

לשוב למקום,  
זה, כמו למות

עידו גוברין

תערוכת יחיד  
בית הנסן, מרכז לעיצוב, מדיה וטכנולוגיה  
ירושלים, ינואר-פברואר 2016

אוצרת: עדיה פורת

עריכת לשון (עברית): רחל פרץ  
עריכת לשון (אנגלית): מלקולם סאטון  
צילום: גיא יצחקי ודאפי ספונר  
עיצוב והפקה: דנה ודן  
הודפס בישראל, ינואר 2016



## ”לשוב למקום, זה, כמו למות”

ע ד י ה פ ו ר ת



במאמרו ”הנאת הטקסט” כותב רולאן בארת על האפשרות להתבטא בשפה שאינה קנונית, על הנאה הנובעת ממקור שאינו יכול להיות מבוטא בשפה. ”הנאת הטקסט”, הוא כותב, ”היא הרגע שבו גופי יוצא בעקבות דעותיו - מפני שלגופי דעות שונות משלי”<sup>1</sup>. ההנאה מהשפה, הוא מוסיף, נמצאת במקום של האובדן, של אי־הידיעה, הפער הריק. ההבחנה שעושה בארת בין ”גופו” לבין ”דעותיו” מצביעה על הפער שהוא מוצא בין היכולת לבטא, להתנסח, להיות קריא - לבין החוויה עצמה, מה שקורה, ”האמת”.

נדמה כי עבודותיו של האמן עידו גוברין מבקשות לייצר שפה שיש בה את הנאת וחרדת הטקסט, שפה המחפשת מנוחה במקום שהוא מחוץ למוסכמות מקובלות של ייצוג ושל הבנה, זו המזומנת למי שמוכן לחוות עונג שאינו נפרד מכאב או מאימה. החומרים שהוא משתמש בהם מדברים מתוך גופם שלהם ומספרים על חוויות של גלות, מרחק, שיבה וגעגוע. הקולות הבוקעים מחלל התצוגה מתאחדים לקול זעקה. דומה שזו הזעקה המוחה על אי-היכולת לומר את מה שצריך להיאמר. אי-היכולת להיות קריא וברור. גם לעצמו.

חלל התערוכה נצבע בצבעי צהוב-חום ומזכיר מראה עתיק, תצלום ישן או מערה שנחשפה בחפירה ארכיאולוגית. צלילים מתכתיים עולים מן העבודות (או שמא מן הקירות או מהרצפה), אניגמטיים כמו שפת חיות, קוראים לצופה להתקרב.

קולו של העבר מתערבב עם קולו של ההווה.

שמה של התערוכה לקוח משיר של יהודה עמיחי, שציטוט ממנו מופיע באחת העבודות המוצגות בה. הציטוט המלא אומר: ”לשוב למקום, זה, כמו למות. זה למלא נבואות או לרוקן אותן”<sup>2</sup>. המיתה בעבודותיו של גוברין היא משל להתמסרות למציאות של קיום לא ידוע ולא נגיש. מציאות שעונג ופחד משמשים בה יחדיו, והיא חדשה ומלאת חיות.

1. רולאן בארת, ”הנאת הטקסט, ואריאציות על הכתב”. תרגום: אבנר להב. הוצאת רסלינג, 2007

2. מתוך שירו של יהודה עמיחי ”עין גדי”, בספר ”ולא על מנת לזכור”, הוצאת שוקן, 1971



יצירתו של גוברין מעלה עולמות של זכרונות, הרהורים וסיפורים הצפים במרחב משותף יחד עם מלמול, המהום ומנגינה. האסתטיקה העדינה שבה הוא בוחר לגלם את רעיונותיו- דפי מחברת הנושאים כתב יד אישי כלשהו, בדים רכים, מצע של שיעוטים דבורים ושרף ופיסות תחרה - מכמינה סודות הנלחשים דרך רמקולים. עבודותיו, העוברות בין שדות סאונד ודימוי ויזואלי, קוראות להקשיב דרכן למרחבים של עולמות תודעתיים, עולמות הפורשים אפשרות לשינוי מתוך המגע עם מה שאינו ידוע. המיתה היא מיתתו של הידוע. נוסטלגיה ושאלות של שיבה אל העבר או אל מקום הן בלב עבודתו של גוברין. הבחירות החומריות שלו הן נוסטלגיות, וכן התכנים והשמות של עבודותיו, המתייחסים לאירועים בעברו של האמן, כמו כתבי היד בעבודות "Vaalbara" ו"From The River Archive". שאלות על הפער בין מקום שננטש לבין המקום ההווה מעלות כאב ותהייה. נסיונות אלו אינם מציעים פתרון מיידי ואינם מגיעים לכדי סיפוקם. הם פותחים אופציות שאין בהן נחמה, אבל הן הפתח לתהליך של בירור, של הצפה, של ריפוי עצמי. הן משמשות תיבת תהודה שלתוכה יוצק האמן את נסיונותיו להגיע, לגעת, לדעת משהו.

תקתוקו של הזמן נוכח בעשייה האמנותית של גוברין, הלכי הזמן הסובייקטיבי מגיחים בדמותם של לוח פלדה אדמדם, בד תחרה מתנופף, מערבולות זרמי סאונד או מכתבים מסבא. התודעה מביאה אל החוויה העכשווית את פיסות התזכורות מתקופות חיים שונות. קולו של העבר מתערבב עם קולו של ההווה.

גישות פילוסופיות שונות רואות בהווה הזמן החשוב ביותר; הוא הזמן האל־זמני, הזמן שכל הזמנים מתייחסים אליו. תודעת ההווה עשירה ועמוקה יותר ככל שניתן לקשר את העבר לחווית העכשיו. ככל שהקישור לאירועים מהעבר גדול יותר, כך תודעת ההווה העכשווי היא בעלת השתרעות או אופק רחבים יותר. לפי הפילוסוף אדמונד הוסרל, ההתנסות בהווה ממקדת את עוצמת החוויה ואת התכנים של כל הזמנים בעבר ובעתיד. הוא טבע את הביטוי "עומד זורם", ביטוי צורני המאחד את המימד הסטטי של ההווה עם הזרימה הדינמית של החוויות בתודעה.

הניסיון להתמלא בחווית החיים העכשווית ולהאריך אותה עד לאינסוף שמבטל את הזמנים האחרים נמצא בעבודותיהם של אמנים רבים, החל ממלחינים כמו סאטי או ליגטי, דרך אמני הפלוקסוס וההפנינג ועד אמנים בני זמננו. נדמה כי גם עבודותיו של גוברין שואפות להתמלא במימד ההווה. אף אם הן נשענות על סיפורים מן העבר, הן גומעות אל קרבן את מרחבי העכשיו כמבקשות להישאר במילואן וכתובעות הקשבה מוחלטת למלמולן. בעשותן כן הן הולכות ומתאחדות למראה אחד ולצליל אחד. כאותו "עומד זורם"



הן נמצאות בחלל, קיימות במרחב המוגדר על-ידי הסאונד הנע בגלים לרוחבו של החלל, מניע את החלל קדימה על ציר הזמן ואחורה אל העבר.

עבודות הסאונד הן חלק מרכזי בגוף העבודות בתערוכה. הן משמיעות צלילים שנעים בין הקראה של טקסט ("Whirlpools"), צלילים מופשטים ועמומים שאינם מצטרפים לכדי סאונד מוכר כלשהו ("Vaalbara"), מנגינת פסנתר ("Vaalbara") או עבודות שהסאונד הפיזי נעדר מהן, אך הצפייה בהן מעלה קולות הנוצרים בתודעת הצופה ("Quiet Whispers in The Hallway") ומשלימים את היצירה בהכרתו. הרושם החושי של קול נקשר לרוב עם אוזניים; תפיסת הקול כנשמע באוזניים כמוה כטעות התפיסתית שלפיה החשיבה מתבצעת במוח. למעשה הסאונד נשמע בכל הגוף. ניתן להקשיב לו עם ההכרה כולה. הגוף הוא שנמצא בתוך ההכרה, כשם שהעולם כולו נמצא בתוך ההכרה. זאת הסיבה לכך שאנשים שונים יכולים לחיות בעולמות שונים תודעתית כאשר הם מצויים במרחב אחד או בזמן אחד. עבודותיו של גוברין מציעות מרחב אחד שבו מתקיימים עולמות תודעתיים שונים; עולמות סאונד, דימוי ושפה הם מפות שונות שמובילות יחד אל מרחבים תודעתיים אחרים.

דומה כי האיחוד של עולמות תודעתיים שונים יכול להיות רק זעקה. או רק שקט. הזעקה הנשמעת, הנובעת מאי־יכולת לומר או מאי־יכולת לדעת, אף היא נטולת התפתחות כלשהי. היא נוכחת, יוצאת וחוזרת כלעומת שבאה.

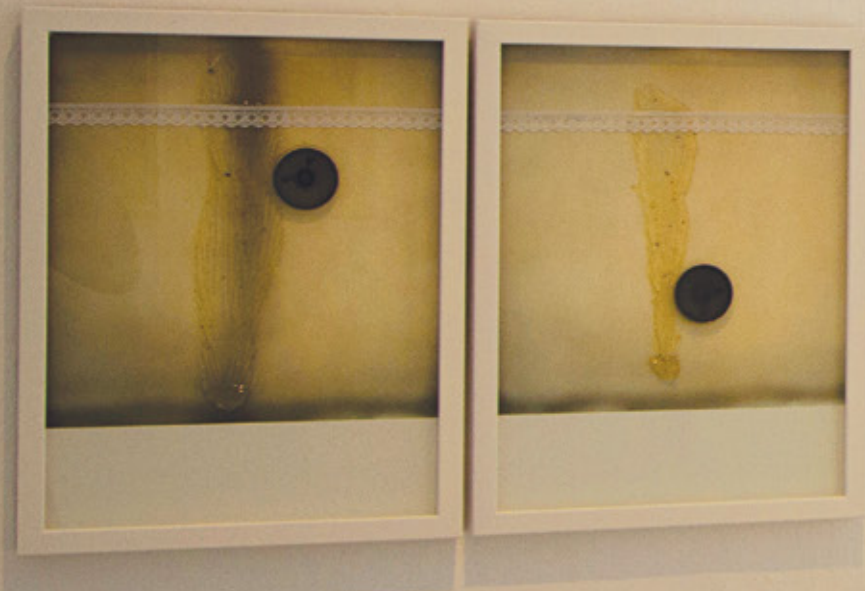
העבר וזכרונותיו מהדהדים בעבודותיו של גוברין, מתבטאים בדרכם החומרית והלא־חומרית, אך בעיקר מנסים ומתאמצים לזכות בהקלה הנובעת מידיעה.

במקורות היהודיים מוזכר זמן שהוא "לא יום ולא לילה", זמן המתואר כמאחד את כל הזמנים, זמן המציין מקום תודעתי של חוסר־דעת; מקום תודעתי ובו ניגודים מחשבתיים כה רבים, עד כי כלי החשיבה הקוהרנטיים-לוגיים קורסים לתוכו. את ההבחנה הזו בין מה שניתן לבטא ובין מה שנוכח אך עדיין (או כבר) אינו ניתן לביטוי עושה גם הפסיכואנליטיקאי הבריטי וילפרד ביון (Wilfred Bion, 1897-1979), שעסק בתודעה האנושית וביכולת לדעת. ניתן לומר כי מחקרו עוסק בשאלות על הצורך האנושי לדעת והיכולת האנושית (או אי־יכולת) לדעת משהו. ביון אינו נרתע מלבקש את "ידיעת האמת" וטוען כי היא הכרחית להתפתחות המנטלית. הנחת היסוד של ביון היא כי יש קשר הדוק בין ידיעת האמת לבין צמיחה מנטלית. לדעתו, נפש שאינה במגע עם האמת נידונה לניוון. מחקריו של ביון והתיאוריה שלו מקשרים בין מונחים נפשיים קלאסיים כאהבה ושנאה או כאב ועונג לבין ידע. ביון מעז לשים בחזית התרפיה את צמיחת הנפש מתוך החשיפה

לאמת. זהו מסע של התפכחות מאשליה ושל הכרת המציאות כמות שהיא. ביון מוביל את הפרדיגמה הפסיכואנליטית הרחק מעבר לתבוניות, אך לא אל עבר חלופה של משמעות ונרטיב סובייקטיביים, אלא אל אמת אחרת, שאינה תבונית או לא-תבונית. לפי ביון, התהליך ההתפתחותי מכוון למטרה זו בלבד - הגברת כושרו המנטלי של האדם לידיעת האמת. לפיכך מטרת עבודתו של הפסיכואנליטיקאי היא העתקת מרכז הכובד מעקרון העונג והכאב, שאותו מספקת פרשנות סובייקטיבית מנחמת של האדם, אל עקרון האמת, שהוא היכולת האנושית לדעת משהו, גם במחיר של כאב.

האמת שעליה מדבר ביון מחזירה אותנו אל "הגוף היוצא בעקבות דעותיו" של בארת. לפי בארת ואף לפי ביון, הידיעה התבונית היא רק חלק מהאמת. המלים הן רק חלק מהאמת. פרפרי המלים מחוללים בחלל שסביב לגוף, נאספים סביב לראש, חגים סביבו, לא נוגעים, אך עוטים אותו כזר מנצחים. הגוף עצמו נותר ללא מלים.

עבודותיו של גוברין מספרות סיפורים רבים; סיפורים מעברו האישי, תהיות הכרתיות כלליות, זכרונות וחלקי זכרונות. למרות זאת הן מובילות לדרך אילמת, כאותו גוף הנותר ללא מלים. נראה כי החשיפה לעבר ולפגעיו, ההליכה בדרך ללא מוצא נראה לעין, עושה שימוש אינטואיטיבי במוטיב הצמיחה והריפוי הגלומים בכך.





## וזה חוזר

עידו גוברין משוחח עם ג'וליאן ג'ייסון האלאדין  
21 באוקטובר 2015, טורונטו

ג'וליאן ג'ייסון האלאדין<sup>1</sup> אחד הדברים שאני תמיד חוזר אליו ביחס אליך הוא הפרזנטציה שעשית ב־2014, באחד הסמינרים לתואר שני, על עבודתו של רולף ג'וליס "Stone Alone" מ־1993, עם הסאונד והאבן. גילום העבודה ההיא בזמן הווה היה מרהיב. זו היתה מחווה, במונחי תולדות האמנות, ששילבה אספקטים שונים מהפרקטיקה שלך לרגע אחד יוצא דופן. אתה יוצר אמנות, יוצר את התערוכה הזו, אבל אני גם יודע שסוגיית עצם הצגת העבודה היא דבר שאתה מתחבט בו, ואני סקרן באופן הכללי ביותר, מדוע אתה עדיין עוסק בעבודה בסטודיו?

עידו גוברין: זו שאלה כבדת משקל. נדמה לי שאם מישהו יחזיק בדעה שפרקטיקה אמנותית ופרקטיקה תיאורטית הן שתי פרקטיקות שונות בתכלית, שכמובן קשורות זו בזו, אך במהותן הן שונות וצריכות להיות כאלו, יכול להיות שאסכים עימו. בלי לרמוז על כל היררכיה מבנית, יש נתח ידע מסוים שנגיש לאמנים ואינו נגיש למי שאינם אמנים... שוב, לא במונחים של היררכיה, אלא רק במובן של גישה שונה לנושא המדובר.

האלאדין: כן, אני בהחלט מסכים.

גוברין: אז אם אנחנו מקבלים את העמדה הזו לרגע, אני לא חושב שהתוצאה בהכרח תהיה "מה הטעם ליצור אמנות", אלא, אולי, איך אנחנו יכולים ליצור אמנות שתאפשר לצופה גישה לנתח הידע השמור כביכול לאמנים, ולהציגו ככזה. זה האתגר. אני לא חושב שזה מאיין את הפרקטיקה האמנותית. במונחי המצב העכשווי, ניתן לתאר בבירור את התהליך שהתרחש: החל מהמאה ה־15, בזמן שאמנים תימללו את מחשבותיהם על אודות הפרקטיקה האמנותית שלהם, מבטם תמיד היה מהסטודיו

1. ג'וליאן ג'ייסון האלאדין, מרצה באוניברסיטת OCAD. כתב את *Boredom and Art*, Zero Books, 2015. וכן שורה של מאמרים ומסות על אודות אמנות ופילוסופיה ו־2010, *Marcel Duchamp: Étant donnés*, Afterall Books.



כלפי חוץ, ולא להפך, כפי שהוא כיום - וההיסטוריוגרפיה הזו מרתקת מאוד. היא גם קשורה בנושאים כלליים של המודרניות, אבל ברגע מסוים המהפכה הושלמה ומקצוע היסטוריון האמנות הופיע. תיאורטיקנים כותבים על אמנות מחוץ לסטודיו ואמנים נוהגים בהתאם. בסופו של דבר זה יצר מצב לא מאוזן. במובן זה, מנקודת מבטו של האמן, האתגר הוא להחזיר את מצב העניינים לשיווי משקל.

**האלאדין:** אני חושב על הנושא הזה כבר הרבה זמן, והוא עולה בקנה אחד עם מה שאני יודע על העבודה שלך ועל אופן העבודה שלך. לאחרונה כתבתי ביקורת על ספר מאת דייוויד באלזר, אחד העורכים של "Canadian Art", שנקרא "[Curationism](#)"<sup>2</sup>. זה היה ספר מייסר לקריאה בהתחלה, בעיקר כיוון שהוא תיאר כמה דברים שאני לא אוהב בעולם האמנות העכשווית, אך הוא פתח את עיני להרבה בעיות שנתקלתי בהן. נדמה שיש תזוזה ביחס להבנת ייצור האמנות כדבר שהוא פוסט־היסטורי - לא במובן של יצירת תיאוריה חדשה, אלא "פוסט" במובן שיש לנו היסטוריה, וכל מה שמיוצר חייב להיות מיוצר על הבסיס הזה. זו בעיה רצינית ביותר, כיוון שאתה אומר שהדבר היחיד שיכול להיות מיוצר חייב להיות מיוצר עם הידע וההיסטוריה הללו... ואני מניח שתהיה לך בעיה חמורה עם זה.

**גוברין:** אני למעשה חושב ההפך.

**האלאדין:** באמת? לא הייתי מנחש.

**גוברין:** כן, ואם כך, אני אשאל אותך שאלה פשוטה: מי, ובאיזו סיטואציה, מייצר דבר מה משום דבר?

**האלאדין:** אני לא מנסה לרמוז לכך. אני לא רומז לכך שההיסטוריה אינה שם, אלא שההיסטוריה הפכה למרכיב הכרחי להערכת מיקומה של היצירה. במלים אחרות, צריך קודם כל להבין ולתפוס את ההיסטוריה הזאת במלואה לפני שנבין מה יש, או אין, ביצירה. אני לא בטוח שאני מסביר זאת היטב.

**גוברין:** אני חושב שאני מבין מה כוונתך. זה דומה לדין בנוגע לפילוסופיה: האם אני צריך לקרוא את דקארט בשביל להבין את קאנט ואת קאנט בשביל להבין את הגל וכן הלאה. זו סיטואציה מורכבת. מחד אני אומר, כן, אם נרצה לאמץ את הפרספקטיבה ההיסטורית כדי להבין כיצד דברים התפתחו מבחינת התקשורת בין פילוסופים, נידרש לידע הזה. מאידך,

2. Balzer, David. *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else* (Toronto: Coach House Books, 2014)

כדי להבין את המושגים הבסיסיים החומקים מהיסטוריוזציה, אולי לא נצטרך זאת. אני חושב שזה עניין של רזולוציה או קנה־מידה.

**האלאדין:** קנה־מידה הוא הנושא הבעייתי עבורי. כאשר פעלתי באופן גורף כאמן, הבעיה הגדולה ביותר עבורי היתה חשיבת־יתר. הייתי חייב לחשוב על כל הדברים הללו, לא יכולתי לעצור את עצמי. זו הסיבה שבגללה אני מאמין שאני היסטוריון הרבה יותר טוב מאשר אמן. כאשר אתה מסתכל על מישהו שהוא אמן טוב, זה במקרים רבים עניין אינטואיטיבי. ההכרח להכיר את ההיסטוריה, ואני רואה זאת שוב ושוב, מתחיל באמת להעיק על אמנים, בעיקר אמנים צעירים.

**גוברין:** זה הצד השלילי של היחס בין תיאוריה לפרקטיקה, וכאשר זה קורה, כאשר אמנים צעירים מרגישים צורך להגיב בעיקר על בסיס ההיסטוריה, זו בעיה, אך אם הם מצליחים איכשהו (וזה דבר קשה אפילו לאמנים מבוססים) למצוא את האיזון בין השניים, זה יכול להיות מקום מעניין להיות בו. אני חושב על כריסטיאן בולטנסקי או אמנים אחרים שאני מוצא עניין בעבודות שלהם בגלל האיזון הזה.

**האלאדין:** בולטנסקי הוא דוגמה מצוינת, כיוון שבראיון שלו עם הנס-אולריך אובריסט<sup>3</sup> הוא כלי־כך כן ונותן תחושה של "אוקיי, עשיתי זאת ואין לי מושג מדוע". זה לא משוקע בהיסטוריוזציה, אבל אתה יודע שזה שם והוא מאוד חכם, והוא מאפשר לעצמו לקחת את הסיכונים האלה. במקרה שלך (ושוב, אני לא יודע מדוע אני ממשיך לחזור לפרזנטציה ההיא), מה שהיה נפלא כל־כך בעיני היה שניגשת לג'וליוס באופן שמעולם לא הייתי מדמיין שאפשרי. הצגת אותו עם חזון מאוד ברור. ככל שעקבתי והבנתי את עבודתך טוב יותר, ראיתי שגם לעבודה שלך אתה ניגש באופן דומה. אתה לחלוטין מחזיק בהיסטוריה הזו והיא יושבת אצלך בראש, אבל אתה מאוד מתנגד לכל מי שמנסה לדחוף אותה לקדמת הבמה. אני חושב שאתה אוהב להיות תחת הכתם העיוור שלך.

**גוברין:** ובכן, חזרה לאותה פרזנטציה, חשבתי שלאור עבודתו של ג'וליוס, שהיא כלי־כך כן ועכשיו כפי שהוא מעיד בעצמו (הוא מעולם לא היה מטפורי ביחס לעבודתו), חשבתי, מדוע שלא נראה ונשמע אותה כפי שהיא. כשאנשים כיום ניגשים כך לעבודה, באופן שנדמה שערורייתי במובן מסוים, זה למעשה כלי־כך אירוני.

**האלאדין:** אני חושב על קארסטן הולר, עם המגלשות בניו־יורק, עבודה בנוסח ה־"Relational Aesthetics", שבה ניתן לגלוש מטה דרך מגלשות מפותלות החוצות כמה

3. Christian Boltanski and Hans U. Obrist. *Christian Boltanski*. Köln: W. König, 2009. Print  
Carsten Höller: *Experience*. The New Museum, NYC. 10.26.11-01.22.12



קומות של ה־New Museum. זה היה מטריד במיוחד כי העבודה הזו צריכה להיות בדיוק מה שדיברת עליו כעת, הכאן ועכשיו. כוונתי היא שזו מגלשה, חוויית ילדות, אבל כל־כך הרבה מההערות והדיונים בנוגע אליה מתפצלים בין החוויית, כמעט הפסיכולוגיה של ההיסטוריה, לבין שיח מסורתי של תולדות האמנות, עד שלא נשאר מקום להווה. המלה ששבה וחוזרת בראשי היא "אפשרות"; הדיון שלך על העבודה של ג'וליוס לא נסב סביב אפשרות, אלא סביב אקטואליות, וזה מה שבעיני מאוד חסר. לעתים קרובות מדי ההיסטוריה קיימת כאפשרות נצחית, והאפשרות הזו עומדת בדרכה של האקטואליות. שוב, אני לא רואה מאומה מכל זה בעבודות שלך, לדוגמה בעבודת [המתכת הרוטטת](#)<sup>4</sup>. העבודה הזו, אחת האהובות עלי, נסובה סביב אקטואליות. לשמוע אותך מדבר עליה בעבר בהחלט נראה לי מאולץ. היתה לי תחושה שאם הדבר היה תלוי בך, לא היית אומר דבר. ראיתי את זה קורה הרבה פעמים: אתה אוהב לדבר סביב העבודות שלך, אך יש בך התנגדות רצינית להתייחס אליהן ישירות.

**גוברין:** כן, ובשבילי זה חוזר למה שאמרת על אקטואליות, שאני לחלוטין מסכים עם זה. אני אגיד שני דברים. הראשון הוא שבשבילי, דבר זה מאוד חסר. אני רואה זאת יותר כמו בעיה פסיכולוגית, אולי של אמנים ושל הציבור בכללו, בזמנים של חוסר יציבות תרבותית, שבהם האינסטינקט הוא להיאחז בעבר, ואז כמובן תולדות האמנות נכנסות לתמונה ומגיבות לכך, בעוד שאם אתה נשאר באקטואליות, זהו מצב פריבילגי שאתה מרשה לעצמך רק כשהמים רגועים. במונחי המצב העכשווי, מתבקש כביכול לחזור לאחור. הדבר הנוסף שאומר הוא שבמיוחד בנוגע לעבודת המתכת, אך גם באופן כללי, אני חושב שזה היופי באמנות. כאשר העבודה עובדת, מה שאתה יכול להגיד עליה נשאר רק בתחומים הפריפריאליים, אתה לא באמת יכול להגיד דבר על מהותה. האפשרות היחידה שלנו לדון בה - ובאופן ששנינו נבין זה את זה - היא תמיד תוך השתמעות עקיפה. הרשה לי לשאול אותך, מה משמעות הדבר ביחס לתולדות האמנות אם אנחנו מקבלים את ההנחה שאיננו יכולים לדון ישירות במהות האמנות?

**האלאדין:** אתה מעלה נושא מאוד משמעותי עבורי ושחשבתי עליו הרבה זמן ביחס לדושאן. אני תמיד חוזר לדושאן. איני יכול לקבל אף לא אחת מן הפרשנויות שניתנו לרדי־מייד. עבורי הרדי־מייד עצמו אינו רלבנטי כאובייקט, כיוון שהאובייקט עצמו (קיומו בפועל) אינו קשור למה שדושאן עושה. האקטואליות במקרה של דושאן פירושה כל מה שמתרחש סביב העבודה, זה מה שמקנה לאובייקט הרדי־מייד חשיבות. כאשר אנחנו מדברים על תולדות האמנות מההיבט הזה, כשיח שאינו יכול לדון ישירות באובייקט שלו,

4. Vaalbara, 2014. <http://idogovrin.net/fields/vaalbara>

זה חייב להיות בעקבות דושאן, ולא להגדיר אמנות באופן ישי, אלא דרך מה שמתרחש סביבה, ההקשר שבתוכו היא מתקיימת. לשמוע אותך מדבר על העבודה עם המתכת הרגיז אותי כיוון שלא דיברת על מה שחווייתי מולה, בגלל שלא ידעת או שלא היה לך אכפת, נכון? חווייתי את העבודה כפי שרציתי, ואני חושב שגם תולדות האמנות יכולות לתפקד באופן הזה.

**גוברין:** אם נלך בעקבות קו המחשבה הזה, ואני מחזיר אותך להערה הראשונה שלך, תולדות האמנות והפרקטיקה האמנותית נמצאות באותה סיטואציה, באותו מישור.

**האלאדין:** כן. אני חושב שהמעגל הזה הוא הבעיה היסודית של אמנים צעירים - ולמעשה העלית נקודה נכונה, לא רק אמנים צעירים, אלא גם אמנים בכלל. הדבר שאנו מכנים "עולם האמנות" מוגדר על־פי פרמטרים מסוימים, וכאשר אתה מגדיר את הפרמטרים הללו, אתה מתרחק יותר ויותר מאקטואליות ומתקרב יותר ויותר לאפשרות. במלים אחרות, ככל שאתה מגדיר זאת יותר, אתה בעצם מתרחק מהדבר עצמו. אנחנו יכולים לומר את המלים, אך אנחנו רחוקים יותר מהאקטואליות של הדבר, ולפיכך ייצור העבודה עצמו הופך לבעיה. ושוב, אני מאוד מוטרד מכך שהרבה מאוד אמנים כיום חושבים, כך נדמה, שאמנות נסבה סביב הצגה, בעוד שאתה חושב שהיא נסבה סביב ייצור. יש לך במידת-מה יחס בעייתי בנוגע למעבר בין ייצור להצגה.

**גוברין:** אני יכול להגיד שבמידה רבה, בשבילי, מרגע שהעבודה מוצגת, היא אינה מעניינת עוד. מה שמעניין בעיני הוא התהליך והייצור, כפי שאמרת זאת, מנקודת המבט האמנותית - אך גם מנקודת מבט ביקורתית, או מנקודת מבטו של הצופה. מה אני יכול להגיד כאמן כאשר אנחנו מנסים לדון על עבודת אמנות מרגע שהיא גמורה? היא גמורה. אנחנו חייבים להמשיך הלאה, במיוחד מנקודת המבט האמנותית (למרות שלפעמים עבודות קודמות מוצאות דרכן לעבודות חדשות ובמובן זה "חוזרות לתחייה"). אבל, אם אני בסטודיו ואתה מגיע ואנחנו מדברים על מה שקורה עכשיו, אז לדברים שלך יכול להיות ערך רב עבורי. הם יכולים לשנות את מהלך העניינים.

**האלאדין:** חווייתי זאת בעצמי עם [אנדי פאטון](#)<sup>5</sup>. נכנסתי לסטודיו שלו כמה פעמים כאשר עבד על ציורי הטקסט האחרונים שלו, ויכולתי לחוות את התהליך, לדבר איתו על מה שהוא עושה באותו הרגע. זה מרתק אותי כיוון שכאשר הוא עבד על התערוכה שלו, דיברנו על העבודות ועל השירה, על הטקסט שהוא לקח ממנה, איך העבודות מתפקדות יחד,

5. אנדי פאטון (1952), *אמן קנדי*

איך הן עובדות כסדרה. כשדיברתי איתו בסטודיו שלו במהלך העבודה על אחד הציורים, דיברנו במשך 45 דקות על אות אחת שהוא ניסה לצייר ורצה שתעבור מודולציה, הוא רצה שהיא תתקיים בשני זמנים שונים כפי שהוא חשב עליה; הוא קידד בצבע כל אחד מהזמנים הללו ואיפנן את הצבעים, ושאל אותי מה אני חושב (כי זה לא היה 50:50, אלא קצת מעבר לכך, והוא המשיך להזיז את הקו). זה דבר שמעט מאוד אנשים ישימו לב אליו בתוצר הסופי, ולמעשה הוא לא מדבר על כך משהושלם הציור. מול אנדי, קיבלתי את התחושה המובחנת שציור בתהליך וציור גמור הם שתי עבודות שונות בתכלית, ונדמה שזה גם המקרה עבורך.

**גוברין:** כן, בהחלט. אני תמיד שואל את עצמי, מתי אתה יודע שהעבודה גמורה? הפניתי את השאלה הזו להרבה אמנים וקיבלתי תשובות מגוונות. אבל בשבילי, העבודה לעולם לא גמורה, פשוט נמאס לך ממנה.

**האלאדין:** דרך מעניינת מאוד לתאר זאת...

**גוברין:** אני פשוט לא יכול להתמודד איתה עוד. דיברת קודם על חשיבת־יתר או עבודת־יתר, כשעבודה ממצה את עצמה במובן מסוים, לא בשביל עצמה, אלא כפי שהיא בשבילך. אז אתה עובר הלאה, או אם יש דדליין...

**האלאדין:** איך נולדה התערוכה הזו?

**גוברין:** אחרי **התואר השני**<sup>6</sup> חשבתי שיש לי גוף עבודות מגובש להציג ועדיין לא הצגתי תערוכת יחיד רצינית בישראל, אז חשבתי לחזור לכך ולהציג גם עבודות חדשות. אבל אני חושב שזה התרחש גם על רקע התקופה הממושכת שאני כאן. למעשה הכותרת של התערוכה היא "לשוב למקום, זה, כמו למות".

**האלאדין:** אתה אוהב את הנגטיבים שלך!

**גוברין:** כן, אני אוהב את הנגטיבים שלי. אז כן, לשוב למקום, מה משמעות הדבר?

**האלאדין:** אז אתה מציג את עבודת התואר השני?

**גוברין:** לא רק, אבל כן, למעט כתב-היד של סבא שלי, שלא מתאים לתערוכה הנוכחית. אני מציג את עבודת הרצפה, את עבודת המתכת, אולי חצי מהדיפטיך וכמה עבודות חדשות.

6. עידו גוברין, *Vaalbara*, תיזה לתואר מוסמך, אוניברסיטת טורונטו, 2014

**האלאדין:** אתה עושה שימוש בחלק מהטקסט של התיזה בתערוכה?

**גוברין:** לא. הוא חלק **מתערוכה אחרת שאציג במרץ 2016**<sup>7</sup>. התערוכה נובעת מפרגמנט טקסטואלי של התיזה שעוסק במסע שסבא שלי כביכול ערך מווילנה לרצועה הקורינית בים הבלטי. האותנטיות של הסיפור והמסע הזה מוטלת בספק. רציתי ללכת, פשוטו כמשמעו, בעקבות המסע ולהפוך את האירוע הפיקטיבי כביכול הזה למציאות, אבל האם זאת מציאות? מה שנראה במרץ הוא אכן מציאות, דברים אמיתיים בחלל, אבל מה המעמד של אמיתותם? התערוכה נקראת "מפות שקטות".

**האלאדין:** זה שם יפה, והוא מחזיר אותנו לדיון שלנו. אני חושב שהסיבה שאנשים כל־כך מוטרדים מכך היא כל העניין של אפשרות-אקטואליות. עבור יותר מדי אנשים הניסיון שוכן במרחב האפשרות, ולא במרחב האקטואליות. אפשרות שומרת על רלבנטיות רק אם יש אקטואליות של אינפורמציה, לעומת ניסיון. נדמה שאנשים מוטרדים לא מחוסר ניסיון, אלא מחוסר אינפורמציה.

**גוברין:** כן, ואני חושב שביסודה זו אי־הבנה בסיסית של פוקו, והוא אומר על עצמו שלעתים קרובות כל מה שהוא כתב היה פיקציה. חלק מכך זה השאלה כיצד לייצג את מה שאתה מייצר וכן הלאה, אך חלק מכך הוא גם האופן של ההבנה והמסוגלות לדבר על נתח ידע מסוים שצברת במקרה הספציפי הזה באמצעות מסע, או בכל דרך אחרת. נדמה שאם אתה מנסה לבחון זאת, לנתח זאת מבחינה מטפורית ואונטולוגית, הרושם הוא שברמת הקיום יש דברים שאנחנו פוגשים ונתקלים בהם ויכול להיות לנו ידע מסוים על אודותיהם, שבעיקרו מבוסס על החושים, ואז יש התחום ה"טהור" של התבונה, ובאמצע יש התחום האינטואיטיבי, נניח, שכל הידע נצבר באמצעותו. האופן התלת־ראשי הזה של הבניית הידע, המבוסס על מציאות או מטאפיזיקה, עניין אותי. כיצד אתה מבנה ידע מסוים ומה מתקף את הידע הזה.

**האלאדין:** האם אני יכול להניח שהסיבה שבגללה אתה בעיקר אמן סאונד היא שאתה מחשיב זאת כדרך מפתח להצגת הידע הזה?

**גוברין:** אני חושב שמעלתו של הסאונד היא בדיוק במונחים של אקטואליות, כיוון שאתה לא יכול להיות מטפורי עם סאונד, ולא יכול להיות היסטורי עם סאונד, אבל אתה יכול מאוד להיות בהווה עם סאונד. אם אתה לוקח את הנקודה החזקה הזו של המדיום ומשלב אותה עם צורות אמנותיות אחרות, אתה מקבל סיכוי גדול מאוד להגיד

7. "מפות שקטות" תוצג בגלריה Red Head, טורונטו, 2-26 במרץ 2016





משהו שמתפקד כאקטואליות וכאפשרות בו בזמן. אז ההקשר נכנס לתמונה, כמו גם ממדים פיגורטיביים ומטפוריים של האמנות. המתח הזה מאוד מעניין, ואם הוא לא קיים בעבודה, היא פשוט משעממת.

האלאדין: כן, אני נוטה להסכים איתך. זה משעשע, כי אתה מתמיד לדבר על פילוסופיה, ומהרגע שפגשתי אותך אתה מנסה להתרחק מפילוסופיה. נדמה שזה רודף אותך די ברצינות.

גוברין: כן, זו האהבה הראשונה שלי, וזה חוזר למה שדיברנו עליו קודם בנוגע למצב הלא־מאוזן, וזו גם הסיבה שבגללה בשנים האחרונות הפסקתי לקרוא פילוסופיה ותיאוריה ביקורתית, אלא רק תיאוריה שנכתבת עליידי אמנים. יש פרשנות מעניינת ביותר בנוגע לתיאוריה ופרקטיקה מנקודת המבט הזו. אז "הפסקת קריאה", אולי זו נקודה טובה לעצור בה?









IG – Yes, and I think this is basically a profound misunderstanding of Foucault, and he mentions it about himself: that often all he writes is fiction. Part of it is the question of how to represent what you produce and so on. But part of it is also a way of understanding and being able to talk about a certain chunk of knowledge that you gained – in this specific case through a journey, but it could be through any other means. It seems that, if you try to look at it, to analyze it both metaphysically and ontologically, it commonly seems that, on the level of reality, there are things that we meet and encounter and can have a certain knowledge based mostly on the senses. And then there is the “pure” realm of reason and in between there is the realm of intuition, let's say, that all the knowledge is being gained through that. This kind of three-way construction of knowledge, based on reality or metaphysics, was of interest to me. How do you construct a certain knowledge and what can be accepted as a validation of that knowledge?

JJH – Can I assume that the reason why you are primarily a sound artist is that you consider this a key way of presenting that knowledge?

IG – I think that the strength of audio is exactly in terms of actuality because of course you can't be metaphorical with sound and can't be historical with sound. But you can be very much in the present with sound. If you take this strong point of the medium and combine it with other artistic forms, then you get a really good potential for saying something that functions as both actuality and possibility. Then context comes into play and metaphorical and figurative dimensions of art. That tension is very interesting, and if there's no tension in the work then it's just boring.

JJH – Yes, I tend to agree with you. It's funny because you keep talking about philosophy, and from the moment I met you you have kept trying to get away from philosophy. It seems to be dogging you pretty seriously.

IG – Yes, it's my first love, and it goes back to what we said earlier about the imbalanced situation: and this is also why in the last few years or so I've stopped reading philosophy and critical thinking and only read theory written by artists – because there is a very interesting take on theory and practice from their point of view. So, a “pause in reading,” is that a good point to end maybe?





artists as well. What we call the “art world” is defined by certain parameters and, as you define those parameters, you get farther and farther away from an actuality and closer and closer to possibilities. In other words, the more you define it the farther away you get from what it actually is. We now can say the words but we're farther away from its actuality, and so the actual production of the work becomes a problem. And again – you can correct me if I'm wrong about this – but I am really disturbed by how many artists these days seem to think that art is about exhibiting, whereas you seem to think it is about producing. You have a bit of a troubled relationship with the movement from the production to the exhibition.

IG – I can say that, to a large degree, for me, once the work is being exhibited it's not of interest anymore. What's interesting is the process and the production (as you say), from the artistic point of view but also from a critical point of view (or the viewer's' point of view). When we try to engage in a conversation over a work of art, what can I as the artist say about it once it's done? It's done. We have to move forward, especially from the artistic point of view (although sometimes previous works find their way into new works and in that sense they “resurrect”). But, if I'm in the studio and you come and we talk about what is happening now, then your input can have much more value, so to speak, for me. It can change the course of action.

JJH – I had my own experience of that with Andy Patton<sup>6</sup>. There have been a number of times when he's been working on one of his recent text paintings and I was able to see it in process, talk to him about what he was doing at that moment. It's fascinating for me, because when he did his exhibit, we talked about the works and talked about the poetry, the text that he got it from, how the painting works together with it, how they work as a series – but this was quite different. When I talked to him in his studio, when he was in the middle of making a painting, we talked for 45 minutes about the fact that this one letter he was trying to paint he wanted to modulate, he wanted it to exist in two different time periods which is the way he thought of it; he colour-coded each of the time periods and modulated the colours, asking me what I thought (because it wasn't 50-50, it was slightly over and he kept moving this line). This is something that very view people will ever notice in the final product and, in fact, he never really talks about when the painting is done. For Andy, I got the distinct sense that the painting in process and the painting that is done are two different pieces – and this seems to be the same for you.

IG – Yes, they are, definitely. I always ask myself the question: When do you know

6. Andy Patton (b. 1952) is a Canadian artist.

that the work is done? I have asked many artists that question and received diverse answers. But for me, the work is never done, you just get tired of it.

JJH – A very fascinating way of describing it...

IG – I just can't cope with that anymore. You were talking before about overthinking or over-practicing in that sense, and so the work becomes exhausted in some way, not in itself but as it stands for you. Then you move on, or if there's a deadline...

JJH – How did this exhibition come about?

IG – After my master's<sup>7</sup> I thought I had a solid body of work to show, and I haven't seriously shown a solo show in Israel yet, so I thought to come back to that and to present new works. Also, I think it happened for me in the background as a response to the long period that I've been here. In fact, the title of the exhibition is *To return to a place, is, like dying*.

JJH – You love your negatives!

IG – Yes, I love my negatives. So yes, going back to a place, what does it mean?

JJH – So you're showing your master's work?

IG – Not only, but yes, apart from the actual manuscript by my grandfather, which doesn't fit in this exhibition. So I'm presenting the floor piece, the metal piece, maybe one half of the diptych and a few new works.

JJH – Are you using any of the text from your master's thesis in this show?

IG – No. Although, it is part of another exhibition in March 2016 I will be doing.<sup>8</sup> The exhibition departs from the thesis's textual fragment about the journey my grandfather supposedly took from Vilnius to the Curonian Spit in the Baltic Sea. The whole authenticity of that story and journey is questionable. I wanted to literally follow that journey and turn this possibly fictive event into a reality. But is it? What we're going to see in March is reality, real things in the space. What is their status of realness? It is called *Silent Maps*.

JJH – This is a beautiful name. And it goes back to our discussion. I think the reason why people are so disturbed by this is because of the whole possibility-actuality thing. For too many people experience increasingly rests in the realm of possibility, not actuality. Possibility only retains relevance if there is an actuality of information, rather than experience. People seem bothered not by a lack of experience but rather a lack of information.

7. Ido Govrin, “*Vaalbara*” (master's thesis, University of Toronto, 2014).

8. *Silent Maps* will be exhibited at the Red Head Gallery, Toronto, March 2–26, 2016.

**IG** – That is the down side of the relationship between theory and practice, and when that happens, when young artists feel the need to react profoundly based on history then that's a problem, but if they manage somehow (and this is something even established artists find hard to do) to find the balance between the two, this might be an interesting place to be. I'm thinking about Christian Boltanski or other artists whose work I find interesting because of that balance.

**JJH** – Boltanski is a great example, because in his interview with [Hans Ulrich Obrist](#)<sup>4</sup>, when you read it through, he is so honest and he gives that sense of “okay, I did this and I have no clue why.” It's not steeped in historicism, it's not steeped in all these things, but you know that it's there and he is very smart, but he is allowing himself to take those chances. In your treatment of Julius's work (and again I don't know why I keep coming back to that presentation), there was something so wonderful because you approached an artist in a way that I would have never imagined, and presented us all with a very clear vision of that. And as I follow and understand your work more, I see something very similar to the way you approach your own work. You clearly have this history and it's sitting behind you, but you're very resistant to anybody trying to push it into the foreground so you can see it. I think you like it in your blind spot.

**IG** – Well, going back to that presentation, I thought that in light of Julius's work, which is so much here and now, as he says himself (he was never metaphorical about anything in his work), I thought why shouldn't we see and hear it just like that. When people approach a work like that, and it seems outrageous in a way, is in fact so ironic.

**JJH** – I'm thinking about [Carsten Höller with the slides in New York](#)<sup>5</sup>, a relational aesthetics work in which one could slide down custom-built curly slides that cut through several levels of the New Museum. It was really troubling because this work should be exactly what you just talked about, the here and now. I mean it is a slide, a childhood experience, but so many of the comments and discussions about it are split between this experiential, almost psychology-of-history discourse and a straight art-historical discourse. And there is no room for the present left. The word that keeps coming back to me is “possibility” – your discussion of Julius's work was not about possibility but about actuality, and that's what I think is too often missing. Too often history exists as a perpetual possibility and that possibility gets in the way of the actuality. Again, I don't see that in the work that I've seen of yours, such as the [vibrating metal piece](#)<sup>6</sup>. That piece, one of my personal favourites, is about an actuality. Hearing you talk about it in the past really felt forced. I got an honest sense that if it was up to you, you would

4. Christian Boltanski, and Hans U. Obrist. *Christian Boltanski*. Köln: W. König, 2009.

5. Carsten Höller's *Experience* showed at the New Museum in New York, 26 October 2011 – 22 January 2012.

6. The piece referred to is *Vaalbara*, 2014. <http://idogovrin.net/fields/vaalbara>

not say anything. I've seen this happen many times, where you like talking around your works but you have a severe resistance to addressing them directly.

**IG** – Yes, and for me it goes back to what you said about actuality, which I totally agree with. I'll say two things. The first is that for me this thing is very much missing. I see it more like a psychological problem, maybe for artists and the general public today, in times of cultural shakiness when your instinct is to hang on to the past. And then of course art history comes in and reacts to that. Whereas if you're staying in the actuality, you have a privileged situation that you allow yourself only when the waters are calm. In terms of our current situation, it makes sense always to go back. The other thing I would say is that, specifically regarding that metal piece, but also in general, I think that this is the beauty of art. When the work works, what you can say about it is only in the periphery – you can't say anything about its essence really. Our only possibility to discuss it, and in a way that we both understand each other, is always in an indirect implication. Let me ask you, what does it mean for art history if we accept the assumption that we cannot have a direct discussion over the essence of art?

**JJH** – You are talking about something that is very important to me and that I have thought about a fair amount in relation to Duchamp. I always come back to Duchamp. I can't accept any of the interpretations of the ready-made that have been given. For me, the ready-made itself is irrelevant as an object, since the object itself (its actual existence) has nothing to do with what Duchamp is doing. The actuality in the case of Duchamp is everything that is happening around the work, this is what makes the ready-made object important. When we talk about art history in that capacity, as being unable to directly discuss its object, it has to take a page from Duchamp and define art not directly, but instead by what is happening around it, the context in which this art exists. So hearing you talking about the metal piece was upsetting for me because everything that I was experiencing you didn't talk about because you didn't know and didn't care about those aspects that interested me, right? I got to experience the piece as I wanted to experience it, and I think that art history can function like that, I really do.

**IG** – If we follow that line of thought, and I'm taking you back to your very first comment, then art history and art practice are in the same situation, are on the same level.

**JJH** – I think so, yes. The reason why I asked the question is mostly because, in a sense, I think that this circle we just talked about is the base problem for young artists – and you actually made a good point, not just for young artists, but for a lot of senior



## And It Goes Back

Ido Govrin in conversation with Julian Jason Haladyn  
October 21st, 2015, Toronto

Julian Jason Haladyn<sup>1</sup> – One thing of yours that I always go back to is your presentation with the audio piece and the rock<sup>2</sup>, where the embodiment of that particular piece in the present was so spectacular. It was an art historical gesture that also involved aspects of your practice, the two joining to create an extraordinary moment. In a sense you create work – you’re doing this exhibit – but I also know that the issue of exhibiting is something that you struggle with, and I’m curious, on the most general level, why? This is one of the questions that is always of interest to me. Why are you still actively making studio work?

Ido Govrin – It's a big one. It seems to me that if one is going to propose or maintain the idea that studio practice and scholarly practice are totally different practices, practices that of course can inform each other but are and should be different, I might agree with him. Without implying any hierarchical structure, there is a certain amount of knowledge that is available for artists which isn't available to non-practitioners – again, not in terms of hierarchy but just in terms of different access to the subject matter.

JJH – Yes, I would definitely agree with that.

IG – So if we accept that position for a moment, I don't think the consequence will necessarily be “what is the point of producing art,” but rather, maybe, “how can we create art that will allow the spectator access to that locus of knowledge reserved for artists, and present it as such.” That's the challenge. I don't think it nullifies the artistic practice. In terms of the contemporary situation, one can clearly articulate the process that happened: from the 15th century, when artists articulated their thoughts about their practice, the perspective was always from the studio towards the outside and not the other way around as it is today – and the historiography is very fascinating. It also has to do with global issues of modernity, but at some point the revolution was complete and the profession of art history came to be, and scholars now write about art from outside the studio, and artists follow that. It has created an unbalanced situation. In that sense, from the artist's point of view, the challenge is to bring things back to balance.

JJH – This has been an issue I've been thinking about for a long time, and it fits well

1. JULIAN JASON HALADYN is an instructor at OCAD University. He is the author of *Boredom and Art* (Zero Books, 2015) and *Marcel Duchamp: Étant donnés* (Afterall Books, 2010). In addition, he has published numerous journal articles and book chapters on art and philosophy.

2. A presentation Govrin gave on a work by Rolf Julius, titled *Stone (alone)* (1993) in one of his Master's seminars, 2014.

with what I know about your work and your working style. I just wrote a review about a book by David Balzer – one of the editors of Canadian Art called Curationism<sup>3</sup>. It was a painful book to read at the beginning, mostly because it described some of the things I hate most about the contemporary art world, but it opened my eyes to a lot of the problems that I've been encountering. There seems to be a shift towards understanding the production of art as something that is “post-historical” – not in the sense of creating a new theory, but post as in we have history and anything that can be produced has to be produced on top of that base. This is a very serious problem because you're saying that the only thing that can be produced has to be produced with that knowledge and history... and I'm assuming you'll have a severe problem with that.

IG – I actually think on the contrary...

JJH – Really? I would not have guessed that.

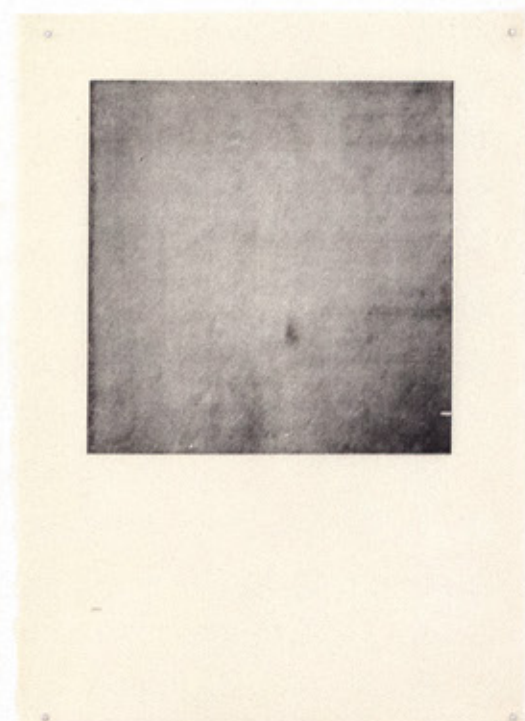
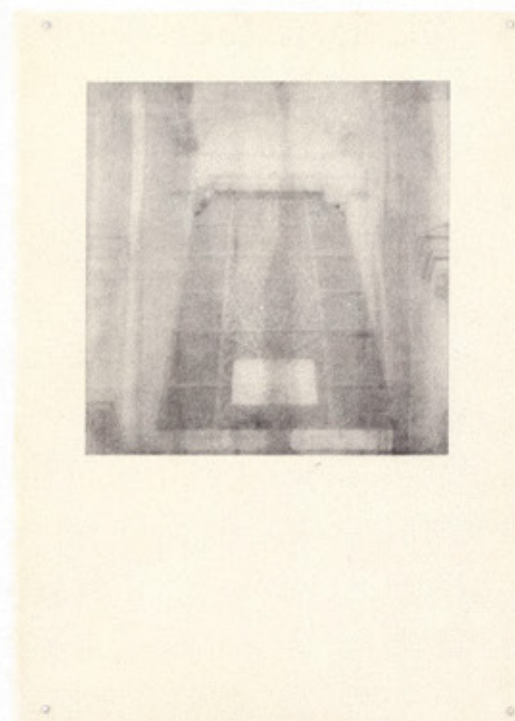
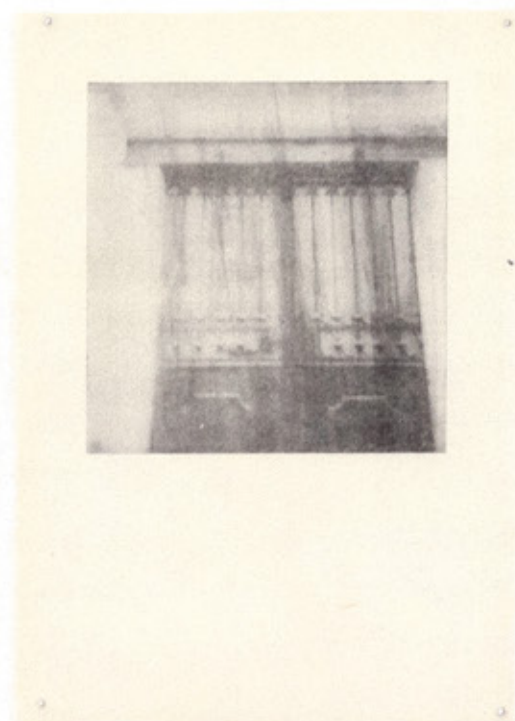
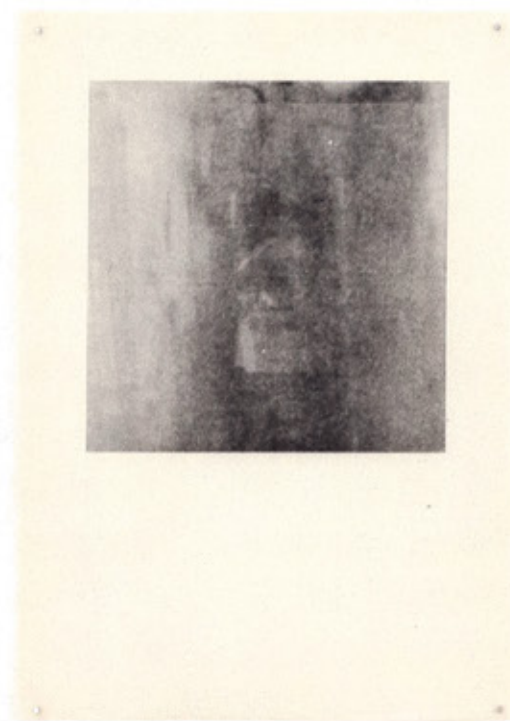
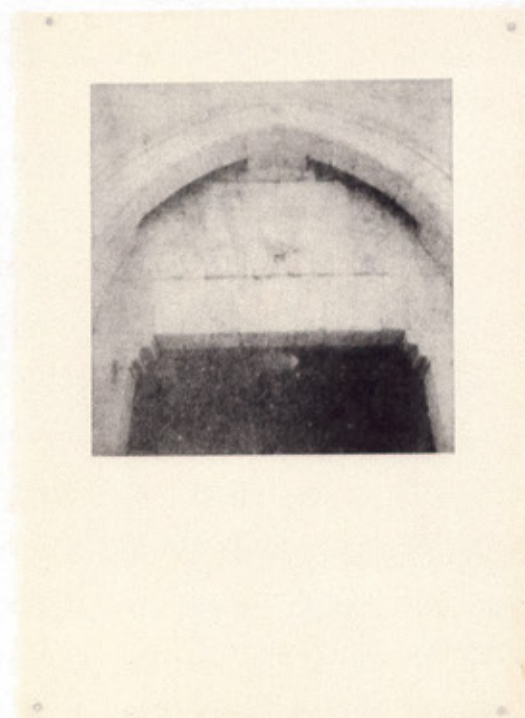
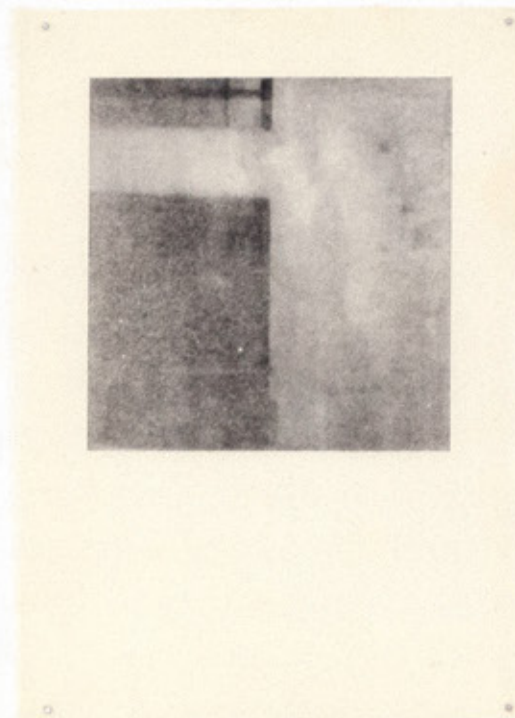
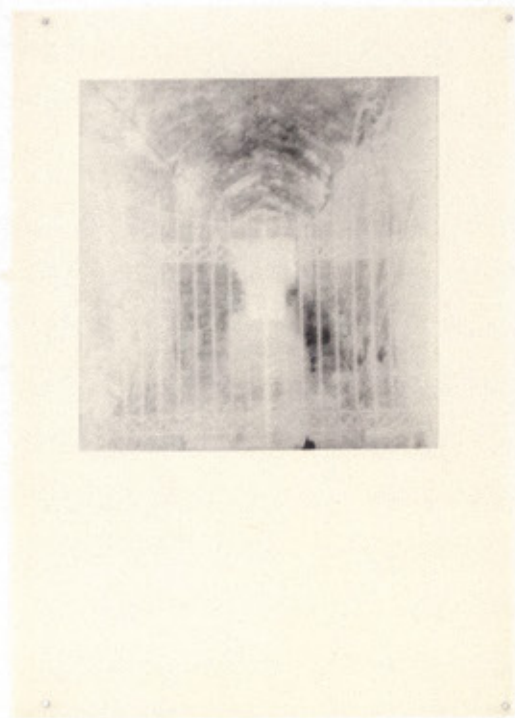
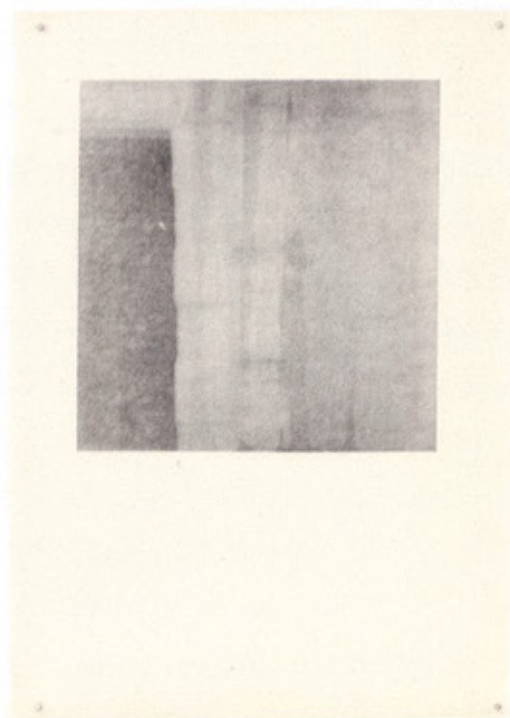
IG – Yes, and I would ask you a simple question: Who, and in what situation, creates something out of nothing?

JJH – I'm not trying to infer that. I'm not trying to infer that history is not there, but rather that history has become a necessary element in order to appreciate where that production sits. In other words, one first needs to understand and fully comprehend that history before understanding what is (and is not ) in it. I'm not sure I'm explaining this well.

IG – I think I understand what you're trying to say. It's like the discussion about philosophy: Should I read Descartes to understand Kant and Kant to understand Hegel and so on. And it's a complex situation. On one hand I say yes, if one wants to adopt the historical perspective of understanding how things evolved in terms of communication between philosophers then one needs that. But, on the other hand, in order to understand the basic concepts that elude historicism then maybe one doesn't have to. I think it is a matter of resolution or scale.

JJH – The issue of scale is the troubling part for me because, from my own experience, when I was a fully practicing artist, my biggest difficulty was overthinking. I had to think through all these things, I could not stop myself. This is why I believe I'm a much better historian when it comes to this than an artist. You look at somebody who is a good practicing artist and, in many cases, this is more of an intuitive thing. The necessity of knowing that history (I have seen this repeatedly) really starts troubling artists, young artists especially.

3. David Balzer, *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else*. (Toronto: Coach House Books, 2014)





not night.” It is a time described as uniting all times, a time that designates a conscious space of abstruseness: a conscious space of numerous intellectual contradictions into which coherent, logical reasoning tools collapse. This distinction between that which is utterable and that which is present yet (or already) inexpressive is also made by the British psychoanalyst Wilfred Bion (1897–1979). It can be said that Bion’s research revolves around questions regarding the human ability to know as well as the human capacity (or incapacity) to gain knowledge of something. Bion doesn’t shy away from seeking “the knowledge of the truth,” claiming, in fact, that it is essential for intellectual evolution. According to him, a soul disconnected from the truth is bound for degeneration.

Bion’s research and theory link classical psychological concepts such as love and hate, and pain and pleasure, with knowledge. Bion dares to bring to the forefront of therapy the development of the soul as it emerges from within its exposure to truth. The journey his work suggests is one of disillusion and the recognition of reality for what it is. Bion moves the psychoanalytic paradigm far beyond rationality, but not towards an alternative of subjective narrative and meaning. Rather, he pushes it towards a different truth that is neither rational nor irrational. According to Bion, the evolutionary process is aimed towards nothing but the following goal: to increase man’s mental ability to know the truth. Thus the psychoanalyst’s objective is to shift the centre of gravity away from the principle of pleasure and pain, which is satisfied by man’s comforting and subjective interpretation, and towards the principle of truth, which is the human ability to know something even if at the cost of pain.

The truth Bion speaks about brings us back to Barthes’s “body that pursues its own ideas.” According to Barthes and Bion, rational knowledge is only part of the truth. Words are only part of the truth. The wordy butterflies that dance within the space that encompasses the body, gather around the body’s head, circulate around it without touching, but wear it as a winner’s wreath. The body itself remains speechless.

Govrin’s works tell many stories: personal stories from his past, general conscious meditations, memories and fragments of memories. Despite this, they lead into a mute path in the same way as that body that remains speechless. Exposure to the past and its misfortunes – the walk through a foreseeable dead end – makes intuitive use of healing and development embodied in them.



the poem appears in one of the works displayed in the exhibition. It reads: “To return to a place, / is, like dying. / It is to fulfill prophecies, / or empty them.”<sup>2</sup> Death in Govrin's works is a fable about devotion to a reality that is an unknown and inaccessible existence. A reality where fear and delight coexist, and that appears as new and full of life.

Govrin's oeuvre elevates the world of memories – passing thoughts and stories – and floats within a communal sphere of murmur, hum, and melody. The delicate aesthetic by which he chooses to embody his ideas – pages of a notebook marked by a certain personal handwriting, soft fabrics, a bed of beeswax and resin and pieces of crochet – hides secrets that are whispered through audio speakers. His works, which travel through fields of sound and visual imagery, call for listening to the spaces of conscious worlds, worlds that unfold a possibility for change through contact with the unknown. The death is the death of the known.

Questions regarding the return to a past or a place are at the core of Govrin's work. His choice of materials, which seem to belong to the past and to some distant place, opens up the space for nostalgia to seep in. So do the content and titles of his works, such as in *Vaalbara* and *From the River Archive*, which refer to life events in his past. Questions regarding the gap between the abandoned place and the contemporary one bring to light pain and meditation. These artistic and conceptual attempts do not offer an instant solution nor do they arrive at a place of contentment. They unlock options devoid of consolation but nonetheless they present the opening for a process of clarification, of flooding, of self-healing. They serve as a sound box into which the artist pours his attempts to reach, to touch, to know something.

The ticking of time exists in Govrin's artistic production, the subjective spirits of time burst out in the figures of a reddish piece of metal, a waving lace fabric, sound whirlpools, or letters from a grandfather. The consciousness presents various lifelong pieces of memory to the current experience.

The voice of the past combines with that of the present.

Different philosophical approaches view the present as the most important time; it is the atemporal time, the time which all other times refer to. The more it becomes possible to connect the past to the present experience, the richer and deeper the present consciousness gets. The larger the liaison with past events, the more the contemporary, present consciousness gains through sprawl and burgeoning horizon. According to the philosopher Edmund Husserl, the experience of the present works to bring into focus

2. Yehuda Amichai, "Ein-Gedi" in *Ve Lo Almenat Lizkor*. Schocken, 1971

its strength as well as the contents of all times of the past and of the future. For this he coined the term “standing-streaming” – a formalistic expression that measures the consciousness's static dimension of the present against its dynamic flow of experiences.

The attempt to fulfill oneself with a present life experience, and to extend it ad infinitum in a way that cancels all other times, can be found in the work of many artists, from composers such as Satie and Ligeti, to the artists of Fluxus and happenings, to contemporary artists. It seems as if Govrin's works are also aspiring to be fulfilled with that present dimension. Even if they lean on stories from the past, they nonetheless swallow the spaces of the present as if craving to remain in their fullness, as if demanding complete attention to their murmuring. In doing so they unite as a single image and a single sound. Just as in Husserl's “standing-streaming,” they capture the space, they exist in the space which is being defined by sound traversing the space crosswise as waves, pushing the space forward on the timeline and backwards into the past.

The sound works are a major component in the exhibited body of work. They sound out tones ranging from those verbalized ones of text read out loud (*Whirlpools*), to abstract and hazy tones that don't solidify into a recognizable sound (*Vaalbara*), to the music of piano playing (*Vaalbara*), to those lacking physical sound, but that, however, draw tones from the viewer's consciousness, completing the composition (*Quiet Whispers in the Hallway*). Sonic sense impressions are usually associated with the ears, but such an understanding of sound is a perceptual fallacy like the belief that thinking takes place in the brain. In fact, sound is heard throughout the entire body. It can be listened to with the entire consciousness. The body itself exists within consciousness in the same way as the entire world exists within consciousness. This is the reason why different people can live in different conscious worlds while physically occupying a single space or time. Govrin's work offers a single space populated by different conscious worlds; worlds of sound, image, and language constitute different maps that together lead towards other conscious spaces.

It seems as though the unification of different conscious worlds may only manifest itself as a cry. Or just as silence. The cry that is heard, which derived from the inability to say or to know, is also lacking any development. It is present and returns empty-handed. While the past, with its memories, reverberates in Govrin's works – which express themselves through material and immaterial means – it seeks out relief that originates in knowledge.

In Jewish holy and literary sources, a certain time is mentioned that is “not day, and



## “To return to a place, is, like dying”

A d i y a P o r a t

In his essay *The Pleasure of the Text*, [Roland Barthes](#) writes about a possibility of expressing oneself in an unorthodox language, about a bliss originating from an unutterable source. The pleasure of the text, he writes, “[is that moment when my body pursues its own ideas – for my body does not have the same ideas as I do.](#)”<sup>1</sup> The pleasure of language, he adds, exists at a locus of loss, of incognizance, in the empty gap. The distinction Barthes creates between his “body” and his “ideas” points to the gap he identifies between the ability to express and articulate oneself – to be legible – and the experience itself, what occurs, “the truth.”

It seems as if Ido Govrin's artworks wish to construct a language that contains the pleasure and anxiety of the text, a language that seeks serenity in a place that exceeds accepted conventions of representation and comprehension, a language that is summoned by whoever is willing to experience delight inseparable from grief or horror. The materials he uses utter from within their own corporality and narrate experiences of diaspora, distance, homecoming, and longing. The sounds that emerge from the exhibition space marshal themselves into a yelling voice – a yell that seems to protest against the inability to say what supposed to be said. That speaks of the inability to be clear and legible. Even to the artist himself.

The exhibition space, coloured in shades of yellow and brown, brings to mind an ancient appearance, an old photograph or a cave revealed in an archeological dig. Metallic sounds rise from the artworks (or perhaps from the ceiling or walls), enigmatic as animal language, calling the viewer to approach.

The voice of the past combines with that of the present.

The exhibition's title is taken from a poem by Yehuda Amichai, and a quotation from



1. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, trans. Richard Miller (New York: Hill and Wang, 1975).



English text editing: Malcolm Sutton  
Hebrew text editing: Rachel Perets  
Photography: Guy Yitzhaki & Dafi Sapunar  
Design and production: Dana and Dan

Printed in Israel, January 2016

---

Solo Exhibition  
Hansen House - Center for Design, Media and Technology  
Jerusalem, January–February, 2016

Curator: Adiya Porat

---



To return to a place,  
is, like dying

I d o   G o v r i n