטון, 30×26 ס"מ, באדיבות האמנית

The Place Where You, 2024, mixed media, 180×180×180 cm, courtesy of the artist

المكان الذي أنت فيه، 2024، وسائط مختلطة، 180×180×180 سم، بإذن من الفنانة

המקום שבו את, 2024, טכניקה מעורבת, 180×180×180 ס"מ, באדיבות האמנית

המקום שבו את, 2024, טכניקה מעורבת, 180×180×180 ס"מ, באדיבות האמנית

المكان الذي أنت فيه، 2024، وسائط مختلطة، 180×180×180 سم، بإذن من الفنانة

The Place Where You, 2024, mixed media, 180×180×180 cm, courtesy of the artist

פעמונים, 2023, וידאו, הקרנה על קיר, 2:17 דקות,
לופ, באדיבות האמנית

أجراس، 2023، فيديو، عرض ضوئي على حائط، 2:17 دقيقة، لوب،
بإذن من الفنانة

Bells, 2023, video, wall production, 2:17 minutes, loop,
courtesy of the artist

Window, 2023, video, wall production, 1:30 minutes, loop, courtesy of the artist

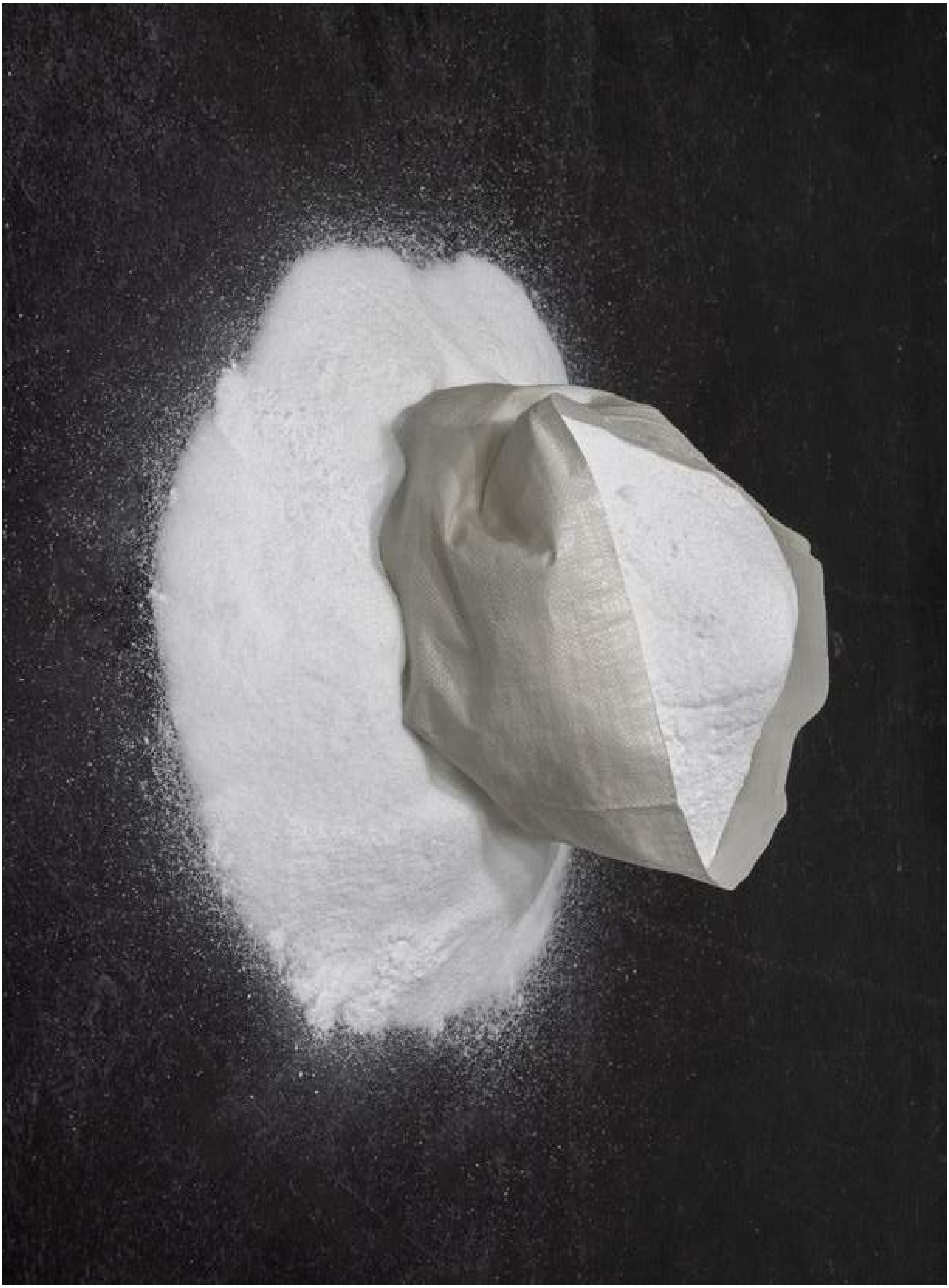
نافذة، 2023، فيديو، عرض ضوئي على حائط، 1:30 دقيقة، لوب، بإذن من الفنانة

חלון, 2023, וידאו, הקרנה על קיר, 1:30 דקות, לופ, באדיבות האמנית

ללא כותרת (תריסים), 2021, תריסים וחוטי טריקו, 170×60 ס"מ כ"א, באדיבות האמנית

بلا عنوان (أباجورات)، 2021، أباجورات وخيوط قطنية، 170×60 سم لكل منها، بإذن من الفنانة

Untitled (Shutters), 2021, shutters and cotton strings, 170×60 cm each, courtesy of the artist



ללא כותרת (שק), 2025, מיצב מותאם מקום: טכניקה מעורבת, 50×50×50 ס"מ, באדיבות האמנית. צילום: טל ניסים

بلا عنوان (كيس)، 2025، منشأة مرتبطة بمكان: وسائط مختلطة، 50×50×50 سم، بإذن من الفنانة. تصوير: طال نيسيم

Untitled (Sack), 2025, site specific installation: mixed media, 50×50×50 cm, courtesy of the artist. Photograph: Tal Nisim

חלי יוזביץ CHELI JUSEWITZ حيلي يوزفيتش

Untitled, 2024–2025, concrete castings, variable dimensions, courtesy of the artist

بدون عنوان، 2024–2025، قوالب خرسانيّة، أبعاد متغيرة، بإذن من الفنانة

ללא כותרת, 2024–2025, יציקות בטון, מידות משתנות, באדיבות האמנית

Untitled, 2024–2025, concrete castings, variable dimensions, courtesy of the artist

بدون عنوان، 2024–2025، قوالب خرسانية، أبعاد متغيرة، بإذن من الفنانة

ללא כותרת, 2024–2025, יציקות בטון, מידות משתנות, באדיבות האמנית

Opened His Mouth, 2022/2024, ready-made modified table, glass castings, sugar water, geared motor, rope, metal stand, sandbags, 80×230×103 cm, courtesy of the artist. Photograph: Cheli Jusewitz

فتح فمه، 2024/2022، طاولة معدلة جاهزة، قوالب زجاجية، ماء سكر، حبل، محرك تروس، حامل معدني، أكياس رمل، 80×230×103 سم، بإذن من الفنان. تصوير: حيلي يوزفيتش

פער את פיו, 2024/2022, שולחן רדי־מייד מטופל, יציקות זכוכית, מי סוכר, מנוע, חבל, מעמד מתכת, שקי חול, 80×230×103 ס"מ, באדיבות האמנית. צילום: חלי יוזביץ

Opened His Mouth, 2022/2024, ready-made modified table, glass castings, sugar water, geared motor, rope, metal stand, sandbags, 80×230×103 cm, courtesy of the artist. Photograph: Cheli Jusewitz

فتح فمه، 2022/2024، طاولة معدلة جاهزة، قوالب زجاجية، ماء سكر، حبل، محرك تروس، حامل معدني، أكياس رمل، 80×230×103 سم، بإذن من الفنان. تصوير: حيلي يوزفيتش

פער את פיו, 2022/2024, שולחן רדי־מייד מטופל, יציקות זכוכית, מי סוכר, מנוע, חבל, מעמד מתכת, שקי חול, 80×230×103 ס"מ, באדיבות האמנית. צילום: חלי יוזביץ

אותו נהר פעמיים
SAME RIVER TWICE
ذات النهر مرتين

משתתפים.ות
ניצן בן זימרה, רוני חגי, חלי יוזביץ,
דניאל ליברמן, דוד מוטהדה,
אירה פרוחורובה, נגה שליט גליק

אוצרת
ד"ר עירית כרמון פופר
אוצרת משנה
עינת גבאי לוי

מרכז אדמונד דה רוטשילד
Edmond de Rothschild Center
مركز ادموند دي روتشيلد

חֶלְיוֹת שְׁתֵּי מֵאוֹת שָׁנִים?[1]

אחת–שתיים–שלוש דג מלוח. עצרנו. עלינו לוודא שרגע הקיפאון לא מופר ומעצור התנועה הוא הווה מתמשך. ההפרה הקלה ביותר של פעולת העצירה מְפֵרָה למעשה את ההתקדמות שלנו. שהרי תנועה קפואה בזמן נידונה לכישלון מתמיד, כי עצירת תנועה משמעה מוות, וכי עצירת הזמן או תנועתו הבלתי נגמרת, הבלתי מנוצחת, היא אחד מיסודות הקיום. היה זה הרקליטוס, הפילוסוף היווני הפרה־סוקראטי, שזיהה בתנועה ביטוי דינמי של ניגודיות, וקבע כי: "אינך יכול להיכנס לאותו נהר פעמיים".[2] הנהר נמצא בתנועה מתמדת של שינוי, וברגע שנכנסת פעם אחת, לא ניתן לשחזר את רגע הכניסה ולהיכנס שוב לאותו המצב, כי הזמן עבר והנהר עבר (מים עברו בנהר), הנהר השתנה והכניסה בשנית שונה מקודמתה. בפרדוקס הזה של חפיפה בין תנועה להעדרה עוסקת התערוכה; עוסקים כעת גם החיים.

בתערוכה מיצבים וביניהם שיחות על הנושא מנקודות מבט שונות ומשלימות. מיצבים אחדים הם מותאמי מקום, כוללים בגלוי את הדיאלקטיקה שבין פעולה לאי־הפעולה; מיצבים אחרים הם עבודות קינטיות המרמזות על אנטי־מכונות, במובן שתנועתן חזרתית ומתמשכת אך בה בעת סיזיפית, שכן אינה מובילה לדבר ומייתרת את ההתקדמות (הייצור) שבבסיסה; מקצתם מעידים על העדר קינטיקה באמצעות דימויים וסמנים לתקיעות, שבהם אי־הפעולה מרומזת על דרך הניגוד. מופע הזרה בין תנועה לעצירה שבו כל שלילה כפולה של התנועה מנכיחה תחושה פוזיטיבית שלה. תחביר צורני שחובר לדמיון צורני של תערוכה שמבקשת להנכיח את ה"רוח של הבלתי מתיישב", במילותיו של האל פוסטר, משב רוח של סתירה פנימית.[3] לא ניתן להיכנס לאותו נהר פעמיים, וביתר שאת כאן ועכשיו, בזמן מלחמה. לא נותר אלא להתמסר תוך כדי תנועה לקיפאון — של גוף, של פעולה, של הכרה — ולהמשיך לנוע.

הזיהוי של כפל המשמעות הוא רעיון מתהווה בתהליך האוצרות ומבקש ליצור נוכחות דרך תחביר של מיצבים והתערבויות במרחב האדריכלי. אירוע בעל משך מושהה שמאפשר למסגרת המושגית להתברר דרך דוגמאות פרטניות, כהגדרתו של יהושע סימון לתערוכה של אמנות עכשווית. לדידו, אירוע כזה נשען על מטאסטביליות (חיבוריות), מושג המושאל מפיזיקה כדי לתאר "מצב שמתאפיין בנקודות מגע קטנות המשיקות ומתחברות בעוצמה מרבית ומדמה ערימת חול לפני קריסה. כל גרגיר חול נוגע בגרגיר אחר בנקודה הקטנה ביותר ובעוצמה הגדולה ביותר. כך הערימה, כתצריף רב־גופי העומד לפני קריסה, מהווה אירוע של יציבות בעלת משך מושהה".[4]

השהיה של יציבות טמונה אף היא בפרדוקס. ערך היציבות כערך זמני נוכח גם במרחב ההיסטורי של בית המגורים שטרן, היום מרכז אדמונד דה רוטשילד, שבו מתארחת התערוכה. את הבית בנה ב־1928 האדריכל יהודה סטמפלר וב־1933 הוסיף לבנות האדריכל אריה שרון, עבור המשפחות המחותנות שטרן וקרניקין של "תל אביב הקטנה". בתהליך השימור בשנות ה־2000 שוחזרו ושוקמו מרכיבים אדריכליים מקוריים של הבית הגרעיני, ביניהם פתחים, חלונות, דלתות ותריסים (אדריכלי שימור: אילן קדר וחביבה אבן).[5] עבודות האמנות בתערוכה התיישבו בנוחות מפוקפקת בחללי קומת הכניסה, ובעוד הן בזמן הווה, הן כוללות את נקודת המבט של העבר באמצעות התייחסויות למורשת הבנויה של הבית. אלמנטים אדריכליים שונים היו נקודות השראה ומנוף לפעולה מותאמת מקום בכוונה ליצור חוויה מרחבית שאינה חפה משכבות הזמן.

בתוך הבית תלוי על בלימה מודל של בית בתצורה מזרח אירופאית מאת **אירה פרוחורובה**, שכן הפרופורציות של המרחב המוכל אחרות מאלו של המרחב המכיל אותו.

הבית השקוף וחלונותיו הפתוחים מזמינים מבט פנימה, אבל למעשה קווי המתאר החשופים שלו מעידים כי המבט התהפך והוא מתקיים דווקא מהפנים החוצה. בית שמביט בבית, כל אחד מחפש באחר את עצמו. שאלות של הגירה וזהות נושאים נוכחות מרחבית וארעית, ויוצרים קו מחבר בין חלל מגורים ודייריו בעבר לחלל תצוגה וצופיו בזמן הווה.

מבט מצועף מחזירים לנו תריסי אלומיניום מאובקים מאת **ניצן בן זימרה**. נדמה כי עיניהם עצומות. בהישענותם על הקיר הם מרמזים על פוטנציאל עתידי של תנועה פונקציונלית, אך זו אינה מתממשת, שכן רפפות התריסים מלופפות בחוטי כותנה כמעצורים למבט. הרוך של החוט הופך למופע צורני של כוח שמונע את אפשרות התנועה, הרדי־מייד נלבש ב"קישוטיות" עם מקצב שנע בין הקראפט למופשט. לדלת, יאמר גאורג זימל, כיוון טלאולוגי שהוא מהחוץ פנימה, אך סף הדלת הוא דו־כיווני, ולכן מאפשר את התנועה מהפנים החוצה בה בעת.[6] בדומה לדלת, החלון הוא אלמנט של הפרדה וחיבור בה בעת, אך הכיוון הטלאולוגי שלו הוא מהפנים החוצה. החלון פתוח למבט אל החוץ, אך המבט מן החוץ פנימה מתיר הצצה. מרצפת החדר תחזיר מבט ערימת חול לבנה עשויה גרגירי מלח וסודה לשתייה, בעודה קורסת אל תוך עצמה והופכת את הקריסה לאירוע של יציבות מתמשכת.

בחדר אחר מיטלטל שולחן האוכל — רדי מייד מטופל מעשה ידיה של **רוני חגי**. הוא ניצב בהדר: כיסאות אינם סובבים אותו. מסתובב רק חבל המחבר את טבורו של השולחן למנוע. טרטור התנועה המתמשכת אינו מצליח להניע מתרדמה את בריכת מי הסוכר השקועה בשולחן, המדמה כי גם התנועה הטקטונית הזעירה ביותר קפואה. מלכודת הדבש לא יכולה עליה. לדברי רבי אברהם אבן עזרא, הנצח שוכן "כי כל הנבראים יש להם תנועה, גם לכוכבים תנועה כנשמה".[7] נשמת השולחן נשמעת דרך הדופק המכני, מכילה את תנועת העולם שנדם. גם דיירי הבית נדמו, ובכל זאת נוע תנוע.

באפסיס (גומחה) המרפסת בכניסה, משטר של רוחות אוחז בצליל פעמונים. צלצולם מתערבב עם השאון המכני של המנוע ובשאון העיר ללא הפסקה. בחדר הפנימי בבית חוזר ונשמע קול הפעמונים, אך הפעם אל מול שאון של עיר אחרת, שבה קול המואזין במסגד מתערבב עם כנסייה. הסאונד מגלה דימוי של עגילים בדמות פעמונים באוזניה של **נגה שליט גליק**, זזים בתנועה המדמה הליכה קדימה שנוצרת מתנועת השלילה של ראשה. זו שלילה כפולה שמובילה לתחושה של פוזיטיביות. בעמידת נר שדורשת יציבות, כשקערת מים על כפות רגליה, שוללת האמנית אפשרות של קריסה, אף על פי שהיא מרמזת עליה בדיאלוג על חלום מבעית בין בת חיה לאב מת. אפילו דופק לא נשמע, אבל כן נראה בדימוי המטרונום הסמוך, בדיוקן העצמי הצילומי של **דניאל ליברמן**. האמנית, מכוסה בשחור וציפורני רגליה הצבועות חשופות, מכופלת, ומבטה ספק משתהה ספק קפוא על האובייקט שנדם. "כְּחַיָּה גְּמִישָׁה אֵי־פַּעַם, עִקְבֵי כַּפֶּיהָ תְּסְקֹר",[8] אישה/חיה שמישירה מבט אגב התבוננות בעקבותיה, מבקשת להניע את הבלתי מונע, ליצור אפשרות להמשיך ולשמוע דופק בבליל הקולות הקיומי, להמשיך לראות את הפעולה בהעדרה.

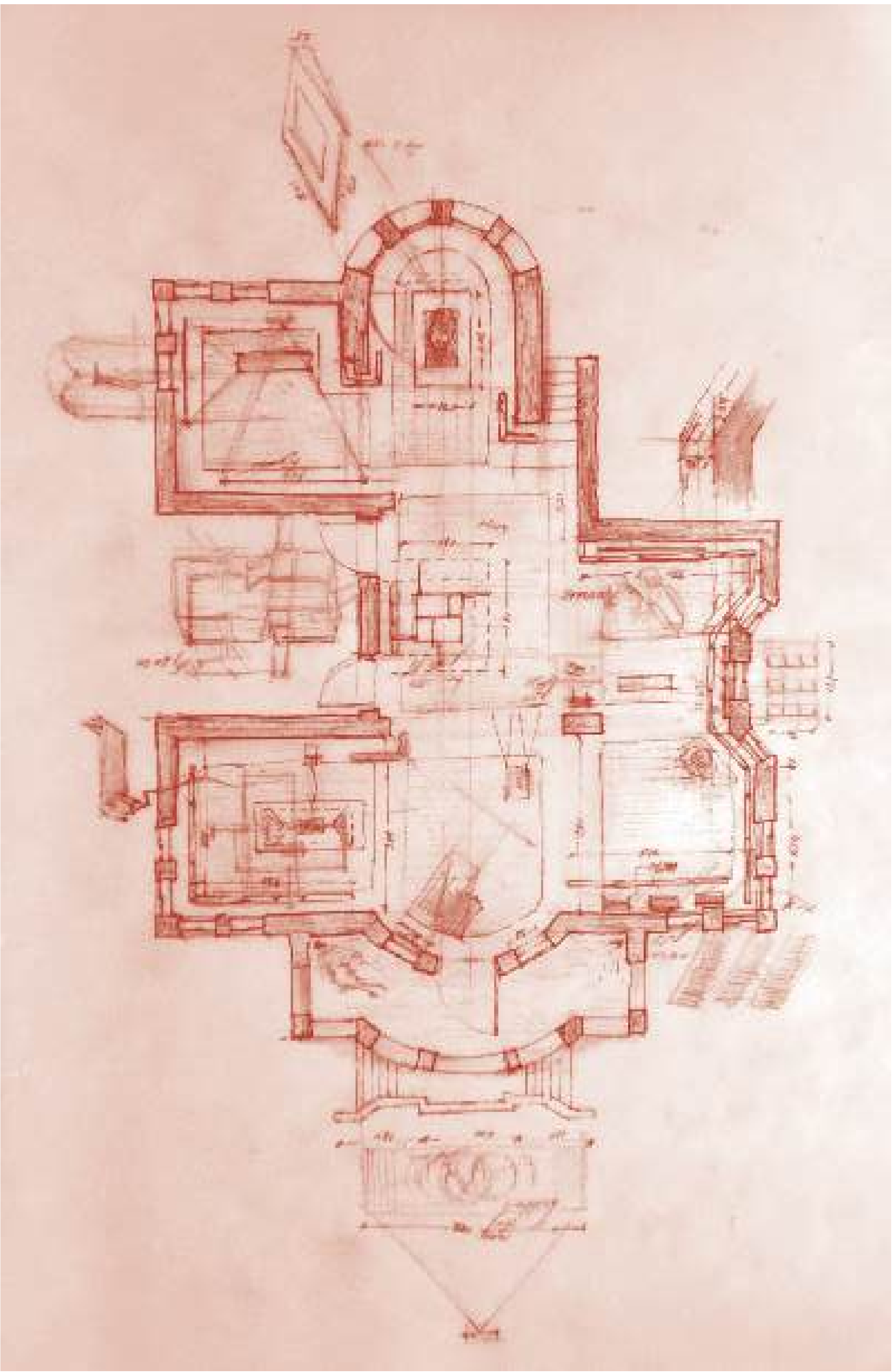
התוכנית האדריכלית של הבית מאופיינת בסימטריה בין חזית קדמית לאחורית. צורות קעורות זו מול זו, מאזכרות את מרחב האפסיס הכנסייתי פעמיים, ואליהן מתייחס **דוד מוטהדה**. המיצב עוסק בפעולת שחזור, חזרתיות בלופּ של מה שנעצר בממד אחד (עבר) וממשיך לנוע בממד אחר (הווה), בתנועה של המתנה. המוטיבים המרכזיים נקשרים לאלמנטים הלקוחים מהתרבות האיראנית בשבר המהפכה האסלאמית בסוף שנות ה־70 — אריגת שטיחים ושירת נשים. האחד נתפס בחוש הראייה והאחר בחוש

השמיעה, אך אלו משובשים. זמרות איראניות מוכרות, דוגמת סימין ר'אנם, נעשו מושתקות וחדלו מפעולת השירה, אך הן ממשיכות לשיר ביוטיוב. כפל המשמעות של עצירה ותנועה, קיטוע וחיבור, מתבטא באובייקטים דוממים (שטיח) הנושאים מטען היסטורי חסר, מחד גיסא, ובתצורתם החדשה התנועתית (מסך) המבוססת קוד שהמיר אותם מצורה שיטתית אחת לאחרת, מאידך גיסא. השכבות שנערמות בספרים, בשטיחים ובמסכים מתחברות לשפת סימנים המורכבת מרצף של מבעים שפורקו ליחידות של הבעה ושל זמן. הן קוראות תיגר על השלם, אך בעת מכוננות אותו. אומרים כי דברים חייבים לעמוד מלכת כדי לקיים חיים. האומנם?

את קו המתאר של קומת הבית/התצוגה מקיפים פנלים – אריחים שמותקנים אנכית כמסגרת לריצוף, וממסגרים אותו. אלו מהווים נקודת התייחסות ליציקות בטון באדמה שיצרה **חלי יוזביץ** באמצעות חפירת בורות באדמה בחצר ביתה. אורך היציקה במרחב הפרטי מתייחס לאורך קיר במרחב התצוגה הציבורי, תוהה על הערבוב ביניהם. הקו ההיקפי אינו רציף, שכן ביציאתו מהאדמה עבר שבירה וקיטוע, ומשמעותו אינה בערך הרציפות אלא בפסיחות, ברווחים. בנמיכותם ובקרבתם לקרקע מבחינה חומרית וצורנית, נדמים כשרידי תשתיות שצפו על פני הקרקע או כעצמות שהוצאו מקברן מתחת לאדמה. כובד משקלם כדבר השלם הוא ככובד הרווחים שבין חלקיו; העין שלנו מדמיינת את היש ונותרת עם האין. ג'ורג'יו אגמבן ב"בן הזמן" דן בחובת המשורר "להישיר מבט אל עיני המאה/החיה שלו, ולאחות בדמו את עמוד השדרה המרוצָץ של הזמן".[9] המשורר, כדימוי של בן־הזמן, הוא השבירה והאיחוי של חוליותיה של המאה, הוא המונע מהזמן להרכיב את עצמו, ובה בעת הוא אמור לאחות את השבר. נדמה כי לא רק הזמן מרוצץ; גם איברי הבית, הלוא הם איברי הגוף.

הדיון הקונפליקטואלי בזמן הוא עכשווי כשם שהוא קדום. אריסטו, הפילוסוף הקלאסי שטען לייחודיות של הכוח המניע הבלתי מונע, זכה לפרשנות המדיאוולית של תומאס אקווינס, שלפיה התנועה היא למעשה פעולה ובו בזמן הפוטנציאל שלה, כלומר היא קונקרטית כשם שהיא אפשרית.[10] העיסוק בבו־זמניות של העדר תנועה וקיומה היה מבחינתי הכרח קיומי. הישענות על השלילה הכפולה שמובילה לפוזיטיביות היא רגע אופטימי שמבקש התבוננות.

עירית כרמון פופר



סקיצה, עינת גבאי לוי | Sketch, Einat Gabai Levi

אותו נהר פעמיים
4.3.25–16.1.25
מרכז אדמונד דה רוטשילד
שד' רוטשילד 104, תל אביב-יפו

אוצרת: ד"ר עירית כרמון פופר
אוצרת משנה: עינת גבאי לוי
עיצוב גרפי: סטודיו רוני ורוני
פתרונות תצוגה דיגיטליים: דורון הקרנות
תלייה: רועי דרבקין
עריכה לשונית: רונית רוזנטל
תרגום לאנגלית: רז אלמליח
תרגום לערבית: ראג'י בטיש
בית דפוס: פרינטריה

תודה מיוחדת לאיריס ניצני אביבי ולסופיה פקס

מרכז אדמונד דה רוטשילד מייסודה של קרן אדמונד דה רוטשילד פועל לקידום וטיפוח אמנים ואמניות ומעצבים ומעצבות החל מהשנים הראשונות לאחר סיום הלימודים הגבוהים בתחומי האמנות והעיצוב בארץ. פעילות המרכז מבוססת על שיתוף פעולה עם מוסדות הלימוד ומתמקדת בהענקת כלים, פיתוח כישורים מקצועיים ליוצרים, השתתפות בתערוכות, שיתופי פעולה וליווי אישי.

---

1. "דּוֹרִי שֶׁלִּי, חַיָּה שֶׁלִּי, מִי בְּלִי פַּחַד | בְּאִישׁוֹנַיִךְ לְהַבִּיט יָהִין | וּבְדָמוֹ יְחַבֵּר בְּיַחַד | חֻלְיוֹת שְׁתֵּי מֵאוֹת שָׁנִים?"

מתוך שיר של אוסיפ מנדלשטם, "המאה שלי (דורי שלי)". בתוך: ג'ורג'יו אגמבן, "בן הזמן", **מפתח: כתב עת לקסיקלי למחשבה פוליטית**, 2, (2010): 2.

2. הרקליטוס, "אין אתה נכנס אל אותו נהר פעמיים" (פר' 91). בתוך: שמואל שקוליניקוב, **תולדות הפילוסופיה היוונית: הפילוסופים הקדם-סוקראטיים**, תל אביב: יחדיו, 1981, עמ' 80.

3. האל פוסטר, **ומה אחרי פארסה: אמנות וביקורת בעידן זה של קריסה**, תרגום: אסתר דותן, תל אביב: פיתום, 2020, עמ' 19.

4. יהושע סימון, "כתיבה בעט שאינו בידה – מחשבות על אוצרות", **בצלאל כתב עת לתרבות חזותית וחומרית** 10, 2024, https://journal.bezalel.ac.il/he/article/4554

5. מתוך תיק תיעוד בית שטרן, רח' רוטשילד 104, תל אביב-יפו. מתעד: אמיר גניסלב, משרד אדריכלים: אילן קדר, חביבה אבן אדריכלים, 2013, עמ' 2.

6. George Simmel, "Bridge and Door", **Theory, Culture & Society**, 11:1, (1994): 5-10, https://doi.org/10.1177/026327694011001002

7. פירוש רבא"ע לישעיהו פרק נז פסוק טו, "כִּי כֹה אָמַר רָם וְנִשָּׂא שֹׁכֵן עַד וְקָדוֹשׁ שְׁמוֹ מָרוֹם וְקָדוֹשׁ אֶשְׁכּוֹן וְאֶת דַּכָּא וּשְׁפַל רוּחַ לְהַחֲיוֹת רוּחַ שְׁפָלִים וּלְהַחֲיוֹת לֵב נִדְכָּאִים". https://www.mgketer.org/mikra/12/57/1/mg/13

8. מנדלשטם, "המאה שלי (דורי שלי)", בתוך: אגמבן, "בן הזמן", עמ' 3.

9. אגמבן, "בן הזמן", עמ' 2.

10. תומאס אקווינס, "טיעונים על תנועה", https://dma.hamline.edu/~asnyder06/god/arguments/theist/aquinas-five-ways/argument-from-motion.html

אותו נהר פעמיים

SAME RIVER TWICE

ذات النهر مرتين

Participating artists
Nitsan Ben Zimra, Roni Hagai, Cheli Jusewitz, Danielle Liberman, David Mottahedéh, Ira Prohorova, Noga Shalit Glick

Curator
Dr. Irit Carmon Popper
Assistant curator
Einat Gabai Levi

מרכז אדמונד דה רוטשילד
Edmond de Rothschild Center
مركز ادموند دي روتشيلد

The vertebrae of two centuries?[1]

Red light! Statues! We all froze, and now must make sure that this freezing-in-place is not broken, that the cessation of motion is an ongoing present. The slightest infraction of the non-motion in fact disrupts our progress. Because motion frozen in time is doomed to eternal failure, as non-motion means death, and stopping time or its inexorable, undefeatable motion is one of the foundations of existence. It was Heraclitus, the presocratic Greek philosopher, who saw in motion a dynamic expression of contrast, declaring that "You cannot step into the same river twice".[2] The river is in a constant motion of change, and once you've stepped in it, the moment of entering cannot be reenacted, the same situation cannot be entered, since time has passed and the river has passed (water under the bridge): the river is different and the reentering is nothing like the first entering. This paradox of overlap between motion and the lack thereof is what this exhibition is about, and what life is now about.

The exhibition features installations that make up conversations on this subject from different, complementary viewpoints. Some installations are site-specific, explicitly displaying the dialectics of action and inaction; others are kinetic works that suggest anti-machines, in that their motion is repetitive and continuous and yet Sisyphean, as it leads nowhere and renders its underlying progress (production) unnecessary; some indicate the absence of kinetics through images and signs of stuckness, where inaction is alluded to by way of opposites. A show of defamiliarization between motion and stoppage, where every double negation of motion calls up a positive sense of it. A formal syntax wedded to a formal resemblance of an exhibition that strives to call up, in the words of Hal Foster, the "spirit of irreconcilability", a gust of internal contradiction.[3] One cannot step into the same river twice, and the more acutely so here and now, during war. No other choice but to give in to stasis — of body, of action, of consciousness — while in motion, and to continue moving.

The idea of identifying this double develops in the course of curation, wishing to create presence through a syntax of installations and interventions in the architectural space. An event of suspended duration that allows the conceptual framework to work itself out through specific examples, to use Joshua Simon's definition of a contemporary art exhibition. For Simon, such an event relies on metastability, a term borrowed from physics to describe "a state characterized by small points of contact interfacing and connecting with great force and resembling a pile of sand about to collapse. Each grain of sand touches another grain at the smallest point and with the greatest force. Thus, the pile, as a multi-bodied puzzle poised to collapse, constitutes a stability event of suspended duration."[4]

The suspension of stability is itself rooted in paradox. The value of stability as a temporary value is also present in the historic setting of the Stern house, today the Edmond de Rothschild Center, which hosts this exhibition. The house was built in 1928 by Jewish architect Judah Stempler, and further built in 1933 by architect Arieh Sharon, for the marriage of the Stern and Krinkin families of "Little Tel Aviv". During the preservation efforts in the 2000s, original architectural elements of the foundational house were reconstructed and restored, including apertures, windows, and shutters (preservation architects: Ilan Kedar and Haviva Even).[5] The works in the exhibition settled with dubious ease into the ground floor, and while they occupy the present tense, they include the past's perspective by addressing the house's built heritage. Various architectural elements served to inspire and drive setting-appropriate actions, with the intent of creating a spatial experience that is not divorced from temporal layers.

Inside the house, hanging by a thread, is a model of an East-European-style house by **Ira Prohorova**, as the proportions of the contained space are different than those of the space containing it. The transparent house with its open windows invites one to look within, but in fact its exposed outlines indicate that the gaze has been reversed and is now directed from the inside out. A house looking at a house, each searching for itself in the other. Questions of immigration and identity bear a spatial and temporary presence, and draw a connection between a living space with its former occupants and an exhibition space with its present-day spectators.

We are met with a veiled gaze from dusty aluminum shutters by **Nitsan Ben Zimra**. It seems as if their eyes are closed. In leaning on the wall, they hint at a future potential for functional motion, yet this potential remains unfulfilled, as the blinds are tied with cotton string to stop the gaze. The string's softness becomes a formal show of force that prevents the possibility of motion, the readymade is "dolled up" with a rhythm that varies between crafts and abstraction. A door's teleology, Georg Simmel would say, points from the outside in, yet the threshold is bidirectional, allowing a simultaneous motion from the inside out.[6] Like a door, the window is an element of both separation and connection, but its teleological direction is from the inside out. The window is open for gazing outward, yet looking from the outside allows for peeking. Returning our gaze from the room's floor below is a pile of white sand made of salt grains and baking soda, while it collapses inward and makes this collapse an event of sustained stability.

In another room, a dining table by **Roni Hagai** is rocking. Set amongst splendor, without chairs around it. The only thing going round and round is a rope that connects the center of the table to a motor. The rattle of constant motion cannot

awaken from its slumber the pond of sugar water set into the table, making it seem like even the tiniest tectonic motion is frozen. The honey trap is no match for it. According to Rabbi Abraham ibn Ezra, "all the creatures have movement: even the heavenly bodies, namely the lights and the stars have movement as that of the human soul."[7] The table's soul is audible in the motorized pulse, which contains the motion of the stilled world. Even the house's occupants have fallen still, and yet it moves.

In the apse of the house's portico, the wind regimen directs the sound of bells. Their jingling mingles with the motor's mechanical noise and the din of the Nonstop City. In an inside room, the bells are heard once more, but this time against the din of another city, where the sound of the mosque's muezzin mingles with that of a church. The sound reveals an image of bell-shaped earrings in the ears of **Noga Shalit Glick**, their movement simulating a forward gait generated by the negative shake of her head. This is a double negation that leads to a sense of positivity. In a shoulder stand that requires stability, with a water bowl balanced on the soles of her feet, the artist negates any possibility of collapse, even though she hints at one in a dialog about a terrifying dream between a living daughter and a dead father. Not even a pulse is heard, yet it is seen in the nearby image of a metronome, in the photographic self-portrait of **Danielle Liberman**. The artist, dressed in black with her polished toenails exposed, is squatting low, her gaze either lingering or freezing on the silenced object. "Like a beast once limber you [she] look back, [...] to contemplate your [her] own tracks,"[8] wishing to propel the unpropelled, to create the possibility of hearing a continued pulse in the confusion of existential sounds, to continue seeing action in its absence.

The house's architectural plan is characterized by symmetry of front and rear. Concave shapes mirror each other, twice recalling a cathedral's apse, and with them **David Mottahedĕh** communicates. The installation deals with the act of reconstruction, looped repetition of what was stopped in one dimension (past) and continues to move in another (present), in a motion of waiting. The key motifs are related to elements taken from Iranian culture during the Islamic revolution crisis in the end of the 1970s – carpet weaving and women's singing. One is perceived through sight and the other through hearing, yet these are disrupted. Famous Iranian singers such as Simin Ghanem were silenced and stopped singing, but continue to sing on YouTube. The double meaning of stopping and motion, of cutting off and connecting, is manifested on one hand in inanimate objects (a carpet) that bear an absent historical weight; and on the other hand in their new kinetic format (a screen), based on a code that converted them from one formal system to another. The layers piled up in the books, carpets, and screens combine into a sign language that comprises a series of utterances dismantled into units of expression and of time. They challenge the whole, while at the same time constituting it. Some say things must stop in order to sustain life. Must they?

The outline of the house/exhibition floor is surrounded by a baseboard – vertically installed tiles that frame the floor tiles. The baseboard tiles serve as the reference point for the concrete-in-earth castings **Cheli Jusewitz** poured by digging holes in her own backyard. The length of the casting in her private space corresponds to the length of a wall in the public display space, wondering at their intermingling. The outline is not continuous, since during its extraction from the ground it was broken and segmented, and its meaning lies not in continuity but in intermittency, in the gaps. With their low closeness to the ground, both materially and formally, they seem like infrastructural remnants that floated to the surface or as exhumed bones. Their weight as the complete thing is the same as the weight of the gaps between its parts; our eye imagines what is, and is left with what isn't. In "What is the Contemporary?", Giorgio Agamben discusses the duty of the poet, "who must firmly lock his gaze onto the eyes of his century/beast, who must weld with his own blood the shattered backbone of time".[9] The poet, as the image of contemporariness, is the breaking and rewelding of the century's vertebrae, preventing time from constituting itself while at the same time tasked with healing the fracture. It seems that not only is time shattered; but the organs of the house, which are also the organs of the body, are shattered as well.

The dispute over time is as contemporary as it is ancient. Aristotle, the classical philosopher who argued the uniqueness of the unmoved mover, was given a medieval interpretation by Thomas Aquinas, who said that motion is simultaneously action and its potential, meaning that it is as concrete as it is a possibility.[10] To me, investigating the simultaneity of motion and its absence was an existential necessity. Relying on the double negation that leads to positivity is an optimistic moment asking to be beheld.

Irit Carmon Popper

1. "My century, my beast, who will manage / to look inside your eyes / and weld together with his own blood / the vertebrae of two centuries?" From Osip Mandelstam's poem "The Century ". In: Giorgio Agamben, What is an Apparatus? and Other Essays, Stanford University Press, 2009.

2. Heraclitus: "You cannot step into the same river twice" (fragments B and ancient testimonia A) in: H. Diels and W. Kranz, Die Fragmente der Vorsokratiker, 6th edition (Berlin: Weidmann, 1951–52). In: James Lesher, Heraclitus' Poetic Ideas, https://philosophy.unc.edu/people/james-lesher/heraclitus-poetic-ideas/

3. See: Hal Foster, What Comes After Farce?: Art and Criticism at a Time of Debacle, New York: Verso, 2020.

4. Joshua Simon, "Writing with a pen she does not hold – Thoughts about curating" ("Ktiva be'et she'eino be'yada – Makhshavot al otzrut"), Bezalel Journal of Visual and Material Culture, 10, 2024. [Hebrew]. https://journal.bezalel.ac.il/he/article/4554

5. From the preservation file for Stern House, Rothschild 104 St., Tel Aviv-Yaffo. Recorder: Amir Genislaw, architectural firm: Ilan Kedar and Haviva Even, 2013, p. 2.

6. See: Georg Simmel, "Bridge and Door", Theory, Culture & Society, 11:1, (1994): 5–10, https://doi.org/10.1177/026327694011001002

7. Abraham ibn Ezra's commentary on Isaiah 57:15: "For thus says the One who is high and lifted up, who inhabits eternity, whose name is Holy: "I dwell in a high and holy place, and with the oppressed and humble in spirit, to restore the spirit of the lowly and revive the heart of the contrite." In: H. Norman Strickman, Abraham ibn Ezra: on seeing God's back, **Hakirah -The Flatbush Journal of Jewish Law and Thought**, 23, 2017, p. 122.

8. Mandelstam's poem "The Century". In: Agamben, "What Is the Contemporary?," p. 43.

9. In: Agamben, "What Is the Contemporary?," p. 42.

10. Thomas Aquinas, "Argument from Motion", https://dma.hamline.edu/~asnyder06/god/arguments/theist/aquinas-five-ways/argument-from-motion.html

---

Same River Twice
16.1.25–3.4.25
Edmond de Rothschild Center
104 Rothschild Blvd, Tel Aviv-Yafo

Curator: Dr. Irit Carmon Popper
Assistant Curator: Einat Gabai Levi
Graphic design: Studio Roniverony
Digital display systems: Doron Computer and Video Projections
Hanging: Roy Drabkin
Hebrew editing: Ronit Rosenthal
English translation: Raz Elmaleh
Arabic translation: Raji Bathish
Print: Printeria

Special thanks to Iris Nitzani Avivi and Sofia Paks

Established by the Edmond de Rothschild Foundation (Israel), the Edmond de Rothschild Center supports artists and designers in their early post-graduation years in the fields of art and design in Israel. The Center's activity is based on collaborations with educational institutions and focuses on equipping creators with professional tools and developing their skills, supporting participation in exhibitions, fostering collaborations, and providing personal guidance.

אותו נהר פעמיים

SAME RIVER TWICE

ذات النهر مرتين

المشاركون/ات

نيتسان بن زيمرا، روني حجاي، حيلي يوزفيتش، دانييل ليبرمان، داويد متحده، إيرا بروخوروفا، نوجا شاليط جليك.

ا لقيمة

د. عيريت كارمون بوبر

مساعدة القيّمة

عينات جاباي ليفي

الفقاريات بعمر مائتي سنة؟[1]

واحد - اثنان - ثلاثة سمكة مملحة. توقفنا. علينا أن نتأكد من عدم انتهاك لحظة الركود وأن التوقف المروري هو حاضر مستمر. أدنى انتهاك لإجراءات الإيقاف ينتهك في الواقع تقدمنا. لأن الحركة المتجمدة في الزمن محكوم عليها بالفشل المستمر، لأن توقف الحركة يعني الموت، ولأن توقف الزمن أو حركته التي لا تنتهي والتي لا تقهر هي أحد أسس الوجود. لقد كان هيراقليطس، الفيلسوف اليوناني الما-قبل سقراطي، هو الذي شخص الحركة باعتبارها تعبيرًا ديناميكيًا عن التباين، وذكر أنه: "لا يمكنك الدخول إلى نفس النهر مرتين".[2] يتواجد النهر في حركة تغير مستمرة، وبمجرد دخولك مرة واحدة، لا يمكنك استعادة لحظة الدخول والدخول في نفس الوضع مرة أخرى، لأن الوقت قد مر ومضى النهر (جرت المياه عبر النهر)، فقد تغير النهر والدخول الثاني مختلف عن السابق. يتناول المعرض مفارقة التداخل بين الحركة وغيابها؛ كما نتناول الحياة أيضا.

في المعرض منشآت وأحاديث بينها حول الموضوع من وجهات نظر مختلفة ومتكاملة. بعض المنشآت متلائمة الموقع، وتتضمن بشكل علني الجدل بين الفعل وعدم الفعل؛ المنشآت الأخرى هي أعمال حركية توحي بمضادات الآلات، بمعنى أن حركتها دائرية ومستمرة ولكنها في الوقت نفسه سيزيفية، إذ لا تؤدي إلى شيء وتبقي التقدم (الإنتاج) في قاعدته زائدا عن الحاجة؛ وتشهد بعضها على غياب الحركية من خلال الصور وإشارات الجمود، والتي يتم فيها الإشارة إلى عدم الفعل من خلال التباين. عرض تغريب بين الحركة والتوقف حيث يقدم كل نفي مزدوج للحركة إحساسًا إيجابيًا بها. توليفة شكلية مرتبطة بالخيال الشكلي لمعرض يسعى إلى تقديم "روح عدم الاستقرار"، على حد تعبير هال فوستر، نسيم من التناقض الداخلي.[3] لا يمكن الدخول إلى نفس النهر مرتين، بل وأكثر من ذلك هنا والآن، في زمن الحرب. كل ما تبقى هو الاستسلام أثناء الانتقال إلى حالة الركود - للجسد، العمل، والوعي - ومواصلة الحركة.

يعد تحديد مضاعفة المعنى فكرة ناشئة في عملية التنظيم ويسعى إلى خلق حضور من خلال تركيب جملة من المنشآت والتدخلات في الفضاء المعماري. حدث ذو مدة متأخرة يتيح للإطار المفاهيمي بالتوضيح من خلال الأمثلة الفردية، كما حددها يهوشواع سيمون لمعرض للفن المعاصر. ووفقا له، فإن مثل هذا الحدث يعتمد على قابلية الاستقرار (الاتصال)، وهو مفهوم مستعار من الفيزياء لوصف "حالة تتميز بنقاط اتصال صغيرة تتلامس وتتصل بأقصى قوة وتحاكي كومة من الرمال قبل أن تنهار. كل حبة رمل تتلامس حبة أخرى عند أصغر نقطة وبأقصى قوة وهكذا فإن الكومة كسلسلة جسدية متعددة على وشك الانهيار، هي حدث ثبات تحمل مدة متأخرة".[4]

تأخير الثبات يكمن أيضا في المفارقة. قيمة الاستقرار كقيمة مؤقتة موجودة أيضًا في المساحة التاريخية لمنزل شتيرن، اليوم مركز إدموند دي روتشيلد، حيث يستضاف المعرض. تم بناء المنزل في عام 1928 من قبل المهندس المعماري يهودا ستامبلر وفي عام 1933 أضاف المهندس المعماري أرييه شارون إلى المباني لعائلتي شتيرن وكرينكين. خلال عملية الترميم في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، تم استعادة وترميم مكونات معمارية أصلية للمنزل النووي في تل أبيب الصغيرة، بما في ذلك الفتحات والنوافذ والأبواب والمصاريع (مهندسو الترميم: إيلان كيدار وحابيبا إيفين).[5] استقرت الأعمال الفنية في المعرض براحة مشكوك فيها في فضاءات طابق المدخل، وبينما هي بصيغة المضارع، فإنها تتضمن منظور الماضي من خلال إشارات إلى التراث المبني للمنزل. كانت العناصر المعمارية المختلفة بمثابة نقاط إلهام وقوة للحركة المعدلة حسب الموقع بهدف خلق تجربة مكانية ليست محصنة ضد طبقات الزمن.

يوجد داخل المنزل نموذج لمنزل بتكوين شرق أوروبي من تصميم **إيرا بروخوروفا**، حيث تختلف نسب المساحة الموجودة عن تلك الموجودة في المساحة التي تحتوي عليه. يدعو المنزل الشفاف ونوافذه المفتوحة إلى النظر إلى الداخل، لكن في الواقع تشير خطوطه العريضة العارية إلى أن المنظر قد تم عكسه وأنه موجود بدلاً من ذلك من الداخل إلى الخارج. بيت ينظر إلى بيت، كل منهما يبحث عن نفسه في الآخر. تحمل أسئلة الهجرة والهوية حضورًا مكانيًا وزمانيًا، وتخلق خطًا يربط بين مساحة المعيشة وشاغليها في الماضي ومساحة العرض ومشاهديها في الوقت الحاضر.

منظر محجب يعيدنا إلى مصاريع الألمنيوم المغبرة **لنيتسان بن زيمرا**. ويبدو أن عيونهم مغلقة. عند انحناءها على الحائط، فإنها تلمح إلى إمكانية الحركة الوظيفية في المستقبل، لكن هذا لم يتحقق، حيث يتم لف شرائح المصراع بخيوط كتقييد للعين. تتحول نعومة الخيوط القطنية إلى عرض شكلي للقوة يمنع إمكانية الحركة، يتم ارتداء الريدي-ميد بـ "زخرفية" بإيقاع يتنوع بين الحرفة اليدوية والتجريد. ومن الأسفل، تنظر إلى الوراء كومة من الرمال البيضاء المصنوعة من حبيبات الملح وصودا الخبز، بينما تنهار على نفسها وتحول الانهيار إلى حدث من الاستقرار الدائم. الباب، كما يقول جورج زيمل، له اتجاه غائي من الخارج إلى الداخل، لكن عتبة الباب ذات اتجاهين، وبالتالي تسمح بالحركة من الداخل إلى الخارج في نفس الوقت.[6] وعلى غرار الباب، تعتبر النافذة عنصر انفصال واتصال في نفس الوقت، ولكن اتجاهها الغائي هو من الداخل إلى الخارج. النافذة مفتوحة للنظر إلى الخارج، لكن النظر من الخارج يسمح بإلقاء نظرة خاطفة.

في إحدى الغرف، تهتز طاولة طعام **لروني حجاي**. يقف ضمن فخامة الفنتاج، ولا تحيط به الكراسي. يدور فقط الحبل الذي يربط سرة الطاولة بالمحرك. إن رعشة الحركة المتواصلة تفشل في إيقاظ البركة الغارقة في الطاولة من سباتها، متظاهرة بأن حتى أصغر حركة تكتونية تتجمد. وبحسب الرابي أبراهام بن عزرا، حتى النجوم لها حركة مثل الروح.[7] روح الطاولة تُسمع من خلال النبض الميكانيكي، تحتوي على حركة العالم الساكن. نام سكان المنزل أيضًا، لكنهم تحركوا.

في حنية الشرفة عند المدخل، هناك نظام من الأرواح يحمل صوت أجراس. يمتزج رنينها مع الضجيج الميكانيكي للمحرك وضوضاء المدينة التي لا تتوقف. في الغرفة الداخلية للمنزل، يسمع صوت الأجراس من جديد، لكن هذه المرة أمام ضجيج مدينة أخرى، حيث يمتزج صوت مؤذن المسجد مع صوت الكنيسة. يكشف الصوت عن صورة أقراط على شكل أجراس في أذني **نوجا شاليط جليك**، تتحرك في حركة تحاكي السير إلى الأمام خلقتها حركة النفي لرأسها. إنه نفي مضاعف يؤدي إلى شعور بالإيجابية. بوقفة شمعة تتطلب الثبات، ووعاء ماء عند قدميها، تنفي الفنانة احتمال الانهيار، رغم أنها تلمح إليه في حوار حول حلم مرعب بين ابنة حية وأب ميت. لا يُسمع حتى نبض، لكنه يُرى في صورة بندول إيقاع مقابل، في الصورة الفوتوغرافية التي التقطها **دانييل ليبرمان**. الفنانة، المغطاة باللون الأسود وأظافر قدميها المطلية مكشوفة، مطوية، ونظرتها معلقة بشك متجمد على الجسم النائم. "مثل حيوان مرن دائمًا، سوف تمسح كفوف أقدامها"،[8] فهي تسعى إلى تحفيز غير المتحرك، لخلق إمكانية الاستمرار في سماع نبض في خليط الأصوات الوجودية، لمواصلة رؤية الحدث في غيابها.

ويتميز المخطط المعماري للمنزل بالتماثل بين الواجهات الأمامية والخلفية. أشكال مقعرة متقابلة، تذكرنا بمساحة حنية الكنيسة مرتين، والتي يشير إليها موضع **داويد متحده**. تتناول المنشأة على أجزائها فعل إعادة البناء، التكرار في حلقة ما يتوقف في بعد واحد (الماضي) ويستمر في التحرك في بعد آخر (الحاضر)، في حركة الانتظار. ترتبط الموتيفات الرئيسية بعناصر مأخوذة من الثقافة الإيرانية عند اندلاع الثورة الإسلامية في السبعينيات، مثل نسج السجاد والغناء النسائي. أحدهما يدرك بحاسة البصر والآخر بحاسة السمع، ولكنهما مشوشان. تم إسكات مطربات إيرانيات مشهورات، مثل سيمين غنام، وتوقفن عن الغناء، لكنهن يواصلن الغناء على موقع يوتيوب. إن مضاعفة معنى التوقف والتحرك، القطع والوصل، يتم التعبير عنها في الأجسام الثابتة (السجادة) التي

تحمل شحنة تاريخية مفقودة، من ناحية، وفي التكوين الحركي الجديد (الشاشة) المبني على كود حولها من شكل منهجي إلى آخر، من ناحية أخرى. تتصل الطبقات المتراكمة في الكتب، السجاد والشاشات بلغة الإشارة التي تتكون من سلسلة من التعبيرات مقسمة إلى وحدات من التعبير والزمن. إنهن يتحدين الكل، ولكن في حين يشكلنه. يقولون إن الأشياء يجب أن تتوقف من أجل الحفاظ على الحياة. بالفعل؟

يُحاط مخطط أرضية البيت/العرض بألواح - بلاطات يتم تثبيتها عموديًا كإطار للأرضيات، وتأطيرها. هذه هي النقطة المرجعية للمصبوبات الخرسانية في الأرض التي أنشأتها **حيلي يوزفيتس** عن طريق حفر ثقوب في الأرض في ساحة منزلها. يشير طول الصب في المساحة الخاصة إلى طول جدار في مساحة العرض العامة، متسائلاً عن الاختلاط بينهما. والخط المحيطي ليس متسلسلًا، لأنه لما خرج من الأرض تعرض للكسر والانقطاع، ومعنى ذلك ليس الاستمرارية بل في الانقطاعات، في الفضاءات. فهي في صغرها وقربها من الأرض من حيث المادة والشكل تبدو وكأنها بقايا بنية تحتية طفت على سطح الأرض أو مثل عظام منزوعة من قبرها تحت الأرض. ووزنها كشيء كامل كوزن الفراغات التي بين أجزائه؛ تتخيل أعيننا ما هو موجود وتبقى بلا شيء. يناقش جورجيو أجامبين في "ابن الزمن" واجب الشاعر أن ينظر مباشرة إلى عيون قرنه/حيوانه،[9] وأن يرعى في دمه العمود الفقري للزمن. فالشاعر، كصورة للمعاصر، هو الذي يكسر روابط العصر ويصهرها، وهو الذي يمنع الزمن من أن يركب نفسه، وفي الوقت نفسه يفترض به أن يرعى الكسر. يبدو أن الوقت لا يمر فحسب؛ أيضا أعضاء المنزل، أوليس هم أيضا أعضاء الجسم.

إن المناقشة المتضاربة في الزمن معاصرة بقدر ما هي قديمة. أرسطو، الفيلسوف الكلاسيكي الذي جادل بشأن تفرد القوة الدافعة غير الدافعة، تلقى تفسير القرون الوسطى لتوماس الأكويني، والذي بموجبه الحركة هي في الواقع فعل وفي نفس الوقت إمكاناته، أي أنها ملموسة بقدر الإمكان.[10] كان الانشغال بتزامن غياب الحركة ووجودها بالنسبة لي ضرورة وجودية. إن الاتكاء على السلبي المزدوج الذي يؤدي إلى الإيجابية هو لحظة تفاؤل تدعو إلى الملاحظة.

عيريت كارمون بوبر

1. شاهد: “My century, my beast, who will manage / to look inside your eyes / and weld together with his own blood / the vertebrae of two centuries?” From Osip Mandelstam’s poem “The Century ”. In: Giorgio Agamben, What is an Apparatus? and Other Essays, Stanford University Press, 2009.

2. شاهد: Heraclitus: “You cannot step into the same river twice” (fragments B and ancient testimonia A) in: H. Diels and W. Kranz, Die Fragmente der Vorsokratiker, 6th edition (Berlin: Weidmann, 1951-52). In: James Lesher, Heraclitus’ Poetic Ideas, https://philosophy.unc.edu/people/james-lesher/heraclitus-poetic-ideas

3. شاهد: Hal Foster, **What Comes After Farce?: Art and Criticism at a Time of Debacle**, New York: Verso, 2020.

4. شاهد: Joshua Simon, “Writing with a pen she does not hold – Thoughts about curating” (“Ktiva be’et she’eino be’yada – Makhshavot al otzrut”), **Bezalel Journal of Visual and Material Culture**, 10, 2024. [Hebrew] https://journal.bezalel.ac.il/he/article/4554

5. من ملف التوثيق بيت شتيرن، شارع روتشيلد 104، تل أبيب-يافا. توثيق: أمير جانيسلاف، مكتب المهندسين المعماريين: إيلان كيدر، حافيفا إيفن معماريين، 2013، ص 2

6. شاهد: Georg Simmel, "Bridge and Door", **Theory, Culture & Society**, 11:1, (1994): 5-10, https://doi.org/10.1177/026327694011001002

7. تعليق إبراهيم بن عزرا على إشعياء 57: 15: "لأنه هكذا قال العلي والمرتفع، ساكن الأبد، الذي اسمه قدوس: "أسكن في مكان مرتفع ومقدس، ومع المظلومين والمتواضعين بالروح، لأرد روح المتواضعين وأحيي قلب المنسحق". في: هـ. نورمان ستريكمان، إبراهيم بن عزرا: عن رؤية ظهر الله، هاكيراه - مجلة فلاتبوش للقانون والفكر اليهودي، 23، 2017، ص 122.

8. مندلشتام، "قرني (جيلي)"، داخل: أجامبين، "ابن الزمن"، ص 43.

9. نفس المصدر ص 42.

10. توماس أكفينس، ”الحجج على الحركة“، https://dma.hamline.edu/~asnyder06/god/arguments/theist/aquinas-five-ways/argument-from-motion.html

---

ذات النهر مرتين
4.3.25-16.1.25
مركز إدموند دي روتشيلد
جادة روتشيلد 104، تل أبيب يافا

القيمة: د. عيريت كارمون بوبر
مساعدة القيّمة: عينات جاباي ليفي
تصميم جرافيكيّ: استوديو روني وروني
أنظمة العرض الرقميّة: دورون للعروض تعليق: روعي دبركين
التحرير اللغوي: رونيت روزظال
الترجمة الانجليزية: راز المليح
الترجمة العربية: راجي بطحيش
مطبعة: برينتاريا

شكر خاص لإيريس نيتساني أڤيـڤي وصوفيا پاكس

يسعى مركز إدموند دي روتشيلد، من تأسيس صندوق إدموند دي روتشيلد، للنهوض بالفنانين والفنانات والمصمّمين والمصمّمات، ابتداءً من السنوات الأولى بعد إنهاء دراساتهم العليا في مجالات الفنون والتصميم في البلاد. يرتكز نشاط المركز على التعاون مع المؤسّسات التعليميّة، ويُعنى بتزويد الأدوات، تطوير مهارات مهنيّة للفنانين، المشاركة في معارض، بناء شراكات والمرافقة الشخصيّة.

EDMOND DE ROTHSCHILD FOUNDATION

מרכז אדמונד דה רוטשילד
Edmond de Rothschild Center
مركز ادموند دي روتشيلد