בני אפרת

סרטים ניסיוניים

משנות ה־70

بيني إفرات

أفلام تجريبيّة

من السبعينيّات

בני אפרת: סרטים ניסיוניים
משנות ה־70

אוצרת הפרויקט **עדי אנגלמן**
עוזרת אוצרת **ליהי לוי**
עוזרות מחקר והפקה **אלינור דרזי, אור פריש**
עריכה לשונית בעברית
ותרגום לאנגלית **חמדה רוזנבאום**
תרגום לערבית **נוואף עתאמנה**
עריכה לשונית בערבית **בגדאד תרגומים**
עיצוב והפקה **סטודיו הראל ומעין**

תצוגה במוזיאון פתח תקוה לאמנות
אוצרת ראשית **דרורית גור־אריה**
תיאום **אבשלום סולימן**
שימור ועריכת סרטים דיגיטליים **צאלה גרינברג**
דיגיטציה **פוטו לי־נוף, תל אביב**

הופק בדפוס ע.ר., תל אביב

הפרויקט רואה אור בסיוע מוזיאון פתח תקוה לאמנות, משרד התרבות והספורט, מועצת הפיס לתרבות ולאמנות, וקרן משפחת אוסטרובסקי.

תודות: שחר פרדי כסלו, ניר עברון והמחלקה לצילום באקדמיה לאמנות ולעיצוב בצלאל, ירושלים, חמדת כסלו, ליה אמיתי, ליביו כרמלי, וחן שיינברג. תודה לוועד המנהל של עמותת מרסל לקידום אמנות ותרבות.

תודה מיוחדת לבני אפרת.

"בני אפרת: סרטים ניסיוניים משנות ה־70" הוא פרויקט בסדרת המחקרים והפרסומים **יצירות מופת באמנות מודרנית בישראל**

לגרסה הדיגיטלית:
www.marcel-art-projects.org

© מרסל לקידום אמנות ותרבות (ע"ר 580569002)

מסת"ב: 978-965-572-440-0

بيني إفرات: أفلام تجريبيّة
من السبعينيّات

قيّمة المشروع **عدي إنجلمان**
مساعدة القيّمة **ليهي لاڤي**
مساعدات بحث وإنتاج **إلينور درزي، أور فريش**
تحرير اللغة العبريّة والترجمة
الإنجليزيّة **حمدة روزنباوم**
الترجمة العربيّة **نوّاف عثامنة**
تحرير اللغة العربيّة **بغداد للترجمة**
تصميم **ستوديو هرئيل ومعيان**

العرض في متحف پيتاح تكفا للفنون
القيّمة الرئيسيّة **دروريت چور آريه**
تنسيق **أڤشلوم سليمان**
حفظ وتحرير أفلام رقميّة **تسالا چرينبرغ**
رقمنة **فوتو لي نوف، تل أبيب**

أنتج المرشد المطبوع في مطبعة ع.ر، تل أبيب

يصدر هذا المشروع بمساهمة متحف پيتاح تكفا للفنون المعاصرة، مجلس هبايس للثقافة والفنون، وزارة الثقافة والرياضة، ومؤسسة عائلة أوستروڤسكي.

نشكر: شاحر فردي كسلو، نير عبرون من قسم التصوير في أكاديمية الفنون والتصميم بتسالئيل، القدس، حمدات كسلو، ليه أميتاي، ليبيو وحن شاينبرغ. الشكر لمجلس إدارة جمعيّة مرسيل لتشجيع الفن والثقافة.

شكر خاص لبيني إفرات.

"بيني إفرات: أفلام تجريبيّة من السبعينيّات" هو مشروع في سلسلة دراسات ونشر **روائع الفن الإسرائيليّ الحديث**

النسخة الرقميّة متوافرة على
موقع: www.marcel-art-projects.org

© مرسيل لتشجيع الفن والثقافة (ج.م 580569002)

ردمك: 978-965-572-440-0

תוכן עניינים
المحتويات

על הפרויקט עדי אנגלמן ____ 6
عن المشروع عدي إنجلمان ____ 12

בני אפרת: סרטים ניסיוניים משנות ה־70 האמן בשיחה עם עדי אנגלמן ____ 16
بيني إفرات: أفلام تجريبيّة من السبعينيّات الفنّان في محادثة مع عدي إنجلمان ____ 16

תקציר קורות חיים ופירוט תערוכות בשנות ה־70 ____ 40
ملخص السيرة الذاتية ومعارض من السبعينيات ____ 41

הסרטים באסופה
الأفلام في المجموعة ____ 44

מרוץ שליחים
سباق التتابع ____ 43

מרדף
مطاردة ____ 51

נקודת שבירת המתח
نقطة انكسار التوتر ____ 63

סובב סביב
يدور حول ____ 71

הליכה של 100 רגל
مسيرة 100 قدم ____ 81

מוזיאון סטדלייק
متحف ستيديليجك ____ 91

״אני לא רואה את עצמי כקולנוען...
סך כל הפעילות שלי בקולנוע,
כמו שאר הדברים שאני עושה,
מוגבלים למה שאני קורא
אמנות קונקרטית.
[...]
אמנות קונקרטית:
קיום, אמצעי של הרגע,
פילוסופיה של מבנים ומעורבות
חברתית כוללת;
ולא הרוח הבורגנית של נִפרדוּת
ונקודת ומבט אינדיבידואליות!״

בני אפרת, ציטוטים מתוך קטלוג התערוכה שהציג ב־1977
במרכז הבינלאומי לתרבות (ICC), אנטוורפן

על הפרויקט

עדי אנגלמן

"בני אפרת: סרטים ניסיוניים משנות ה־70" הוא פרויקט בסדרה של מחקרים ופרסומים מיוזמתה של עמותת מרסל, "יצירות מופת באמנות מודרנית בישראל", העוסקים כל אחד ביצירה או בגוף עבודות משמעותי במורשת האמנות המודרנית והניסיונית בישראל. בלב הפרויקט אסופה הכוללת שישה מסרטי האמנות שיצר אפרת בין השנים 1968–1976, עבודות ניסיוניות במדיום הקולנועי המיטיבות לייצג את הליכי המחשבה והיצירה שלו באותם הימים. אפרת, שפעל אז כאמן מושגי, החל ליצור את סרטיו ללא ניסיון או ידע מקצועי קודם בתחום הקולנוע. הוא פעל מתוך עמדה המבקשת להחצין מושג, רעיון או פעולה והציג את אלה כקודמים לצורה ולמדיום. ברוח ה"אמנות הקונקרטית" שיצר אז במגוון אופנים, המצלמה המצלמת והפעולה המתבצעת מולה נוכחים בסרטים באופן גלוי. כמו כן, לא נעשתה בסרטים כל פעולה של עריכה או מניפולציה בדיעבד, מתוך גישה שמבקשת לייצג אמת באמנות, ולא אשליה.

כסרטים ניסיוניים הם אינם מתיישבים עם הכללים והמוסכמות של הקולנוע הייצוגי והנרטיבי; אדרבא, לעתים הם חורגים מהם במפגיע ובגלוי. מדובר בסרטים "מופשטים", נטולי עלילה סיפורית, כאשר הגיבורים הם תהליכיות, פעולה ומשך; חומר הצלולואיד שעליו הסרטים מצולמים; הפריים הקולנועי, על המתח המובנה בו שבין שטיחות, אשלייתיות ועומק; והאור כתנאי היסוד ליצירת הסרט ולצפייה בו. במילים אחרות, זהו קולנוע על קולנוע. הסרטים עוסקים בפעולה האמנותית – היינו, בהליך של יצירת הסרט, ובתוצר האמנותי – היינו, בסרטים עצמם, תוך שהם מפרקים אותם לגורמים וחושפים את האמת שלהם. ממד הזמן בסרטים פריך ובר־מדידה. חומר הסרט – רגיש ומתכלה. המרחב המצולם הוא נגזרת של שדה הראייה של המצלמה והיכולות הטכניות שלה. וכולי. אף על פי שהסרטים נעדרים עלילה סיפורית, הם מצליחים למשוך את תשומת הלב של הצופה ולייצר מתח קולנועי חד ומוחשי.

בני אפרת, אמן ישראלי יליד לבנון (1940, ביירות), הוא מחלוצי האמנות המושגית בישראל. ביצירתו בשנים האחרונות הוא עוסק בנושאים של סביבה וחברה, מנקודת מבט עתידנית המבקרת את ההתנהלות האנושית בהווה. במבט לאחור, סרטיו המוקדמים באסופה שלפנינו מכילים את הגרעין האידיאולוגי ליצירתו הבשלה והמאוחרת. הפעולות המתרחשות בהם מינוריות לכאורה ומונוטוניות באופיין, אך התבוננות קשובה בהתרחשויות הללו ובהשלכותיהן מעלה סוגיות אוניברסליות על עולם התופעות הפיזיות, על היחסים שבין דברים בעולם ועל הדינמיקה שבין האדם לסביבתו. ברמה נוספת הן נוגעות בנושאים של הכרה וידיעה אנושית, וכן בממד האונטולוגי של יצירת האמנות וצריכתה. הפשטות של הסרטים, הקצב האטי והקבוע שבו מתרחשים האירועים המתועדים בהם, וההתמקדות בבן האדם ובסביבתו מקנים להם נופך אנושי והומני ברוח הימים הטרום־דיגיטליים.

בשבילי, הסרטים האלה הם מעין שירי הייקו שנוצרו בהתאמה למדיום הקולנוע. בשפתם המינימליסטית והמתומצתת הם מהווים תזכורת ליופיו של הטבע וליופיים של הדברים שבעולם – ליחסים, למידות ולמצבים, וכן ליופיו ולכוחו האמוטיבי של מדיום הקולנוע. כל אלה מוגשים על ידי האמן ביד עדינה ושקולה ובעין מתפעלת. כשמותחים גומייה – היא נקרעת. כשחושפים צלולואיד למקור אור – הוא נשרף. החושך – מסתיר. האור – מגלה. מה שמצולם הוא מה שרואים, צריך רק להישיר מבט ולהתבונן בקשב בעולם. או במילותיו של אפרת עצמו: "Close your eyes, open your mind, listen to the image" ("עצמו את העיניים, פתחו את הראש, הקשיבו לדימוי"). הסרטים יכולים, בעיניי, להוות גם תזכורת לערך מוסרי אנושי בסיסי: לפעולות שלנו, כמו לכל הפעולות והמצבים שבטבע, יש הדהוד והשפעה על העולם הקונקרטי שמסביב. אנחנו חיים בעולם של סיבה ותוצאה. וכמי שפועלים בתוכו, האחריות למצב העניינים, במידה רבה, היא של כל אחד ואחת מאיתנו.

ששת הסרטים שבאסופה שייכים כולם לפרק ההתנסות הראשון של אפרת במדיום הקולנועי. הם צולמו בלונדון, עיר שהגיע אליה כאמן צעיר ב־1966 לצורך לימודיו והוסיף להתגורר בה למשך עשר השנים הבאות. גוף העבודה הזה, שצולם במצלמת 16 מ"מ, הוצג בעשור שלאחר הפקתו במבחר תערוכות שנערכו לאפרת במרכזי אמנות שונים באירופה ובארצות הברית; ברוח האמנות המושגית של הזמן, שראתה

בני אפרת, מתוך ההזמנה לתערוכה בגלריה ויצנהאוזן מיירינק, אמסטרדם, 1989
بني إفرات، من دعوة لمعرض فردي للفنّان في جاليري ويتسنهاوزن ميزنك، أمستردام، 1989
Benni Efrat, image featured on the invite to his exhibition at the Witzenhausen Meyerink gallery, Amsterdam, 1989

את מהות היצירה ברעיון שעומד מאחוריה ולא בצורה או בחומר, הוצגו הסרטים לעתים בפורמט המקורי שלהם – כהקרנה בחללי תצוגה – ולעתים כתצלומים המציגים פריימים מתוך הסרטים (כפי שהיה בתערוכת היחיד שנערכה לו במוזיאון סטדלייק באמסטרדם, ב־1974). אפרת המשיך ליצור במדיום הקולנועי גם במחצית השנייה של שנות ה־70, אך סרטים אלה הוצגו כחלק מתוך מערכי הצבות או שולבו בתוך מיצגים (מה שידוע כ־"film performances", או "המיצגים הקולנועיים" של אפרת). סרטיו המאוחרים אינם מוצגים במסגרת הפרויקט הנוכחי.

אפרת הפיק סך של 20 סרטים ניסיוניים בין השנים 1968–1976. מבין אלה, הניסויים הקולנועיים המוקדמים שערך בשנים 1968–1969 לא נמצאו במסגרת מחקר זה, ויש חשש שהלכו לאיבוד במעברי הסטודיו והמגורים של האמן בין

ישראל, אירופה וארצות הברית. בשנים האחרונות הוצגו אחדים מן הסרטים הניסיוניים בתערוכות מוזיאליות בארץ ובחו"ל, בין השאר בתערוכה שסקרה את תולדות הדימוי הנע באמנות הישראלית והוצגה במוזיאון חיפה לאמנות ב־2004; בתערוכה על אמנות פוסטמינימליסטית ישראלית שנערכה במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית ב־2008; וכן כחלק מ־Staring Back at the Sun, פרויקט ביוזמת ארגון ארטיס המוקדש לווידאו־ארט ישראלי והמוצג בימים אלה כתערוכה ניידת במוזיאונים שונים ברחבי העולם.

היוזמה "בני אפרת: סרטים ניסיוניים משנות ה־70" נולדה בראש ובראשונה במטרה להציל ולשמר את הסרטים ההיסטוריים הללו, שהיו שמורים בארכיון האישי של האמן בפורמט של סלילי פילם. חומר הצלולואיד שממנו הם עשויים רגיש לאור ולמגע, ונתון לפגעי הזמן באופן כללי. הסרטים שנבחרו לאסופה הומרו לפורמט דיגיטלי ועובדו באופן שמקרב את המהדורה החדשה למראות ולאפקטים החזותיים של סרטי הפילם במקור. ההמרה מפורמט של פילם למדיה דיגיטלית מעלה שאלות בדבר הזיקה שמקיימת היצירה לחומר המקורי שבו נוצרה, וביתר־שאת כשמדובר בסרטי אמנות. ואולם, בשיחות שנערכו עמו במסגרת העבודה על הפרויקט, אפרת הדגיש את חשיבות הרעיון שבבסיס עבודותיו אלה והצהיר שהדימוי והמסר הם שחשובים לו, ולא הפורמט שבו הם מועברים לצופים. לדבריו, אין לו סנטימנטים מיוחדים לחומר הצלולואיד, והוא תמך מאוד ביוזמה של שימור הסרטים באמצעות דיגיטציה שלהם.

אסופת הסרטים מוצגת לראשונה במסגרת "נתיב האבדון, חורף 2065", תערוכה של אפרת שפותחת את עונת התערוכות 2018 במוזיאון פתח תקוה לאמנות (אוצרים: דרורית גור־אריה ואבשלום סולימן). האסופה זמינה לצפייה באתר האינטרנט של מרסל, כחלק מן הגרסה הדיגיטלית של הפרסום הנוכחי. הפרויקט בכללותו מיועד לא רק לשוחרי אמנות, אלא גם לקהלים שמתעניינים בקולנוע, בפילוסופיה ובמדעים. בנוסף, כחלק מהצגתו לקהל, יופנה הפרויקט באופן יזום למוסדות חינוך תיכוניים ולאקדמיות המלמדים והחוקרים תחומים אלה.

"בני אפרת: סרטים ניסיוניים משנות ה־70" הוא השלישי בסדרת המחקרים והפרסומים מיוזמתה של עמותת מרסל, "יצירות מופת באמנות מודרנית בישראל". קדמו לו: "דני קרוון: שאי שלום ירושלים", המתמקד בתבליט הקיר שיצר קרוון לכנסת ישראל ב־1966; ו"דני קרוון: אנדרטת הנגב", על האנדרטה ההיסטורית לחטיבת הנגב שנחנכה ב־1968. הסדרה היא יוזמה של "מרסל לקידום אמנות ותרבות", עמותה עצמאית לאוצרות וליזמות באמנות.

"أنا لا أعتبر نفسي صانع أفلام...
جميع نشاطاتي مع الأفلام،
مثل بقية الأعمال التي أقوم بها،
أسيرة ما أسميه
الفن الملموس.
[...]
الفن الملموس:
وجود، وسيلة اللحظة،
فلسفة تراكيب وتداخل
اجتماعي شامل؛
وليس روح البرجوازية للانعزالية
أو وجهة نظر فردانية!"

بني إفرات، اقتباسات من كتالوج المعرض من العام 1977
في المركز الدولي للثقافة (ICC)، أنتويرب

عن المشروع

عدي إنجلمان

"بيني إفرات: أفلام تجريبيّة من السبعينيّات" هو مشروع ضمن سلسلة بحوث ونشر بمبادرة جمعيّة مرسيل، "روائع الفن الإسرائيليّ الحديث"، يتناول كل واحد منها عملاً فنيًّا أو جسد أعمال هام في تراث الفنون الحديثة والتجريبيّة في إسرائيل. في قلب هذا المشروع مجموعة تضم ستة أفلام أنجزها إفرات خلال الأعوام 1968-1976، هي أعمال تجريبيّة في مجال السينما التي تمثل على نحو أفضل عمليات الفكر والإبداع في تلك الفترة. إفرات، الذي عمل في تلك الفترة كفنّان مفاهيميّ، بدأ يعمل على أفلامه بدون تجربة أو معرفة مهنيّة سابقة في مجال السينما، من خلال موقف يرمي إلى تخريج مفهوم وفكرة أو فعل وعرضها بوصفها سابقة للشكل وللوسيط. بروح "الفن الملموس" الذي أنتجه، أو عبر تشكيلة أنماط، فإن الكاميرا التي تصوّر والفعل الذي يحدث أمامها، حاضرة في الفيلم بشكل جليّ. كما لم تتم عمليّة تحرير أو تلاعب مسبق في الأفلام، وفق تصور يصبو إلى عرض الحقيقة في الفن، وليس الوهم.

كأفلام تجريبيّة فهي لا تتماشى مع قواعد ومسلّمات السينما التمثيليّة والسرديّة؛ بل العكس، فهي تتخطاها أحيانًا بشكل صارخ وعلنيّ. الحديث عن أفلام "تجريديّة"، خالية من الحبكة القصصيّة، والأبطال هم: السيرورة، والفعل والمدة؛ مادة السليلويد التي تُصوَّر الأفلام عليها؛ الإطار السينمائيّ، التوتر البنيويّ القائم فيه بين السطحيّة والوهم والعمق؛ الضوء كشرط أساسيّ لعمل الفيلم ومشاهدته. وبكلمات أخرى، أنها سينما عن السينما. تتناول هذه الأفلام العمل الفنّيّ، أي، عملية صناعة الفيلم، والنتاج الفنّيّ – بمعنى، الأفلام بحد ذاتها، من خلال تفكيكها إلى عناصر وبالطريقة التي تكشف حقيقتها. بُعد الزمن في هذه الأفلام هشّ وقابل للقياس. مادة الفيلم، حسّاسة ومتآكلة. حيّز التصوير مشتق من حقل رؤية الكاميرا وقدراتها الفنّيّة. وهكذا دواليك. ورغم أن الأفلام تفتقر للحبكة القصصيّة، فهي تنجح بلفت نظر المشاهد وخلق توتر سينمائيّ حاد وملموس.

بيني إفرت، هو فنّان إسرائيليّ وُلد في لبنان (1940، بيروت)، وهو من طلائعيّ الفنّ المفاهيميّ في إسرائيل. يتناول في أعماله من السنوات الأخيرة مواضيع البيئة والمجتمع، من منظور مستقبليّ ينتقد السلوكيّات البشريّة في الحاضر. وفي نظرة استرجاعيّة، فإن أفلامه الأولى في هذه المجموعة تشمل البذرة الأيديولوجيّة لأعماله الأخيرة الأكثر نضوجًا. النشاط الجاري في هذه الأفلام طفيف للوهلة الأولى بطابع الرتابة، لكن التمعن المرهف في الحيثيات تلك وآثارها، يطرح قضايا كونيّة حول عالم الظواهر الفيزيائيّة، وحول العلاقات بين الأشياء في العالم والديناميكيات بين الإنسان ومحيطه. وعلى مستوى آخر، فهي تلامس موضوعات الإدراك والمعرفة الإنسانيّة، فضلًا عن البعد الأنطولوجيّ لصناعة الفنّ واستهلاكه. بساطة الأفلام، والوتيرة البطيئة والمطّرِدة التي تجري فيها الأحداث الموثّقة فيها، والتركيز على الإنسان وبيئته، تكسبها الحجم البشري الإنساني بروح أيام ما قبل العصر الرقميّ.

بالنسبة لي، هذه الأفلام هي نوع من شعر الهايكو التي أنتجت بالتلاؤم مع الوسيط السينمائيّ. فبلغتها التقليليّة المقتضبة تشكل تذكارًا لجمال الطبيعة وجمال الأشياء في العالم، وللعلاقات والمقاييس والحالات، وكذلك الجمال الإنفعاليّ لوسيلة السينما. جميع هذه تُقدم من قبل الفنّان بيد مرهفة متأنيّة وعين مُنفعلة. إذا شددنا المطاطة فسوف تنقطع، وإذا كشفنا السليلويد على الضوء فسوف يحترق. الظلمة تحجب. الضوء يكشف. ما يتم تصويره هو ما نشاهده، كل ما نحتاجه هو النظر والتمعن في العالم بإصغاء. أو كما يقول إفرات: "Close your eyes, open your mind, listen to the image" ("أغمض عينيك، وافتح عقلك، واصغي للتصوير"). بإمكان الأفلام، بنظري، أن تشكل تذكارًا لقيمة أخلاقيّة إنسانيّة أساسيّة: لأفعالنا نحن، وكذلك لجميع النشاطات والحالات في الطبيعة، هنالك صدى وتأثير على العالم الملموس المحيط بنا. نحن نعيش في عالم السبب والنتيجة. وبصفتنا نعمل داخل هذا العالم، فإن المسؤوليّة عن الأمور، بشكل ما، هي مسؤوليّة كل واحدة وواحد منا.

تنتمي الأفلام الستة في هذه المجموعة جميعها إلى تجربة إفرات الأولى في السينما. وصُوّرت في لندن التي ذهب إليها كفنّان شاب عام 1966 للدراسة وسكن فيها لمدة عشر سنوات. لقد عُرضت هذه الأعمال، والتي صُوّرت بكاميرا 16 ملم، بعد عقد من إنتاجها في العديد من المعارض المُختارة التي نُظّمت لإفرات في مختلف مراكز الفنون في أوروبا والولايات المتحدة؛ بروح الفنون المفاهيميّة لتلك الفترة، والتي رأت ماهيّة العمل الفنّيّ متجسّدة بالفكرة القائمة وراءه وليس بالشكل أو المادة، عُرضت الأفلام، في بعض الأحيان، بصيغتها الأصليّة، كعرض في صالات العروض، وأحيانًا كصور تمثل لقطات من الأفلام (مثلما كان في المعرض الفرديّ في متحف ستدلايك في أمستردام، عام 1974). واصل إفرات العمل مع الوسيط السينمائيّ خلال النصف الثاني من السبعينيّات، لكن أفلام في هذه المرحلة كانت جزءًا من معروضات أعمال تركيبيّة أو

ضمن عمل أدائيّ (ما يسمى "Film Performances"، "منشأ سينمائيّ" لإفرات). أفلامه الأخيرة ليست ضمن المشروع الحالي.

أنتج إفرات 20 فيلمًا تجريبيًّا خلال الأعوام 1968-1976. الأفلام التجريبيّة السابقة التي أنتجها في الأعوام 1968-1969 ليست ضمن إطار هذه الدراسة، ونخشى أنها فُقدت خلال تنقلات الفنّان بين الستوديو والمسكن من إسرائيل إلى أوروبا والولايات المتحدة. في السنوات الأخيرة عُرضت بعض أفلامه التجريبيّة في متاحف في إسرائيل وخارجها، من بينها المعرض الذي تقصى تاريخ التصوير المتحرك في الفنون الإسرائيليّة، الذي عُرض في متحف حيفا للفنون عام 2004؛ وفي معرض عن الفنون الإسرائيليّة ما بعد التقليليّة، الذي أقيم في متحف هرتسليا للفنون المعاصرة عام 2008؛ وكذلك كجزء من مشروع "Staring Back at the Sun"، بمبادرة مؤسسة أرتيس الذي كُرّس لأعمال الفيديو آرت الإسرائيليّة، ويعرض حاليًا ضمن المعرض المتنقل في مختلف المتاحف في أنحاء العالم.

وُلدت مبادرة "بيني إفرات: أفلام تجريبيّة من السبعينيّات" بداية بهدف انقاذ وحفظ هذه الأفلام التاريخيّة، التي كانت محفوظة في الأرشيف الشخصيّ للفنّان على شرائط الأفلام. مادة السليلويد المصنوعة تلك الشرائط منها حسّاسة جدًا للضوء واللمس، ومعرضة لأضرار الزمن بشكل عام. تم تحويل الأفلام التي أُخترناها لهذه المجموعة إلى أفلام رقميّة وتمت معالجتها بطريقة تُقرّب الصيغة الجديدة من المشاهد والمؤثرات البصريّة في شرائط الأفلام الأصليّة. تحويل الأفلام إلى الصيغة الرقميّة يطرح أسئلة بخصوص العلاقة بين العمل والمادة الأصليّة التي أنتج منها، وبشكل أكثر الحاحًا في حالة الأفلام الفنّيّة. ولكن، خلال المحادثات التي أجريتها معه في إطار العمل على هذا المشروع، أكد إفرات على أهميّة الفكرة الماثلة في صلب أعماله، وصرّح بأن التصوير والرسالة هما ما يهمه، وليس طريقة بث الأفلام للمشاهد. ووفق أقواله، فهو لا يكن أية مشاعر خاصة لمادة السليلويد، وعبرّ عن دعمه لمبادرة حفظ الأفلام بواسطة التحويل الرقميّ.

مجموعة الأفلام هذه ستعرض لأول مرة في إطار "دروب الفناء، شتاء 2065"، معرض إفرات الذي سيفتتح معارض 2018 في متحف پيتاح تكفا للفنون المعاصرة (أمناء المعرض: دروريت چور آريه، أڤشلوم سليمان). مجموعة الأفلام متوافرة على موقع جمعيّة مرسيل، كجزء من النسخة الرقمية من النشر الحالي. يستهدف هذا المشروع برمته، ليس محبي الفنون فقط، بل الجماهير المهتمة في السينما، والفلسفة والعلوم. وبالإضافة، وكجزء من العرض للجمهور، سيتم توجيه المشروع لمؤسسات التعليم للمرحلة الثانوية والتعلم الأكاديميّ التي تُدرّس هذه المجالات وتبحث بها.

"بيني إفرات: أفلام تجريبيّة من السبعينيّات" هو المشروع الثالث في سلسلة دراسات ونشر بمبادرة جمعيّة مرسيل، روائع الفن الإسرائيليّ الحديث. سبق ذلك: "داني كرڤان: احملي سلامًا يا قدس"، والذي يتمحور حول جدارية النقش التي أنجزها كرڤان في الكنيست عام 1966؛ و "داني كرڤان: نصب تذكاري النقب"، حول النصب التذكاري التاريخي للواء جولاني من العام 1968. السلسلة هي بمبادة "مرسيل لتشجيع الفن والثقافة"، جمعيّة مستقلة لأمانة المعارض والمبادرات الفنّيّة.

תצלום הפקה, **מרוץ שליחים**, המפסטד הית', לונדון, 1974
توثيق تحضير فيلم **سباق التتابع**، همفستد هيث، لندن، 1974
Production shot, **Relay**, Hampstead Heath, London, 1974

בני אפרת: סרטים ניסיוניים משנות ה־70

האמן בשיחה עם עדי אנגלמן

אקדמיה לאמנות ולעיצוב בצלאל, ירושלים
24.4.2017

1 <u>מלבנון לישראל הצעירה: זיכרונות ילדות</u>

עדי: אתחיל בלהציג את בני, ויחד נפתח בכמה פרטים ביוגרפיים. בני אפרת, נולדת בביירות, בלבנון, ב־1940.

בני: הגענו לארץ ב־1948, במלחמת השחרור. כל הדודים והדודות שלי הגיעו ארצה הרבה קודם, אבל אבי, שהיה סיטונאי גדול בביירות, נשאר בגלל הביזנס שלו. במלחמת השחרור הגיעו אליו סוחרים פלסטינאים שקנו ממנו, ושברחו מירושלים, מחיפה, וביקשו את עזרתו. והוא ניסה לעזור כמה שאפשר, אבל יום אחד באו אליו רעולי פנים ואיימו עליו: "הדת שלך לקחה לנו, היהודים לקחו לנו, אם לא תתן לנו את כל מה שיש לך אנחנו רוצחים לך את כל המשפחה". לא ידעתי מזה בזמנו, הייתי ילד קטן. אבי פנה לידידים שלו בלבנון, מוסלמים ונוצרים, סיפר להם על האיומים והם העבירו אותנו את הגבול ב־48', מיד אחרי קום המדינה.

עדי: ובישראל, כעבור כמה שנים, עזבת את המשפחה ועברת לבדך, כילד, לחיות בקיבוץ.

בני: הייתי ילד קשה, קצת מופרע, זה שעושה כל מיני דברים כדי להתבלט. גרנו בבית ערבי בשכונת התקווה, ואני, כדי להשוויץ, הייתי מטפס על מרזבים, עד קומה שנייה, שלישית, עד הגג, וכל השכונה הייתה עומדת ומסתכלת. יום אחד נקרע המרזב ואני נשארתי תלוי שם, צורח וצועק. הייתה מהומה גדולה ואיזה שכן ביקש ממני לתת לו את היד דרך החלון, וככה הכניסו אותי לתוך הבית. אחי הגדול, שברח עוד הרבה קודם מלבנון והיה פלמ"חניק וחבר קיבוץ, שכנע את הוריי שצריך לשלוח אותי לפנימייה בקיבוץ, אחרת עוד יקרה לי משהו. הכניסו אותי לפנימייה בקיבוץ יגור, ומשם המשיכו חיי.

עדי: היית ילד חוץ?

בני: כן, הצטרפתי לחברת הנוער של ילדי החוץ בקיבוץ.

2 <u>מהקיבוץ לתל אביב: צעדים ראשונים באמנות</u>

בני: שירתי בנח"ל ובסיירת, ואחרי השירות הצטרפתי לקיבוץ נחשולים. בשנה שאחרי השחרור אבי פשט רגל; מאז שעברנו ארצה לא הצליח לו בעסקים. עזבתי

بيني إفرات: أفلام تجريبيّة من السبعينيّات

الفنّان في محادثة مع عدي إنجلمان

أكاديميّة الفنون والتصميم بتسالئيل، القدس
24.4.2017

1 <u>من لبنان إلى إسرائيل الفتيّة: ذكريات الطفولة</u>

عدي: بداية أقدم بيني، ومعًا نستعرض بعض التفاصيل البيوغرافيّة. بيني إفرات، لقد وُلدت في بيروت لبنان، عام 1940.

بيني: قدمنا إلى البلاد عام 1948، خلال الحرب. جميع أعمامي وعماتي وصلوا البلاد قبلنا بكثير، لكن والدي الذي كان تاجر جملة كبير في بيروت، بقيّ هناك بسبب أعماله التجاريّة. خلال الحرب جاء إليه تجار فلسطينيون فرّوا من القدس وحيفا، وطلبوا منه المساعدة. حاول والدي مساعدتهم قدر المستطاع، وفي يوم ما جاء إليه ملثمون وهددوه: "دينك أخذ منا، اليهود أخذوا منا، فإذا لم تعطنا كل ما لديك سوف نقتل كل أفراد عائلتك". في حينه لم أعلم بذلك، كنت طفلاً صغيراً. ذهب والدي إلى أصدقائه في لبنان، مسلمين ومسيحيين، وأخبرهم بشأن التهديدات فقاموا بنقلنا إلى حدود 1948، كان ذلك مباشرة بعد إقامة الدولة.

عدي: وفي إسرائيل، بعد بضع سنوات، تركت العائلة وانتقلت كطفل للعيش في الكيبوتس.

بيني: كنت طفل صعب المراس، مشاغبًا بعض الشيء، الطفل الذي قام بعدة أمور كي يلفت الأنظار. سكنا في بيت عربيّ في حي هتكفا، وأنا كنت أتباهى بالتسلق على المزاريب إلى الطابق الثاني، والثالث وحتى السطح، وجميع الحي كانوا يقفون هناك يتطلعون. في يوم ما انكسر المزراب وبقيت معلقًا هناك، أصيح وأصرخ. كان هناك الكثير من الهرج، وأحد الجيران طلب مني أن أمد له يدي عن طريق الشبّاك، أمسك بي وأدخلني إلى بيته. أخي الكبير، الذي هرب قبلنا من لبنان وانضم إلى البلماح[1] وسكن في الكيبوتس، أقنع والديّ بضرورة إرسالي إلى مدرسة داخليّة في الكيبوتس لئلا يصيبني مكروه. فأرسلوني إلى مدرسة داخلية في كيبوتس يغور، ومن هناك تواصلت حياتي.

عدي: هل كنت "طفل من الخارج"[2]؟

بيني: أجل، كنت في داخليّة خاصة للأطفال من الخارج.

1 البلماح هو اختصار للعبارة العبريّة "پلوغوت ماحتس" ("السرايا الصاعقة")، وهو قوة عسكرية متحركة تابعة للهجانا أقيمت قبل تأسيس إسرائيل عام 1941. (ملاحظة المترجم)
2 "طفل من الخارج"، وبالعبريّة "يلد حوتس"، كنيّة أطلقت على الأطفال الذين لم يكونوا من أبناء الكيبوتس، وانضموا إلى الكيبوتس لأسباب مختلفة، وكانوا ينامون ويتعلمون في إطر منفصلة ومستقلة عن بقية أعضاء الكيبوتس، وبسبب بعدهم عن عائلتهم كانت تقوم عائلة من أعضاء الكيوبتس بتبني هؤلاء الأطفال. (ملاحظة المترجم)

את הקיבוץ ועברתי העירה, לתל אביב, כדי לעזור בפרנסה. עבדתי על בולדוזר והרווחתי לא רע, אבל השעות היו מאוד לא נוחות. במקביל נרשמתי לאוניברסיטת תל אביב ללימודי תואר ראשון בפיזיקה, אבל בגלל שעות העבודה לא הצלחתי להגיע ללימודים בערבים. כל יום אחרי העבודה הייתי מסתובב לבדי ברחובות, לא הכרתי אף אחד. יום אחד נתקלתי בידיד מהמילואים ואמרתי שאני לא יודע מה לעשות, שאין לי חברים ושמשעמם. והוא סיפר לי על מכון אבני ואמר שיש שם מלא בחורות. וזו הסיבה האמיתית שבשמה הלכתי ללמוד אמנות. באבני היו בזמנו שטרייכמן וסטימצקי, שלימדו אבסטרקט לירי, ומוקדי שלימד מינימליסטי-פיגורטיבי כזה. ואני, כדי להשוויץ שם, התאמצתי והצלחתי לעשות אבסטקרט לירי די בסדר. אבל בסך הכול כל הסטודנטים עבדו באופן די דומה.

באחד הערבים הלכתי למועדון של מפ״מ שהיו בו מגזינים מכל העולם ונתקלתי בחוברת אמנות משווייץ. על העטיפה הייתה רפרודוקציה של רותקו, ובפנים מאמר עליו שהצלחתי לקרוא, אמנם לאט, בזכות הצרפתית שנשארה לי. ומרגע זה הבנתי שעולם האמנות הוא אינטלקטואלי לגמרי, וזה גרם לי לשינוי דרסטי. לא סיימתי את הבחינות באבני, אין לי בעצם תעודה. בסוף השנה סיפר לי מישהו על מלגה ללימודי אמנות בחו״ל מטעם קרן התרבות אמריקה־ישראל. רק מה, המורים מאבני היו גם אלה ששפטו במלגה. כך יצא שלא קיבלתי.

בינתיים, בעבודה, נהייתי אחראי על הציוד

2 من الكيبوتس إلى تل أبيب: الخطوات الأولى في مجال الفنّ

بيني: بعد المدرسة الثانويّة خدمت في لواء "النحال"[3] وفي الوحدة العسكريّة "سييرت"[4]، وبعد إنهاء الخدمة العسكريّة انضممت إلى كيبوتس نحشوليم. بعد إنهاء الخدمة العسكريّة بعام أعلن والدي إفلاسه؛ فمنذ انتقالنا إلى البلاد لم ينجح ولدي بأعماله التجاريّة. تركت الكيبوتس وانتقلت إلى المدينة، إلى تل أبيب، لأساعد في إعالة العائلة. عملت على جرافة وربحت مبلغًا ليس قليلًا. لكن ساعات العمل لم تكن مريحة. بالتوازي، قمت بالتسجيل لجامعة تل أبيب لدرجة البكالوريوس في موضوع الفيزياء، لكن وبسبب ساعات العمل لم أستطع متابعة التعليم ساعات المساء. كل يوم بعد العمل كنت أتسكع وحيدًا في الشوارع، لم أكن أعرف أحدًا. في أحد الأيام التقيت صديقًا من الخدمة الاحتياطيّة وقلت له أنني لا أعرف ماذا أعمل، وأنه ليس لي أصدقاء وحياتي مملة. حدثني عن معهد أڤني، وقال أنه يوجد هناك فتيات. والحقيقة أنه هذا السبب الحقيقيّ لذهابي لتعلم الفنون. في حينه كان يُعلّم هناك شخصيّات مثل شترايخمان وستيمتسكي، وكانا يدرّسان التجريديّة الغنائيّة، وموكدي الذي كان يُدرّس التقليليّة التصويريّة. وأنا وبغرض التباهي اجتهدت ونجحت في التجريديّة الغنائيّة، ولكن جميع الطلاب هناك كانوا يعملون بطريقة مماثلة نوعًا نما.

3 الناحل هي كتيبة مشاة في الجيش الإسرائيليّ، اسمها مشتق من الأحرف الأولى للتسمية الكاملة وتعني "شباب الطليعة المقاتلة" وفي العبريّة "نوعار حلوتسي لوحيم". (ملاحظة المترجم)

4 سييرت هي وحدة جوالة عسكريّة في الجيش الإسرائيلي وظيفتها جمع المعلومات الاستخبارية القتالية والمراقبة. (ملاحظة المترجم).

הכבד והרווחתי טוב. הצגתי תערוכה בגלריה צ׳מרינסקי ברחוב גורדון, מהיחידות שהיו אז בארץ. יום אחד אני עובר שם ואומרים לי: ״סנדברג היה פה וביקש שתטלפן״. אני שואל, ״מי זה סנדברג?״ ואומרים לי, ״תתבייש לך, הוא מנהל מוזיאון ישראל״. זה היה כשרק פתחו את המוזיאון. טלפנתי, נפגשנו והוא שואל אותי: ״איך הגעת לציורים שהצגת בגלריה?״ אלה היו ציורים מינימליסטיים, ריאליסטיים, פיגורטיביים. ואז הוא שואל אותי על המלגה של קרן אמריקה־ישראל. אמרתי לו שלא קיבלתי, וגם שהמורים מאבני היו בוועדת השיפוט. שבוע אחרי אני מקבל מברק שמודיע לי שקיבלתי. הייתה הזמנה ללימודי תואר שני עם מלגה בבית הספר לאמנות סיינט מרטינס בלונדון, מהנחשבים בעולם. אני במקור התכוונתי לנסוע לפריז, כמו כולם, אבל החלפתי יעד וזה היה מזלי.

3 הנסיעה ללונדון: לידתה של האמנות הקורנקרטית ביצירתו של בני אפרת

עדי: בלונדון נפתח הפרק שהוא עניינינו היום. קרתה שם תפנית באמנות שלך.

בני: כן. אגב, בסיינט מרטינס למדתי במחלקה לפיסול. אנתוני קארו לימד שם במחלקה. ולא היו הרבה תלמידים, אולי 16.

עדי: ביניהם גם בוקי שוורץ?

בני: לא, זה היה לפני. בוקי שוורץ, גם מנשה

في مساء ما ذهبت إلى نادي حزب "مبام"، وكانت هناك مجلات من كل العالم، ووقعت يديّ على مجلة فنون سويسريّة. على الغلاف كانت لوحة منسوخة للرسّام روثكو، وفي داخل المجلة مقالة عنه تمكنت من قراءتها ولكن ببطء، وذلك بفضل ما تعلمته من اللّغة الفرنسيّة. منذ تلك اللحظة أدركت أن عالم الفنّ هو عالم فكريّ بالتام، وهو ما دفعني إلى التغيير الجذريّ. لم أنهي الامتحانات في معهد أڤني، وعمليًا ليس لدي شهادة تخرج. في نهاية العام حدثني أحدهم عن منحة لدراسة الفنون خارج البلاد من قبل مؤسسة الثقافة الأمريكيّة الإسرائيليّة. ولكن لجنة الحكام كانت مؤلفة من المُدرسين في معهد أڤني. وهكذا لم أحصل على تلك المنحة.

في ذلك الأثناء، أصبحت في عملي مسؤولًا عن المعدات الثقيلة وكسبت مالًا جيدًا. عرضت أعمالي في جاليري تشمرينسكي في شارع چوردون، كان ذلك من المعارض القليلة في البلاد في حينه. في أحد الأيام مررت من هناك فقالوا لي: "سندبرغ كان هنا وطلب أن تتصل به". فسألت: "ومن هو سندبرغ؟"، فقالوا لي: "عليك أن تخجل، إنه مدير متحف إسرائيل". كان ذلك عندما افتتحوا المتحف لتوهم. اتصلت به، وعندما التقينا سألني: "كيف توصلت إلى تلك الرسومات التي عرضتها في الجاليري؟". كانت رسومات تقليليّة واقعيّة وتصوريريّة. ثم سألني عن منحة المؤسسة الأمريكيّة الإسرائيليّة، فقلت له أنني لم أحصل عليها، وأن المعلمين من معهد أڤني كانوا في لجنة الحكام. بعد أسبوع وصلتني برقية تقول أنني حصلت على المنحة، وتضمن ذلك دعوة للدراسة لدرجة الماجستير في مدرسة الفنون سانت مرتينس في لندن، وهي إحدى المدارس المعتبرة عالميًا. كنت قد خططت السفر إلى

קדישמן, הם למדו שם לפניי. הייתי כבר נשוי עם תינוקת, המלגה הספיקה רק לשכר דירה והייתי צריך לעבוד כדי לפרנס את המשפחה. והיה קשה גם ללמוד, גם לקנות חומרים וגם לעבוד. הייתי מסייד דירות של יהודים בגולדרס גרין ומקבל "one pound a day" ("פאונד אחד ביום"), מה שהיה הרבה כסף בזמנו. אבל המורים התחילו להתלונן עליי שאני לא עושה שום דבר, שאני על מלגה שהייתה יכולה ללכת למישהו אחר. חשבתי לעצמי שאני חייב לעשות משהו.

יום אחד, כשבאתי להראות את עצמי בבית הספר, אני רואה ספסל מקורות עץ ורגל אחת שבורה. שאלתי את החצרן אם אני יכול לקחת אותו והוא אמר שבסדר, ושהוא ייתן לי גם מסמרים וקרש לתקן אותו. הלכנו לכתה, הצבנו שם את הספסל והתלמידים ראו וצחקו. תקעתי מסמרים לתוך כל הקרשים, לכיוון הישיבה, גם מהגב. לא רחוק משם היה שוק ובצד עמד ארגז של תפוזי Jaffa שחציים היו רקובים. וגם אותו לקחתי. תקעתי את התפוזים על המסמרים והלכתי לשחק בסנוקר. כשחזרתי כל בית הספר היה בכתה. המורים התחילו לחבק ולנער אותי, "finally you did something" ("סוף כל סוף עשית משהו").

כולם היו הרי מינימליסטים, עשו קוביות ומלבנים, מרובעים באדום, בכחול, ופתאום יש דבר כזה. המכסה של הארגז היה עשוי מלוחות עץ דקים, ועם פחם עשיתי מהם ריבועים ובפנים כתבתי את הכותרת של העבודה: Jaffa in Rot ("ג'אפה בריקבון"). הנחתי את הארגז על החלון ומתחילים לדבר אתי על ה"ג'אפה" שכתבתי. ואני לאו דווקא נתפסתי

باريس، مثل الجميع، لكنني ومن حسن حظي غيرتي واجهتي.

3 <u>السفر إلى لندن: ولادة الفن الملموس في أعمل بيني إفرات</u>

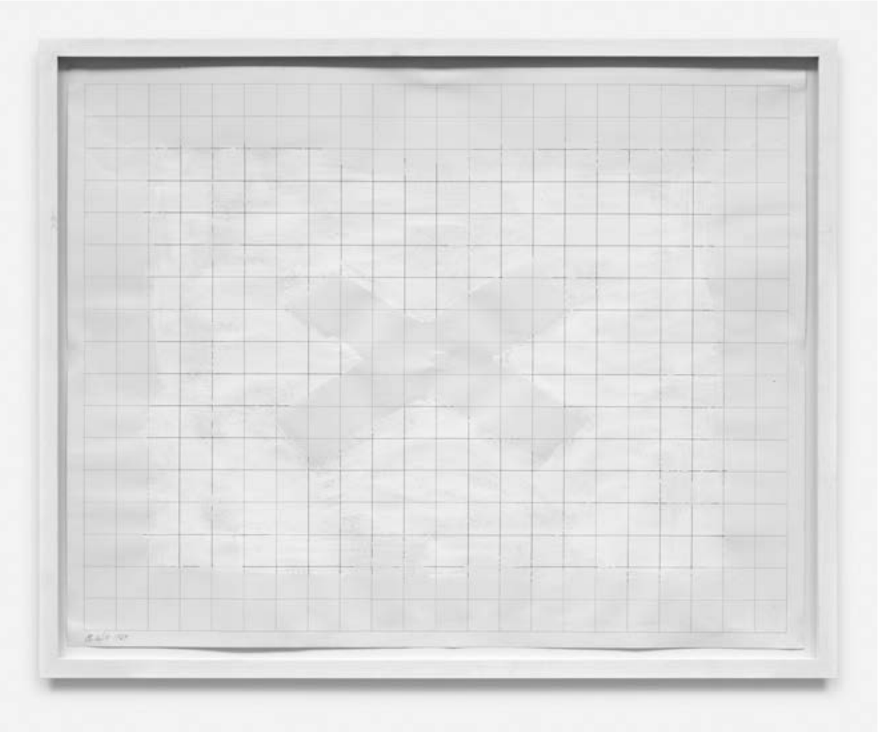
عدي: وفي لندن بدأ الفصل الذي يعنينا هنا اليوم. هناك حدث التحول في فنّك

بيني: نعم، وبالمناسبة، هناك في سانت مرتينس درست في قسم النحت. أنتوني كارو كان يعلّم هناك في القسم، ولم يكن لديه الكثير من التلاميذ، كانوا 16 ربما.

عيدي: وبينهم كان بوكي شڤارتس؟

بيني: كلا، هو كان قبل ذلك. بوكي شڤارتس ومنشه كديشمان درسا هناك قبلي. كنت في حينه متزوجًا ولدينا طفلة صغيرة، المنحة كانت تغطي أجرة الشقة فقط، وكان عليّ العمل لإعالة الأسرة. وكان من الصعب الدراسة وشراء المواد والعمل في الوقت نفسه. كنت أعمل في طلاء بيوت لليهود في غولدريز غرين وأحصل على باوند واحد في اليوم، وهو يعتبر مبلغًا كبيراً في حينه. لكن المُدرّسون بدأوا يشكون أنني لا أفعل شيئًا، وأنني حصلت على منحة كان بالإمكان منحها لشخص آخر. عندها بدأت أفكر أنه ينبغي أن أفعل أمرًا ما.

في أحد الأيام ذهبت إلى المدرسة لأسجل حضوري، شاهدت مقعدًا من ألواح خشبيّة وساقه مكسورة. سألت البواب هل أستطيع أخذه، فقال نعم، وأضاف أنه سيعطيني المسامير ولوحة خشب لإصلاحه. ذهبنا إلى



בני אפרת, מתוך הסדרה **להוסיף כדי לגרוע**, 1970, דיו שחורה ולבנה על נייר משובץ, 56x76 ס"מ
بيني إفرات، من مجموعة **إضافة من أجل الانتقاص**، 1970، حبر أسود وأبيض على صفحات ورق مربعات، 56x76 سم
Benni Efrat, from the series **Adding to Subtract**, 1970, black and white ink on grid paper, 76x56 cm

למילים, אלא לריבועים. בהמשך קניתי גיליונות של נייר משובץ, 40 על 50 סנטימטר בערך, עם גריד של חצי אינץ'. כיסיתי את הקווים שלא רציתי בדיו לבנה ובדיו שחורה ומהמחיקה נוצר רישום חדש מריבועים. קראתי לעבודה Adding to Subtract ("להוסיף כדי לגרוע").

עדי: אני חייבת לחזור אחורה ולהוסיף שבני מצטנע כאן. את ציורי ה"אופקים חדשים" שלו באבני הוא עשה בהצלחה מרובה. הוא זכה

الصف، وضعنا المقعد هناك، شاهدنا الطلاب وبدأوا يضحكون. وضعت المسامير في الألواح الخشبية بالاتجاهين. وليس بعيدًا من هناك، في السوق، رأيت صندوق برتقال "جافا"، نصفها كان متعفنًا فأخذته هو الآخر. وضعت حبات البرتقال على المسامير وذهبت لألعب السنوكر. عندما عدت كان المدرسة كلها في الصف. بدأ المعلمون معانقتي: "finally you did something" ("واخيراً قمت بعمل شيء ما").

الجميع هناك كانوا من التقليليين، عملوا مكعبات

במקום הראשון בביאנלה לאמנות בפריז, קטף פרסים, אבל הלב שלו לא היה בציור הזה. הוא לא הרגיש שהוא פועל ממקום אותנטי. לי נדמה שבלונדון הייתה לו ההזדמנות להתרחק מ"אופקים חדשים". על קרקע זרה, באקלים של יצירה אקספרימנטלית ועם מעט כסף – כלומר, עם נתונים טובים להגיע לנקודת מפנה – הוא הגיע למקום שמעניין אותנו היום. ועכשיו, כדי לחזור לרגע המיוחד שבו אפרת התחיל ליצור את מה שנקרא "אמנות קונקרטית" – מה שהפך לסוגה באמנות המושגית – אני רוצה לתת הקדמה קצרה לאסתטיקה הזו דרך כמה תובנות של בני אפרת ואחרים, ציטוטים מראיון שיעזרו לנו להבין את צורת העבודה הזו, את המחשבה שמאחוריה.

בראיון שהיה לך בעיתון "דבר" ב־1972 עם שרה בריטברג אתה מדבר על כך ש"הנכון הוא היפה", שהשאיפה היא ל"כנות ונאמנות לחומר".[1] קרל אנדרה, שהיה ידיד קרוב שלך בלונדון, כתב דברים ברוח דומה. על פרנק סטלה, למשל, הוא אומר ש"אין לו עניין ברגש או בהבעה", וש"האמנות מרחיקה את עצמה מכל מה שאיננו בגדר הכרח".[2] כלומר, ישנה חתירה להגיע לתמצית של הדברים, ומתוך התמצית הזאת נובע היופי, נובעת המשמעות.

1 הציטוטים מדבריו של אפרת, כאן ובהמשך, מתוך: שרה בריטברג, "ראיון עם בני אפרת: אני יוצר למען ההווה", דבר, 7.7.1972.

2 Carl Andre, "Preface to Stripe Painting (Frank Stella)," in *Sixteen Americans* (New York: The Museum of Modern Art, 1959), p. 76.

ومستطيلات، مربعات حمراء وزرقاء، وفجأة أقدم لهم ذلك العمل. غطاء صندوق البرتقال كان مصنوعًا من رقائق خشبيّة رفيعة، عملت منها مربعات بالفحم وكتبت داخلها اسم العمل "Jaffa in Rot" ("جافا في العفن"). وضعت الصندوق على الشباك وهم يكلمونني عن "جافا" التي كتبتها. لم أهتم بالكلمات، بل بالمربعات. لاحقًا اشتريت رزمة ورق مع مربعات بحجم 50/40 سم تقريبًا، وتقاطعات بحجم نصف بوصة. غطيت الخطوط التي لم أرغب بها بالحبر الأبيض والحبر الأسود، ومن هذه العمليّة نتج تخطيط جديد للمربعات. سميت العمل "Adding to Subtract" ("إضافة بغية الانتقاص").

عدي: لا بد هنا مع العودة إلى الوراء، وأقول أن بيني يتواضع هنا. فلقد أنجز لوحته "آفاق جديدة" في معهد أفني بنجاح فائق. كما فاز في المرتبة الأولى في بينالي الفنون في باريس، وحصد الجوائز، لكن قلبه لم يكن في تلك الرسمة. فلم يشعر أنه يعمل من مكان أصيل. أعتقد أنه في لندن كانت لديه فرصة الابتعاد عن "آفاق جديدة". على خلفية غريبة، ومناخ فنّ تجريبيّ وبعض النقود – أي، مع معطيات أفضل تقود إلى نقطة التحول – وصل إلى المكان الذي يهمه اليوم. والآن، وبغيّة العودة إلى تلك اللحظة حيث بدأ بيني إفرات ينتج ما يسمى "الفنّ الملموس"، والذي تحول إلى مسألة في الفنّ المفاهيميّ، أود الدخول في مقدمة لهذه الجماليّة عن طريق تبصّرات بيني إفرات وآخرين، اقتباسات من مقابلة تساعدنا على فهم هذا الشكل من أعماله، والفكر من وراء العمل هذا:

في مقابلة لك في صحيفة "داڤار" مع سارة بريتبرغ، قلت أن "الصحيح هو الجميل"، وأن

בני: בהקשר הזה, אחת האמירות הידועות של קרל אנדרה היא ש"אמנות היא מה שאנחנו עושים, בעוד שהתרבות היא מה שנעשה לנו".[3] אני מוצא את זה מעניין.

עדי: מאפיין נוסף של האמנות של בני באותן שנים מתקשר לאמירה הידועה ש"המדיום הוא המסר", שמוכרת מכותרת ספרו של מרשל מקלוהן.[4] בני אמר ש"אמן טוב הוא אמן חושב," אמירה שמתקשרת למפגש שהיה לך עם מארק רותקו דרך המאמר שקראת עליו. פתאום לא צריך שהאמנות תנבע מהרגש, לא צריך מניירזים לירי וציור שמגיע עם אקספרסיות, מה שהיה פה מוכר. אפשר לחשוב מהשכל ודרך זה לחלץ אסתטיקה וסגנון.

עוד נקודה שעלתה בראיון של בני היא ש"היופי הוא בטבע", מה שמתקשר לעניין שהיה לך במדע עוד מילדות, ושיש לך עדיין. כמי שמעריך את העולם במשקפיים של מדע, בני מוצא שהיופי כבר נמצא שם, בעולם, ושצריך להתבונן בו ולהכיר בו; ובאמנות – לדעת לעבוד אתו.

עוד אמירה מהראיון שמאוד מאפיינת את האמנות של בני: "האמנות היא חלק מהחיים ואינה מתקיימת לנצח". אווה הסה, אמנית שפעלה בניו יורק באותן שנים, אמרה ברוח דומה: "החיים לא נמשכים לנצח, גם האמנות

3 Peggy Gale (ed.), *Artists talks 1969–1977* (Nova Scotia: The Press N.S.C.A.D, 2004), p. 23.

4 מרשל מקלוהן, "המדיום הוא המסר", בתוך: דן כספי (עורך), תקשורת המונים: מקראה (תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1995).

التطلع هو إلى "الصراحة والإخلاص للمادة"[5]. كارل أندريه، الذي كان صديق إفرات المقرب في لندن، كتب بالروح نفسها. فعن فرانك ستيلا كتب على سبيل المثال "ليس لديه اهتمام بالعاطفة أو التعبير"، وأن "الفن ينأى نفسه عن كل ما لا يعتبر حتميّ"[6]. بمعنى، أن ثمّة سعي للتوصل إلى خلاصة الأشياء، ومن خلال الخلاصة هذه ينبع الجمال، ينبع المغزى.

بيني: في هذا السياق، ثمّة مقولة معروفة لكارل أندريه أنّ "الفنّ هو ما نعمله، أما الثقافة فهي ما تصنعنا"[7]. وأنا أجد هذه المقولة هامة.

عدي: ميزة أخرى لفنّ بيني من تلك السنوات ترتبط بالمقولة المعروفة "الوسيلة هي الرسالة"، وهي عنوان كتاب لمارشال ماكلوهان[8]. بيني يقول أنّ "فنّان جيد هو فنّان يفكّر"، وهي المقولة التي ترتبط بلقاء كان لك مع مارك روثكو من خلال مقال عنه قرأته. فجأة ليس ثمّة حاجة كي ينبع الفنّ من العاطفة، ولا حاجة إلى التكلفيّة الشاعريّة والرسم التعبيريّ، تلك التوجهات التي كانت معروفة هنا. فيمكن التفكير من العقل وعن طريق ذلك استخلاص الجماليّة والأسلوب.

5 الافتباسات من أقوال إفرات هنا ولاحقًا هي من: سارة بريتبرغ "مقابلة مع بيني إفرات: أنا أنتج من أجل الحاضر"، داڤار، 7.7.1972.

6 Carl Andre, “Preface to Stripe Painting (Frank Stella),” in *Sixteen Americans* (New York: The Museum of Modern Art, 1959), p. 76.

7 Peggy Gale (ed.), *Artists talks 1969–1977* (Nova Scotia: The Press N.S.C.A.D, 2004), p. 23.

8 Marshall McLuhan and Quentin Fiore, *The Medium is the Message* (London: Penguin Books, 1967).

לא, זה לא משנה."[5] הסה, שעסקה בעבודה שלה באיכויות של הבר־חלוף, התכוונה בזה גם שהיצירה לא מקודשת ואינה עולה על חיי האדם והטבע ולא חייבת להישמר לנצח נצחים, יש לה את הרגע שלה, וכמו חיי האדם, גם חיי היצירה קצובים.

בהקשר לזה, דבר נוסף שמאוד מאפיין את בני, ושאני חושבת שהכתיב את הקריירה האמנותית שלו, הוא ההבנה ששוק האמנות משבש את האמנות. לא צריך לפעול בשביל גלריה, לא צריך לפעול בשביל שיקנו את האמנות שלך, צריך פשוט לעשות אמנות והאמנות הטובה כבר תתגלגל הלאה ותמצא את המקום שלה בחיים.

4 אמנות גולמית: חתירה לייצוג האמת של חומרים ושל מצבים

עדי: הסרט הראשון שנדבר עליו הוא Tailgate ("מרדף"), שצולם ב־1973. ספר לנו מה רואים בסרט.

בני: בחלון האחורי של מכונית נוסעת מוצב מקור אור חזק, פנס שפונה אחורה ומאיר מכונית שנייה שנוסעת אחריה, ושבחלון הקדמי שלה מוצבת מצלמה.

עדי: זו מעין "עלילה" שמתרחשת באינטראקצה שבין שני רכבים.

5 Cindy Nemser, "A conversation with Eva Hesse," in Mignon Nixon (ed.), *Eva Hesse* (Cambridge: MIT Press, 2002), p. 18.

ونقطة أخرى ظهرت في المقابلة مع بيني هي أن "الجمال في الطبيعة"، الأمر الذي يرتبط مع قصتك مع العلوم منذ الصغر، وما زلت مهتمًا به. وكمن يقدّر العالم بمنظور العلم، فإن بيني يجد الجمال هناك، في العالم، وأنه ينبغي التمعن به والتعرّف عليه، معرفة كيفيّة العمل معه.

مقولة أخرى في المقابلة تميّز فنّ بيني "الفنّ هو جزء من الحياة ولا يدوم إلى الأبد". الفنّانة إيفا هسا التي نشطت في نيويورك في تلك السنوات، قالت بنفس الروح: "الحياة لا تستمر إلى الأبد، ولا الفنّ كذلك، وهذا لا يهم"[9]. هسا التي تعاملت مع أعمالها بصفتها القابلة للزوال، كانت تقصد أنّ العمل الفنّي غير مُقدّس، وهو لا يعلو على حياة الإنسان والطبيعة، ولا ينبغي حفظه إلى أبد الآبدين، فهو لديه فرصته، ومثل حياة الإنسان، فإن حياته هو أيضًا محدودة.

وفي هذا السياق، ثمّة أمر آخر يميّز بيني، وأعتقد أنه أملى عليه مسيرته الفنّيّة، وهو الإدراك بأن سوق الفنّ يفسد الفنّ. فلا يجب العمل من أجل الجاليري، ولا يجب العمل كي يشتروا أعمالك الفنّيّة، بل بكل بساطة يجب عمل الفنّ، والفنّ الجيد سوف يتدحرج من تلقاء نفسه ليجد مكانه في الحياة.

4 الفنّ الخام: السعي إلى تمثيل حقيقة المواد والحالات

عدي: لنتحدث بداية عن فيلم "Tailgate" (المطاردة)، الذي صوّر عام 1973. حدثنا ما

9 Cindy Nemser, "A conversation with Eva Hesse," in Mignon Nixon (ed.), *Eva Hesse* (Cambridge: MIT Press, 2002), p. 18.

בני אפרת, **מרדף**, 1973, סרט חד־ערוצי, פילם 16 מ"מ (הומר לדיגיטלי), שחור־לבן, 7:47 דק'; פריים מתוך הסרט
بيني إفرات، **مطاردة**، 1973، فيلم أحادي القناة، فيلم 16 ملم (تحويل إلى رقمي)، أسود أبيض، 7:47 دقائق؛ لقطة من الفيلم
Benni Efrat, **Tailgate**, 1973, single-channel film, 16mm (converted to digital), black-and-white, 7:47 mins; still frame

בני: כן, למעשה 'מעקב' שבו רכב אחד נוסע אחרי השני. בהתחלה רואים בפריים מכונית נוסעת, ואז, כשנדלק הפנס – החומר הצילומי של הסרט נשרף, נחרך. שני הרכבים נסעו בעיר, זה אחרי זה, ולכן רק כשהם מבצעים פנייה רואים את הנוף העירוני – וגם זה רק בפינה של הפריים. כל השאר שרוף.

עדי: יצרת מצב שנחשב "לא תקין" בצילום: המצלמה מישירה מבט אל מקור האור.

בני: נכון. ואגב, הכול צולם בטייק אחד. אני אף פעם לא עורך את הסרטים שלי,

الذي نشاهده في الفيلم.

بيني: من الشباك الخلفي لسيارة مسافرة يوجد مصدر ضوء قويّ، مصباح يتجه إلى الخلف ويضيء سيارة أخرى مسافرة خلفها، وعلى شباكها الأماميّ كاميرا.

عدي: هو نوع من "القصة" التي تحدث من خلال تفاعليّة بين السيارتين.

بيني: نعم، عمليًا الحديث عن "مطاردة" حيث نشاهد سيارة تسافر خلف سيارة أخرى. نشاهد بداية في الإطار سيارة مسافرة، وعندما يضيء المصباح،

לכן המֶשך המקסימלי של כל סרט הוא 10 דקות, מה שמקביל ל־400 רגל (122 מטר לערך) ב־16 מ"מ. זה החומר הצילומי שבו השתמשתי.

עדי: מבקר האמנות והתיאורטיקן האמריקאי רוברט פינקוס־ויטן (Pincus-Witten), שליווה את העבודה שלך בשנים האלה, אמר שהסרטים שלך ניחנו ב"ישירות גולמית" ("brute directness").[6] אין עריכה ואין מניפולציה, ומה שרואים זו התגובה החומרית למצב שאתה מביים. ולמרות זאת, לדעתי יש כאן תמצית קולנועית מזוקקת, נוצרת כאן דרמה. הצופה מחכה כל הזמן לרגע השיא, להתרה של המתח: או שהסרט יישרף, או שיראו דימוי כלשהו מובחן, משהו. הציפייה נוצרת באמצעים סופר־מינימליים. ועם זה, הפריים הלבן הוא ייצוג חזותי של תגובה פיזיקלית; דימוי מרהיב ומוחשי של הצלולואיד במצב חשוף, ערום, קונקרטי. כאמור, מדובר על אמנות קונקרטית.

בני: האור הוא דרך להסתיר את האמת, שמבצבצת רק בסיבובים. הפיזיקה נותנת לאמת להופיע.

עדי: כמו שאמרת, היופי הוא בטבע. אפשר לראות את אלומות האור, מין אדוות שהן מאוד יפות לדעתי. הפילם וכל העניין שלך במדיום הקולנועי עמד בשירות הרעיונות שלך אז. אבל לא היית עסוק רק בלצלם סרטים. עשית אז ניסיונות בכל מיני מדיומים,

6 Robert Pincus-Witten, "Benni Efrat: ...Puck," *Arts Magazine*, Vol. 54, No. 2, October 1979, p.153.

تحترق مادة تصوير الفيلم. السيارتان تسافران في المدينة، الواحدة خلف الأخرى، وفقط عندما تنعطف السيارة يمكن مشاهدة مناظر المدينة، ويكون هذا في طرف الإطار فقط. وكل ما عدا ذلك احترق.

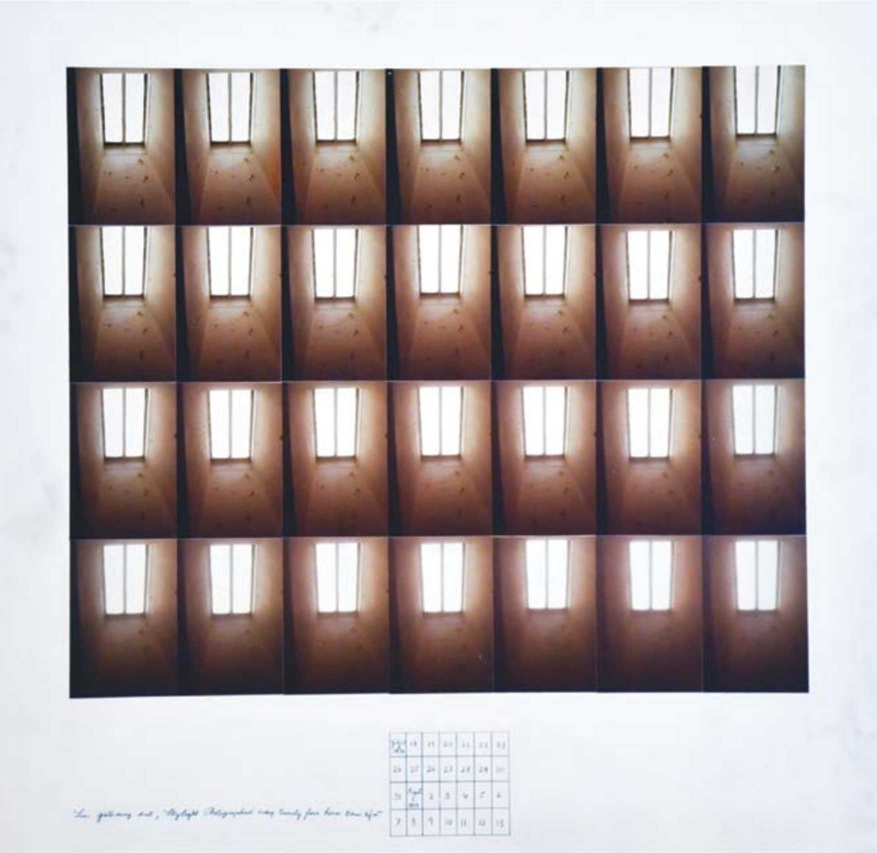
عدي: خلق وضع يعتبر "غير سليمًا" من ناحية التصوير: فالكاميرا تنظر مباشرة إلى مصدر الضوء.

بيني: صحيح. وبالمناسبة، لقد تم تصوير كل شيء بلقطة واحدة. فأنا لا أمنتج أفلامي أبدًا. لذلك فإن أقصى وقت للفيلم هو ١٠ دقائق، وعدد الأقدام كما هو مقبول 400 (نحو 122 مترا) بفيلم 16 ملم. هذه هي مادة التصوير التي استخدمتها.

عدي: الناقد الفنّي والمُنظّر الأمريكيّ روبرت پينكوس ويتين (Pincus-Witten)، الذي رافق أعمالك في تلك السنوات، قال أن أفلامك تمتاز بـ"الصراحة الخام" ("brute directness")[10]. فلا تحرير ولا تلاعب، وما نشاهده هو رد الفعل المادي للوضع الذي تخرجه. رغم ذلك، فبرأيي يوجد هنا خلاصة السينما الصافية، فثّمة دراما متشكلة هنا، والمشاهدة تتم بوسائل تقليليّة فائقة. ومع ذلك، فإن الإطار الأبيض هو تمثيل بصريّ لرد الفعل الفيزيائيّ؛ تصوير مُذهل وملموس للسيولويد في حالة إنكشاف، عريّ، عينيّ. وكما هو معلوم، الحديث هنا عن فنّ ملموس.

بيني: الضوء هو وسيلة لإخفاء الحقيقة، والتي تطفو في المنعطفات فقط. الفيزياء تسمح للحقيقة بالظهور.

10 Robert Pincus-Witten, "Benni Efrat: ...Puck," *Arts Magazine*, Vol. 54, No. 2, October 1979, p.153.

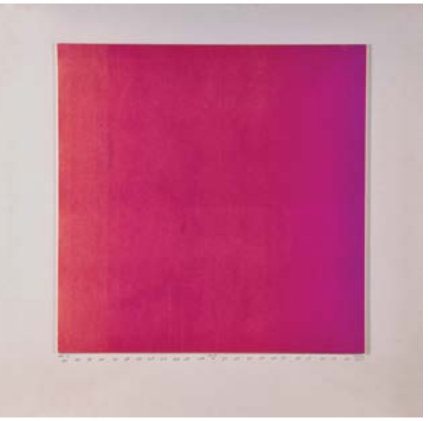
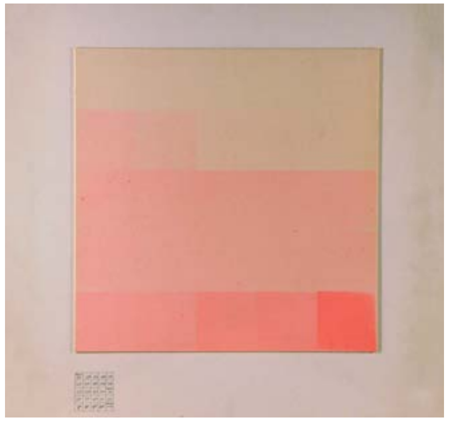


בני אפרת, **חלון גג (הצטברות אבק על העדשה, צילום של חלון הגג פעם ביממה)**, 1973, תצלומים מודבקים על גיליון נייר
بيني إفرات، **نافذة السطح (تراكم غبار على العدسة، تصوير نافذة السطح مرة في اليوم)**، 1973، صور ملصقة على صفحة ورق
Benni Efrat, **Skylight (Lens Gathering Dust, Skylight Photographed Every Twenty-four Hours)**, 1973, photographs pasted on paper

כמו למשל בסדרת תצלומי הסטיל שנקראת Skylight ("חלון גג"), מ־1973.

בני: החלון שרואים הוא חלון בתקרה בדירה שגרתי בה בלונדון. הצבתי מצלמה שמסתכלת לכיוון החלון וצילמתי תצלום אחד ביום, בלי להזיז את המצלמה ובלי לכסות את

عدي: قلت، الجمال في الطبيعة. فحزمة الضوءهي نوعًا من تموجات جميلة بنظري. الفيلم واهتماماتك بالوسيط السينمائيّ هي في خدمة أفكارك. لكنك لم تكن منشغلًا بصناعة الأفلام فقط. فلقد قمت بتصوير الأفلام، و قمت بتجربة عدة وسائط، مثل سلسلة تصوير الستايل " Skylight " ("الكوّة") من العام 1973.

בני אפרת, מתוך פרויקט **דהיות**, 1973, טכניקה מעורבת על נייר
بيني إفرات، من مشروع **بهوت**، 1973، تقنية مختلطة على ورق
Benni Efrat, from the **Fadings** project, 1973, mixed media on paper

העדשה בין הצילומים. התצלום הראשון, משמאל למעלה, נלקח כשרק הפעלתי את המצלמה, והאחרון מראה כמה אבק הצטבר בינתיים על העדשה. ואפשר לראות בבירור איך העדשה יוצאת בהדרגה מפוקוס.

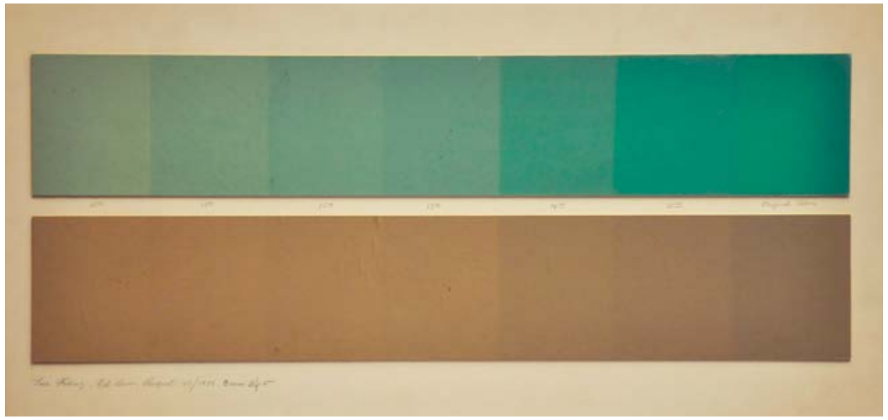
עדי: וזו העבודה הראשונה בסדרה Fadings ("דהיות"), גם מ־1973.

בני: ב־73 באתי לביקור בארץ ושכרתי דירת גג על יד מוזיאון תל אביב. קניתי גיליונות של נייר צבעוני וריצפתי בהם את כל הגג. כל נייר כיסיתי בפלטות קטנות של מתכת, 10 על 11 סנטימטר בערך, שהכינו לי במיוחד, ואז כל שעה הסרתי פלטה אחת. זה לקח ימים. הייתה קבוצה של ניירות שהתחלתי אתה בשעה הראשונה, בשעה השנייה חשפתי קבוצה אחרת וכך הלאה - חוץ מהנייר האחרון, הכי כהה, שלא חשפתי בכלל.

بيني: الشباك الذي نشاهده هو شباك في سقف الشقة التي سكنت فيها في لندن. وضعت الكاميرا بمواجهة الشباك وصوّرت صورة واحد في كل يوم دون أن أحرك الكاميرا ودون تغطية العدسة بعد التصوير. الصورة الأولى من الشمال في الأعلى أخذت مباشرة عندما شغّلت الكاميرا، والصورة الأخيرة تُظهر كم من الغبار تراكم على العدسة. يمكن بشكل واضح رؤية كيف تخرج العدسة تدريجيًّا عن إطار التركيز.

عدي: وهذا كان العمل الأول في سلسلة "Fadings" (تضاؤلات")، وهو أيضًا من العام 1973.

بيني: في العام 1973 عدت لزيارة البلاد، واستأجرت شقة على السطح بجوار متحف تل أبيب. اشتريت رُزم من الورق الملوّن، وقمت برصف السقف كله بقطع الورق. غطيت كل ورقة بصفيحة معدنية، بحجم 10 على 11 سنتمتر تقريبًا، التي أعدوها خصيصًا من أجلي، وفي كل



בני אפרת, מתוך פרויקט **דהיות**, 1973, טכניקה מעורבת על נייר
بيني إفرات، من مشروع **بهوت**، 1973، تقنية مختلطة على ورق
Benni Efrat, from the **Fadings** project, 1973, mixed media on paper

עדי: בכל העבודות האלה - בסרטים, בעבודות הנייר ובתצלומים - חיפשת את האמת שטמונה בחומר, בסיטואציה, בתהליך, בחיבור בין חומרים.

בני: כן. וכמו מה שאמרת, בתוך כל סיטואציה כזו ניסיתי לייצר מתח. לייצר סיפור. מתח הכי ראשוני שאפשר, הכי מינימליסטי. רציתי להוכיח שהוא קיים.

5 הניסיון הקולנועי הראשון

עדי: איך אמן שלמד לצייר על בד, שהגיע ללונדון ושם התחיל לעשות פסלי פופ קונסטרוקטיביים צבעוניים, מגיע בסופו של דבר לאחוז במצלמה? זו התנסות שהיא לא מובנת מאליה, ואז גם לא הייתה מקובלת באמנות.

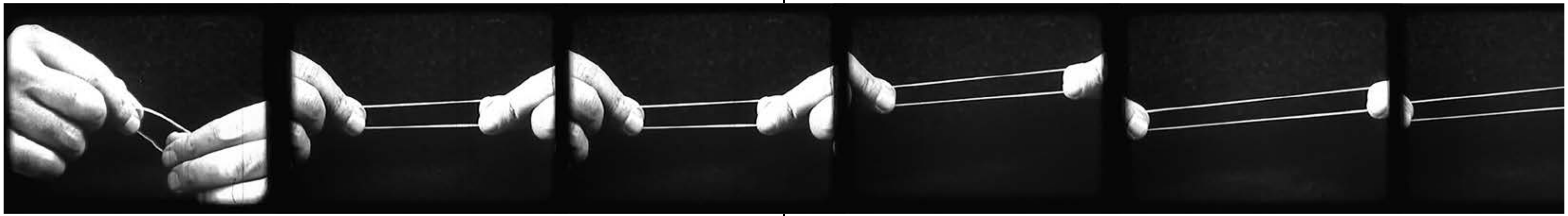
ساعة كنت أزيل صفيحة واحدة. استغرق الأمر عدة أيام. في الساعة الأولى بدأت مع مجموعة أوراق، وفي الساعة الثانية كشفت مجموعة أخرى وهكذا، باستثناء الورقة الأخيرة، الأحلك من بينها، التي لم أكشفها بالمرة.

عدي: في جميع هذه الأعمال، الأفلام، أعمال الورق، القماش والتصوير، بحثت عن الحقيقة الكامنة في المادة، في الحالة، في السيرورة، وفي الترابط بين المواد.

بيني: نعم. وكما قلتِ، في كل واحدة من تلك الحالات حاولت خلق التوتر. انتاج قصة. أكثر توتر أولي ممكن، أكثرها اختزالًا. أردت أن أثبت أنه موجود.

5 التجربة السينمائيّة الأولى

عدي: كيف لفنّان تعلم الرّسم على القماش، ووصل إلى لندن، وهناك بدأ بمنحوتات فنّ



בני אפרת, **נקודת שבירת המתח**, 1973, סרט חד־ערוצי, פילם 16 מ"מ (הומר לדיגיטלי), שחור־לבן, 3:10 דק'; פריימים מתוך הסרט
بيني إفرات، **نقطة انكسار التوتر**، 1973، فيلم أحادي القناة، فيلم 16 ملم (تحويل إلى رقمي)، أسود أبيض، 3:10 دقائق؛ لقطات من الفيلم
Benni Efrat, **Breaking Point of Tension**, 1973, single-channel film, 16mm (converted to digital), black-and-white, 3:10 mins; still frames

בני: למעשה אני לא אוחז במצלמה אף פעם, אלא תמיד מצלמים בשבילי. אני מצלם רק סטיל, מה שעשיתי בלי סוף, אבל בדימוי הנע אני לא נוגע. אני עומד ליד הצלם, מסתכל בעדשה ובודק, אבל לא מצלם בעצמי. אבל לשאלה שלך, אני לא יודע אם לקרוא לזה מקרה, אבל זה די קרוב. בזמן הלימודים היה לי חבר טוב שעזב באמצע השנה את מחלקת הפיסול ועבר לקולנוע. היינו הולכים ביחד לתיאטרון הסרטים הלאומי, בית קולנוע ענק עם מאות כסאות שהיו מוצבים בשיפוע. הכניסה הייתה בשילינג והיינו הולכים כמעט כל יום. את המקרין הכרתי מהסנוקר. למרות שלא היה לי רעיון לסרט עדיין, ביקשתי ממנו רשות לצלם מתוך חדר ההקרנה.

חשבתי וחשבתי, ויום אחד באתי ואמרתי שאני רוצה לצלם. בקופה הייתה מפה של האולם, היו מסמנים באיקס את המקומות שקנו ורושמים את המספר על הכרטיס. ביקשתי לקנות 94 מקומות על המפה. אמרתי

البوب البنائية غنيّة الألوان، أن يصل في نهاية المطاف إلى الإمساك بالكاميرا؟ إنها تجربة غير مفهومة ضمناً، ولم تكن مقبولة في الفنّ في حينه.

بيني: في الواقع أنا لا أمسك بالكاميرا بالمرة، بل دائماً هناك من يصوّر لأجلي. فأنا أقوم بتصوير الستايل فقط، وهو ما أقوم به بلا نهاية، ولكن التصوير المتحرك لا أمارسه، فأنا أقف بجانب المصوّر، أنظر عبر العدسة وأتفحص، ولكنني لا أصوّر بنفسي. وبخصوص سؤالك، لا أدري إن كانت الصدفة، ولكن شيئًا ما قريب. خلال تعليمي كان لدي صديق جيد ترك في منتصف العام قسم النحت وانتقل إلى السينما. كنا نذهب معًا إلى المسرح الوطنيّ للأفلام، سينما كبيرة ومئات الكراسي المنصوبة بشكل منحدر. الدخول كان مقابل شيلنغ، وكنا نذهب بشكل شبه يوميّ. تعرّفت على مشغل آلة العرض من لعبة السنوكر. مع أنه لم تكن لدي في حينه فكرة لفيلم طلبت منه الإذن بالتصوير من داخل غرفة العرض.

שאני רוצה לצלם את האולם מחדר ההקרנה, בזמן שאנשים נכנסים. הוא לא הסכים בהתחלה, אבל אמרתי שכשהסרט יתחיל, אחלק את הכרטיסים לאנשים שמחכים בחוץ. התחלנו לצלם בדיוק כשפתחו את הכניסות לאולם, והאנשים שהתיישבו במקומות יצרו איקס של כסאות ריקים באמצע. וזה היה הסרט הראשון שעשיתי, ב־1968.

6 אמנות תהליכית: הדרמה במפגש שבין חומרים

עדי: בסרט Breaking Point of Tension ("נקודת שבירת המתח") שוב בא לידי ביטוי העניין המיוחד שלך בפיזיקה. באותן שנים בלונדון שבהן יצרת אמנות קונקרטית, סביב סוף שנות ה־60 ותחילת שנות ה־70, ניסית בעצם להגיע לרגעים צרופים של עובדות, למסור מסר קונקרטי באמצעות חומר, מה שעבר מאוד ברור בסרטים. אבל

فكرت كثيراً، وفي يوم ما جئت وقلت له أنني أريد أن أصوّر. في غرفة شباك التذاكر كانت خارطة للقاعة، وكانوا يضعون إشارة على الأماكن التي تم بيعها ويسجلون رقم التذكرة. طلبت شراء ٩٤ مكانًا على الخارطة. قلت لهم أنني أريد أن أصوّر القاعة من غرفة العرض خلال دخول المشاهدين. في البداية لم يوافق، فقلت له أنه مع بداية الفيلم سوف أوزع التذاكرعلى الأشخاص الذين ينتظرون في الخارج. بدأنا التصوير لدى فتح أبواب القاعة، دخل الأشخاص وجلسوا في أماكنهم مما ترك شكل إكس من الكراسي الفارغة في الوسط. هذا كان الفيلم الأول لي عام 1968.

6 الفنّ السيروريّ: دراما التقاء المواد

عدي: في فيلم "Breaking Point of Tension" ("نقطة انكسار التوتر") يتجسد مرة أخرى اهتمامك الخاص في الفيزياء. في تلك السنوات في لندن حيث مارست الفنّ الملموس، في

ניסית להעביר את זה גם בדרכים אחרות. פסל אחד שמסמן את התפנית שקרתה לך בלונדון ואת המעבר לאמנות קונקרטית הוא Matter on the Move ("חומר בתזוזה"). תוכל לספר עליו?

בני: הפסל הוצג לראשונה בתערוכה השנייה שלי בלונדון, במייפר גלרי ב־1969. את התערוכה הראשונה הצגתי שנה קודם לכן, בגרבובסקי גלרי, שהייתה אמנם גלריה ידועה אבל של אמנים צעירים. בעל המייפר גלרי ביקר בתערוכה הזו שלי והזמין אותי להצטרף לגלריה שלו, שהיו בה את כל הסטארים של אותו הזמן, אנדי וורהול ואחרים. זו הייתה הפתעת חיי. הוא ביקש שאציע תערוכה, כל מה שעולה על דעתי, ואמר שאני לא צריך לדאוג להפקה.

הרעיון שמאחורי "חומר בתזוזה" היה לבדוק מה קורה אם אני לוקח שני חומרים שיש להם אופי הפוך לגמרי ומחתן אותם יחד. לקחתי גוש של גומאוויר בגובה של מטר, אורך 2.5 מטר ורוחב 2 מטר, ומעליו הנחתי פלטת ברזל בעובי 12 סנטימטר ובמשקל טונה. והפלטה שקעה פנימה. כמובן שאנחנו יודעים מה הולך לקרות מבחינה פיזיקלית, אבל אף אחד לא התנסה במצב הזה בפועל. הפסל קיבל ביקורות בלתי רגילות. החיבור לפיזיקה טהורה היה שונה לגמרי ממה שעשו באמנות באותו הזמן.

עדי: בתערוכה במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית ב־2008 שחזרנו את הפסל הזה. להפיק אותו היה מאמץ גדול. עבדנו עם שני סוגים של מנופים ועם טכנאים שעזרו לנו.

الستينيات وحتى بداية السبعينيات، حاولت التوصل إلى لحظات الحقائق النقيّة، وأن تعبّر عن رسالة ملموسة بواسطة المادة، وهو ما كان واضحًا جدًا في أفلامك. ولكنك حاولت تمرير تلك الرسالة بوسائل أخرى. منحوتة لك ترمز إلى ذلك المنعطف الذي حدث لك في لندن والانتقال إلى الفن الملموس، وهي منحوتة "Matter on the Move" ("المادة في الحركة"). هل لك أن تحدثنا عن ذلك؟

بيني: عرضت هذه المنحوتة لأول مرة في معرضي الثاني في لندن، في جاليري مايپر عام 1969. المعرض الأول كان قبل ذلك بعام في جاليري غروبوبسكي، والتي كانت جاليري معروفة، ولكنها للفنّانين الشبان. صاحب جاليري مايپر زار معرضي الأول ودعاني للالتحاق بالجاليري، حيث كان يعرض جميع نجوم تلك المرحلة، أندي وارهول. لقد كانت تلك مفاجأة حياتي. طلب مني أن أقترح معرضًا، كل ما يخطر ببالي، وقال أنه ليس على الاهتمام بالإنتاج.

فكرة "المادة في الحركة" هي فحص ما الذي سيحدث إذا أخذت مادتين لهما خواص عكسيّة كليّا وزاوجتهما معًا. أخذت كتلة من المطاط الإسفنجيّ بارتفاع متر وطولها 2.5 متراً، وعرضها مترين، وفوقها وضعت صفيحة حديد بسمك ١٢ سم ووزنها طنًا. غاصت صفيحة الحديد داخل المطاط الاسفنجي. بطبيعة الحال نحن نعلم ما الذي سيحدث من الناحية الفيزيائيّة في هذه الحالة، ولكن لم يختبر أحد هذه الحالة من الناحية العمليّة. حصلت تلك المنحوتة على نقد استثنائيّ. هذا الربط مع الفيزياء الخالصة كان مختلفًا كليّا عما قاموا به في حينه.

عدي: في المعرض في متحف هرتسليا للفنون

בני אפרת, **חומר בתזוזה**, 1969, משטח גומאוויר ופלטת ברזל במשקל טון, 70x200x250 ס"מ. מראה הצבה בגלריה מייפייר, לונדון, 1970
بيني إفرات، **المادة في حركة**، 1969، مسطح مطاط اسفنجي وصفيحة حديد وزنها طن، 70x200x250 سم، منظر تركيب في جاليري مايفير، لندن، 1970
Benni Efrat, **Matter on the Move**, 1969, foam rubber and a 1-ton iron plate, 70x200x250 cm, installation view at the Mayfair Gallery, London, 1970

ועכשיו כשהתוודענו בשיחה לרקע שלך בעבודה עם ציוד מכני כבד, אולי זה מבהיר יותר את הרעיון והמוטיבציה שלך ליצור את היצירה הזו. בהרצליה היה לנו יום ארוך של הפקה שבסופו הפסל הונח על מקומו ו"התחיל לפעול". התערוכה הייתה פתוחה לקהל למשך שלושה חודשים, ובכל יום מימי התערוכה הפסל השתנה: בהתחלה הפלטה די ריחפה לה מעל הגומאוויר, שהיה חזק ותמך באופן מפתיע במשקל של הברזל. אחר כך, במשך כל רגע ורגע, העבודה הזו "עבדה", כשפלטת הברזל שוקעת לה לאטה בתוך

المعاصرة عام 2008 قمنا بعملية استرجاعية لتلك المنحوتة. ولقد اقترن إنجازها بجهد كبير. استخدمنا رافعتين ومهنيين ساعدوني في العمل.

عدي: بعد أن أخبرتنا سابقًا عن خلفية عملك مع المعدات الثقيلة، فقد يوضح هذا أكثر فكرة ودافعيّتك للقيام بمثل هذا العمل. في هرتسليا عملنا يومًا طويلًا على عملية الاسترجاع، وفي نهايتها تمت موضعة العمل في مكانه والمنحوتة بدأت "تعمل". المعرض كان مفتوحًا للجمهور لمدة ثلاثة شهور، وفي كل يوم من أيام المعرض كانت المنحوتة تتغيّر: في البداية كان

שחזור ההצבה **חומר בתזוזה**, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2008
استعادة تركيب **المادة في حركة**، متحف هرتسليا للفنون المعاصرة، 2008
Reconstruction of **Matter on the Move**, Herzliya Museum of Contemporary Art, 2008

הגומאוויר יותר ויותר. תהליך השקיעה התרחש ממש מול עיני הצופים, שחזו באירוע פיזיקלי טהור.

בני: מסתבר שגומאוויר מייצרים בכל מיני צפיפויות, והשקיעה מתרחשת בהתאם לזה, עד למקום השקיעה המקסימלי. ולכן בכל פעם שהצגתי את העבודה זה קרה אחרת. לפני שנתיים, כשהעבודה שוחזרה במוזיאון היהודי בניו יורק, הביאו גומאוויר מאוד קשיח. האוצרים ומבקרים שהיו במוזיאון באו לראות איך מציבים את העבודה, וכשהנחנו את פלטת הברזל הזו, במשקל טונה, היא ישבה למעלה ואז שקעה שני סנטימטר. כולם היו בהלם, איך פלטה כזו צפה. אבל האוויר צריך למצוא את דרכו החוצה, ותוך עשרה ימים הפלטה הגיעה לשליש המזרן.

עדי: זו עבודה שמתרחשת כל הזמן. בהקשר הזה כדאי לציין ששורה של אמנים שפעלו

اللوح المعدني يحلق فوق المطاط الإسفنجيّ، الذي كان ما زال قويًا وبشكل مفاجئ دعم وزن كتلة الحديد. بعدها، ومن لحظة إلى أخرى، بدأت المنحوتة "تعمل"، حيث أخذت صفيحة الحديد تغوص وتغوص ببطء داخل المطاط الإسفنجيّ. عملية الغوص هذه حدثت أمام أنظار المشاهدين الذي اختبروا ذلك المشهد الفيزيائيّ الصرف.

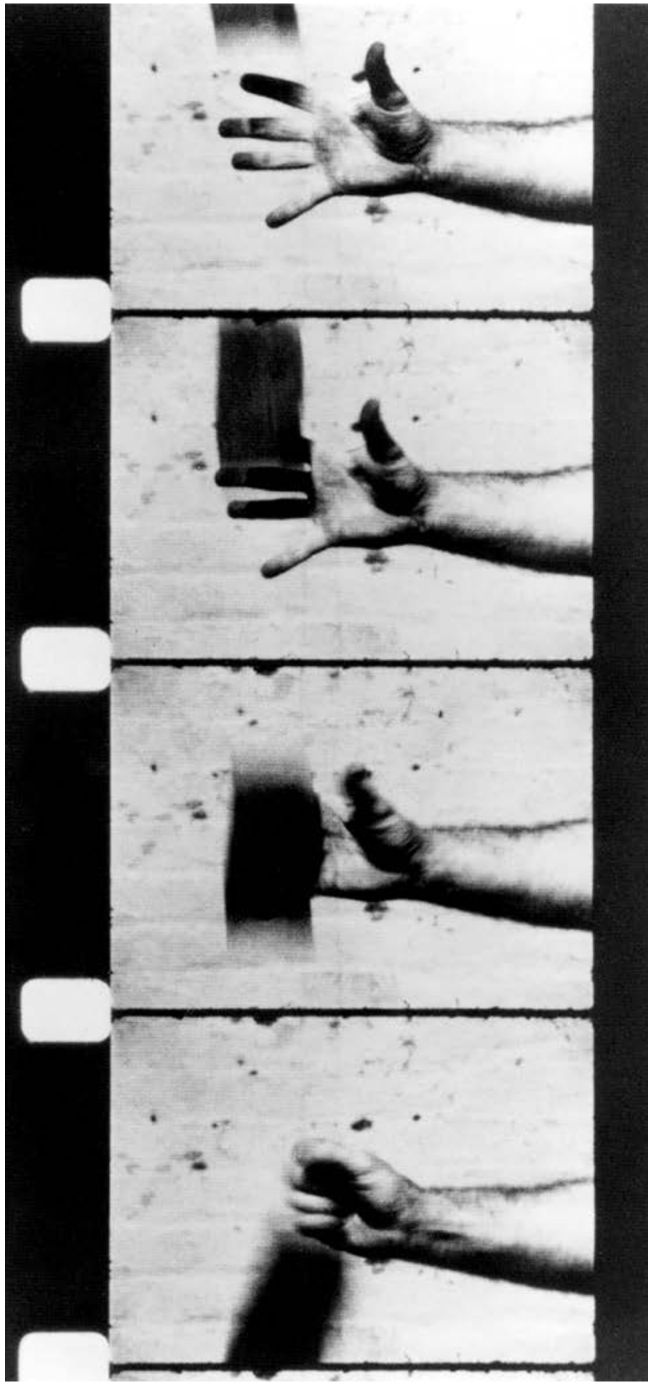
بيني: يتضح أنهم ينتجون المطاط الإسفنجيّ بكثافات مختلفة، وعمليّة الغطس تحدث وفق ذلك، وتستمر إلى مكان الغطس الأقصى. لذلك، في كل مرة كنت أعرض العمل كانت السيرورة مختلفة. قبل عامين، عندما جرت استعادة العمل في المتحف اليهوديّ في نيويورك، تم إحضار مطاط إسفنجيّ صلب. جاء قيّم المعرض والزوار لمشاهدة كيفية موضعة العمل، وعندما تم وضع صفيحة الحديد بوزن طن، تموضعت في الأعلى ثم غاصت سنتمترين. ذُهل الجميع، فكيف لصفيحة بهذا الثقل أن تطفو. لكن على الهواء الداخليّ أن يجد طريقه إلى الخارج، وخلال

ריצ'רד סרה, **פסל נר**, 1968, עץ ונרות, 12.7x365.75x8.9 ס"מ, אוסף מוזיאון סטדלייק, אמסטרדם
ريتشارد سيرا، **تمثال شمعة**، 1968، خشب وشمع، 12.7x365.75x8.9 سم، مجموعة متحف ستدليك امستردام
Richard Serra, **Candle Piece**, 1968, wood and candles, 12.7x365.75x8.9 cm, collection of the Stedelijk Museum, Amsterdam
© 2017 Richard Serra /Artists Rights Society (ARS), New York

באותו הזמן חיפשו לבטא תהליכיות באמנות שלהם, לייצג את הזמן שחולף. עבודה אחת מוכרת בז'אנר של "אמנות תהליכית" (process art), כפי שהיא נקראת, היא ה־Candle Piece ("עבודת נרות") של ריצ'רד סרה, שמתחילה כשהנרות גבוהים ומסתיימת כשהם מתכלים. הממדים של העבודה משתנים כל הזמן, ולכן לא ניתנים לציון. ומעניין שבאותן שנים, בדיוק במקביל אליי, גם סרה התנסה לראשונה בפילם. אחד התוצרים של זה היה Hand Catching Lead ("יד תופסת עופרת"), אחד הסרטים הניסיוניים

عشرة أيام غاصت صفيحة الحديد حتى ثلث كتلة المطاط الإسفنجيّ.

عدي: العمل هذا يحدث طوال الوقت. في هذا السياق تجدر الإشارة إلى سلسلة فنّانين من تلك الفترة بحثوا وراء التعبير عن السيرورة في فنّهم، عن تمثيل الزمن الذي مضى. وهنالك عملًا من هذا النوع معروف، أي من نوع "الفنّ السيروريّ" (process art)، وهو عمل "Candle Piece" ("قطع الشمع") لريتشارد سيرا، حيث يبدأ العمل عندما تكون قطع الشمع كاملة عالية وينتهي مع احتراق الشمع كليًّا. أحجام العمل تتغيّر باستمرار،



ריצ׳רד סרה, **יד תופסת עופרת**, 1968, סרט חד־ערוצי, פילם 16 מ״מ (הומר לדיגיטלי), שחור־לבן, 3:00 דק׳; פריימים מתוך הסרט

ريتشارد سيرا، **يد تمسك الرصاص**، 1968، فيلم أحادي القناة، فيلم 16 ملم (تحويل إلى رقمي)، أسود أبيض، 3:00 دقائق؛ لقطات من الفيلم

Richard Serra, **Hand Catching Lead**, 1968, single-channel film, 16mm, (converted to digital), black-and-white, 3:00 mins; still frames

© 2017 Richard Serra / Artists Rights Society (ARS), New York

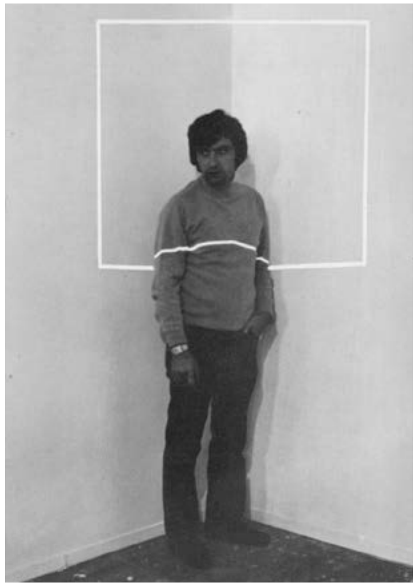
המוכרים בז׳אנר, שנוצר בשיתוף פעולה עם פיליפ גלאס.

עדי: עוד סרט שבני יצר באותו הזמן, אחד מקבוצה של סרטים שצולמו באמצעות שתי מצלמות, הוא Relay (״מרוץ שליחים״). כאן התוצאה שמתקבלת היא יותר מורכבת. תוכל לספר על העבודה?

בני: שתי מצלמות מוצבות במרחק של קילומטר וחצי אחת מהשנייה. אני מפעיל את המצלמה הראשונה, רץ לכיוון השנייה ומפעיל גם אותה; אז מופיע המסך השני. מכיוון שיש לי רק 400 רגל של סרט – שהם 10 דקות בערך – הייתי צריך לדייק ולקבוע את המרחק בהתאם לזמן שלוקח לרוץ אותו. צילמתי בהמפסטד הית׳, והייתי צריך לרוץ כמה ימים בשביל לבדוק את המרחק ולעשות את זה נכון. עוד משהו שרואים בסרט זה איך שתי מצלמות שמוצבות בכיוונים שונים תופסות את האור שונה.

7 לפוגג את האשליה

עדי: בסרט הזה המחשת בגופך את המרחב הקונקרטי של יצירת האמנות, של הסרט. איך המצלמה מייצרת את השדה המצולם, שהוא בעצם המרחב הפיזי של העבודה. גמעת אותו בגופך, ואנחנו הצופים עוקבים אחריך כשאתה מסמן אותו. זה מרחב שניסית לאמוד אותו ולדבר עליו בעוד עבודות, במין ניסיון לפוגג את האשליה של הפריים הקולנועי – או הצילומי – כבמת התרחשות תלת־ממדית שיכולה להכיל, תאורטית, אינסוף אשליות.



בני אפרת, **העין נעשית ליד**, 1970, תצלום שחור־לבן; מתוך ההזמנה לתערוכה בגלריה מייפייר, לונדון (צילום: דייוויד לורנס)

بيني إفرات، **العين أصبحت يدًا**، 1970، تصوير أسود أبيض؛ من دعوة لمعرض في جاليري مايفير، لندن (تصوير: دافيد لورانس)

Benni Efrat, **Make an Eye a Hand**, 1970, black-and-white photo; featured on the invite to his exhibition at the Mayfair Gallery, London (photo credit: David Lawrence)

لذلك لا يمكن الإشارة إليها. وفي تلك السنوات، وبالتوازي معك تمامًا، من المثير أن سيرا نفسه اختبر فيلم التصوير. وأحد نتائج ذلك كانت "Hand Catching Lead" ("يدًا تمسك الرصاص")، وهو أحد الأفلام التجريبيّة المعروفة من هذا الجانر، والذي أنجزه بالتعاون مع فيلب غلاس.

وفيلم آخر لبيني في تلك الفترة، وهو واحد من مجموعة أفلام تم تصويرها بواسطة كاميرتين، هو "Relay" ("سباق التتابع"). النتيجة التي نحصل عليها هنا مُركّبة. هل تحدثنا عن هذا العمل؟

בני אפרת, מתוך ההזמנה לתערוכה במוזיאון ישראל, ירושלים, 1972 (צילום: ראובן מילון ורפאל מגנס, ירושלים)
بيني إفرات، من دعوة لمعرض في متحف إسرائيل، القدس، 1972 (تصوير: رئوڤين ميلون ورفائيل مغنس، القدس)
Benni Efrat, image featured on the invite to his exhibition at the Israel Museum, Jerusalem, 1972 (photo credit: Reuven Milon and Raphael Magnes, Jerusalem)

רצית להראות את האמת שקורית במרחב הזה, להנכיח אותו, לעשות אותו קונקרטי. עבודה אחרת שהצגת בתערוכה במייפר גלרי, Make an Eye a Hand ("העין נעשית ליד"), מתקשרת למרחב הזה.

בני: התצלום של העבודה הופיע על ההזמנה לתערוכה. ריבוע האור מוקרן על פינת החדר, והייתי צריך לתכנן את השקופית כך שלא יהיה עיוות בזוויות ויישאר רק ריבוע אור בחלל. המקרן הותקן בגובה, מעל המבקרים, כדי שיהיה סמוי מהעין.

بيني: كاميرتان مموضعتان على بعد كليومتر ونصف الواحدة من الثانية. أشغل أنا الكاميرا الأولى، أركض نحو الكاميرا الثانية وأشغلها، وعندها تظهر الشاشة الثانية. ولأنه يتوافر لدينا 400 قدم فقط من الفيلم، أي نحو 10 دقائق، كان عليّ توخي الدقة وتحديد المسافة وفق المدة التي يستغرقها الركض. التصوير كان في هامبستيد هيث، وكان على الركض لعدة أيام لفحص المسافة وكي أقوم بذلك بالشكل الصحيح. وشيء آخر نراه في الفيلم، وهو كيف تصوّر كاميرتان مموضعتان باتجاهات مختلفة الضوء بشكل مختلف.

7 لتبديد الوهم

في هذا الفيلم تُجسد بجسدك الحيّز الملموس للعمل الفنّي، للفيلم. كيف تنتج الكاميرا الحقل المُصوّر، وهو عمليًا الحيّز الفيزيائيّ للعمل. لقد تشربت ذلك بجسدك، ونحن المشاهدون نتتبعك وأنت تؤشر ذلك. إنه حيّز حاولت قياسه والحديث عنه في أعمال أخرى لك، وهو محاولة لتبديد وهم إطار السينما، أو الإطار التصويريّ، كمنصة ثلاثيّة الأبعاد تستطيع نظريًا أن تستوعب لا نهاية من الأوهام. أردت أن تُظهر الحقيقة التي تحدث في هذا حيّز، أن تستحضرها، أن تجعلها ملموسة. عمل آخر شارك في معرض جاليري مايبر هو "Make an Eye a Hand" ("جعل العين يدًا")، وهو يتصل بهذا الحيّز.

بيني: تصوير هذا العمل يظهر على دعوة المعرض. مربع ضوء يُعرض على زاوية الغرفة، وكان علي تخطيط الإنعكاس بحيث لا تحدث تشويهات في الزوايا وأن يظلّ فقط مربع ضوء

עדי: כשהצופה נכנס לתוך העבודה ויוצר אינטראקציה עם הדימוי המוקרן מתגלה האמת שמאחוריו. אתה מנסה לעורר את המודעות של הצופה לאמת שבתוך יצירת האמנות, שלא ילך שולל ויישבה בקסם שלה. זו בעצם דה־מיסטיפיקציה למעשה האמנותי. ב־1972 נפתחה לך תערוכת יחיד במוזיאון ישראל בירושלים, ועל ההזמנה הופיע עוד תצלום כזה שמפוגג את האשליה של התלת־ממד בצילום, שמזכיר לנו שמדובר בעצם במשטח דו־ממדי.

בני: את התצלום של מוזיאון ישראל צילמתי ממרפסת בבניין שנמצא ממול. הדבקתי אותו על דלת הזזה של המרפסת וצילמתי שוב כשאני עומד שם, בין התצלום למוזיאון, צופה אל הנוף.

עדי: לסיום, אולי תוכל לספר לנו על העבודה Round A-Round ("סובב סביב").

בני: זו עבודה שהוצגה בהרבה הזדמנויות ושאני עדיין מאוד אוהב. בניתי גלגל בקוטר שלושה מטר שיושב על ציר ומסתובב. על הגלגל הרכבתי מצלמה שמכוונת החוצה, ומולה העמדתי עוד מצלמה על חצובה, בזמן שאת הגלגל עצמו סובבתי בידיים. עשינו כמה טייקים לסרט הזה, כל אחד במהירות אחרת; פחדתי לא לסובב מהר מדי, כי אז הצופים מקבלים סחרחורות. בסוף בחרתי את הטייק האחרון, הכי אטי מכולם.

עדי: מצלמה מצלמת מצלמה מצלמת. האמת יוצאת לאור.

في الفضاء. تم وضع آلة العرض عاليًا، فوق الزائرين، كي تكون قريبًا من العين.

عدي: عندما يدخل المشاهد إلى العمل ويتفاعل معه، مع التصوير المعروض، تظهر الحقيقة من خلف ذلك. فأنت تحاول إثارة وعي المشاهد للحقيقة التي داخل العمل الفنّيّ، أن لا يُخدع ويقع أسير سحره. وعمليًا هذا تفكيك لاحتيال العمل الفنّي. في عام 1972 تم افتتاح معرضك الفرديّ في متحف إسرائيل في القدس، وعلى بطاقة الدعوة ظهرت صورة أخرى تبدد وهم ثلاثيّة الأبعاد في التصوير، تذكرنا أن الحديث عن مساحة ثنائيّة الأبعاد.

بيني: الصورة من متحف إسرائيل التقطتها من شرفة بناية مقابلة. الصقتها على باب الشرفة المتحرك وصورتها المرة تلو المرة بينما كنت أقف هناك، بين صور المتحف، وأنا أتطلع على المشهد.

عدي: في الختام، هل لك أن تحدثنا عن العمل "Round A-Round" ("يدور حول").

بيني: بنيت عجلة قطرها ثلاثة أمتار ووضعتها على محور يدور. على العجلة وضعت كاميرا تتجه نحو الخارج، ونصبت كاميرا أخرى على عامود الكاميرا، وفي الوقت نفسه كانت العجلة تتحرك يدويًا. صورنا عدة لقطات، كل لقطة بسرعة مختلفة؛ خشيت أن أدير العجلة بسرعة زائدة حتى لا يصاب المشاهدين بالدوار. في النهاية أخترت اللقطة الأخيرة، الأكثر بطئًا.

عدي: كاميرا تصور كاميرا تصور. والحقيقة تخرج إلى الضوء.

תקציר קורות חיים ופירוט תערוכות בשנות ה־70

1940 נולד בביירות, לבנון

1948 עובר עם משפחתו לישראל

1962–1965 לומד אמנות במכון אבני, תל אביב

1966 מציג תערוכת יחיד ראשונה בגלריה צ׳מרינסקי, תל אביב

מוענקת לו מלגה ללימודים בחו״ל מטעם קרן אמריקה־ישראל

1966–1975 מתגורר בלונדון. לומד בבית הספר לאמנות סיינט מרטינס (1966–1968)

1971 מוענק לו פרס סנדברג לאמן ישראלי צעיר מטעם מוזיאון ישראל, ירושלים, כדי ״לציין את יחודו... בהמחשת מושגים חדשים תוך עימות חומרים וצורות קונבנציונלים״ (עיתון דבר, 10.5.1972)

מציג בתערוכה הקבוצתית ״מושג+אינפורמציה״ במוזיאון ישראל, ירושלים, באוצרות יונה פישר (קטלוג)

1972 מציג תערוכת יחיד מוזיאלית ראשונה, במוזיאון ישראל, ירושלים

מציג תערוכת יחיד בגלריה גורדון, תל אביב. תערוכות נוספות בגלריה נערכו ב־1973 וב־1974

1973 מציג תערוכת יחיד בגלריה ברטה אורדנג, ניו יורק. תערוכות נוספות בגלריה נערכו ב־1975 וב־1977 (קטלוג)

1974 מציג תערוכת יחיד במוזיאון סטדלייק, אמסטרדם (Benni Efrat, Adding to Subtract, Artist's Proof; קטלוג)

1975–1981 מתגורר בניו־יורק

1976 מציג תערוכת יחיד במוזיאון פאלה־דה־בוז־אר, בריסל

1977 מציג סרטים (הקרנות, הצבות, מיצגים) בתערוכת יחיד במוזיאון ויטני לאמנות אמריקאית, ניו יורק. יצר תקדים כשהיה האמן הלא־אמריקאי הראשון שמוצגת לו תערוכת יחיד במוזיאון

מציג תערוכת יחיד במרכז הבינלאומי לתרבות (ICC), אנטוורפן

מציג בתערוכת הדוקומנטה ה־6 בקאסל (קטלוג)

1981–1983 מתגורר בפריז. עובד בסטודיו שניתן לו כמלגה על ידי מרכז ז׳ורז׳ פומפידו. התערוכה שתוכננה להתקיים במרכז כחלק מן המלגה לא התקיימה בסופו של דבר

1983–1992 מתגורר באמסטרדם

1993–2007 מתגורר באנטוורפן

2007 חוזר להתגורר בישראל. עובד בסטודיו באזור התעשייה של אזור

2017 מבחר מתוך סרטיו הקולנועיים הניסיוניים המוקדמים עובר דיגיטציה ומוצג בתערוכה ״נתיב האבדון, חורף 2065״ במוזיאון פתח תקוה לאמנות (2018)

לאורך השנים: הציג בתערוכות יחיד ובתערוכות קבוצתיות בישראל, ארצות הברית ואירופה

למידע נוסף: www.benniefrat.com

ملخص السيرة الذاتية ومعارض من السبعينيات

1940 وُلد في بيروت، لبنان

1948 انتقل مع أسرته إلى إسرائيل

1962-1965 درس الفنون في معهد أڤني، تل أبيب

1966 شارك في أول معرض فردي في جاليري تشمرينسكي، تل أبيب

حصل على منحة دراسية خارج البلاد من مؤسسة أمريكا إسرائيل

1966-1975 سكن في لندن. درس في مدرسة الفنون سانت مارتينز (1966-1968)

1971 حصل على جائزة سندربرغ للفنّان الإسرائيليّ الشّاب من متحف إسرائيل، القدس، بغية "الإشادة بتميزه... في تجسيد مفاهيم جديدة من خلال التعامل مع مواد وأشكال تقليديّة" (صحيفة داڤار، 10/5/1972)

شارك في المعرض الجماعي "مفهوم+معلومات"، متحف إسرائيل، القدس، قيّم المعرض يونا فيشر (كتالوج)

1972 شارك في معرض فردي متحفي لأول مرة، متحف إسرائيل، القدس

شارك في معرض فردي في جاليري جوردون، تل أبيب. ومعارض أخرى هناك عام 1973 وعام 1974

1973 شارك في معرض فردي في جاليري برتا أوردنغ، نيويورك. معارض أخرى عام 1975 وعام 1977 (كتالوج)

1974 شارك في معرض فردي في متحف ستيديليجك، أمستردام ("Benni Efrat, Adding to Subtract, Artist's Proof"؛ كتالوج)

1975-1981 سكن في نيويورك

1976 شارك في معرض فردي في متحف قصر الفنون الجميلة، بروكسل

1977 عرض أفلام (عروض، تركيب، أداء) في معارض فردية في متحف ويتني للفنون الأمريكيّة، نيويورك. حقق سابقة كأول فنّان غير أمريكيّ يقام له معرضًا فرديًا في المتحف

شارك في معرض فردي في متحف ICC، أنتويرب (كتالوج)

شارك في معرض دوكومنتا السادس، كاسل (كتالوج)

1981-1983 سكن في باريس. عمل في ستوديو حصل عليه كمنحة من مركز جورج بومبيدو. المعرض الذي كان من المفترض أن يقام كجزء من المنحة لم يقام في نهاية المطاف

1983-1992 سكن في أمستردام

1993-2007 سكن في أنتويرب

2007 عاد للسكن في إسرائيل. عمل في ستوديو في المنطقة الصناعة في آزور

2017 مختارات من أفلامه السينمائيّة التجريبيّة الأولى يتم تحويلها إلى رقمية وتشارك في معرض "دروب الفناء، شتاء 2065"، في متحف پيتاح تكفا للفنون المعاصرة (2018)

على مدار السنين: شارك في معارض فردية ومعارض جماعية في إسرائيل، الولايات المتحدة وأوروبا

للمزيد من المعلومات: www.benniefrat.com

<

הסרטים באסופה
الأفلام في المجموعة

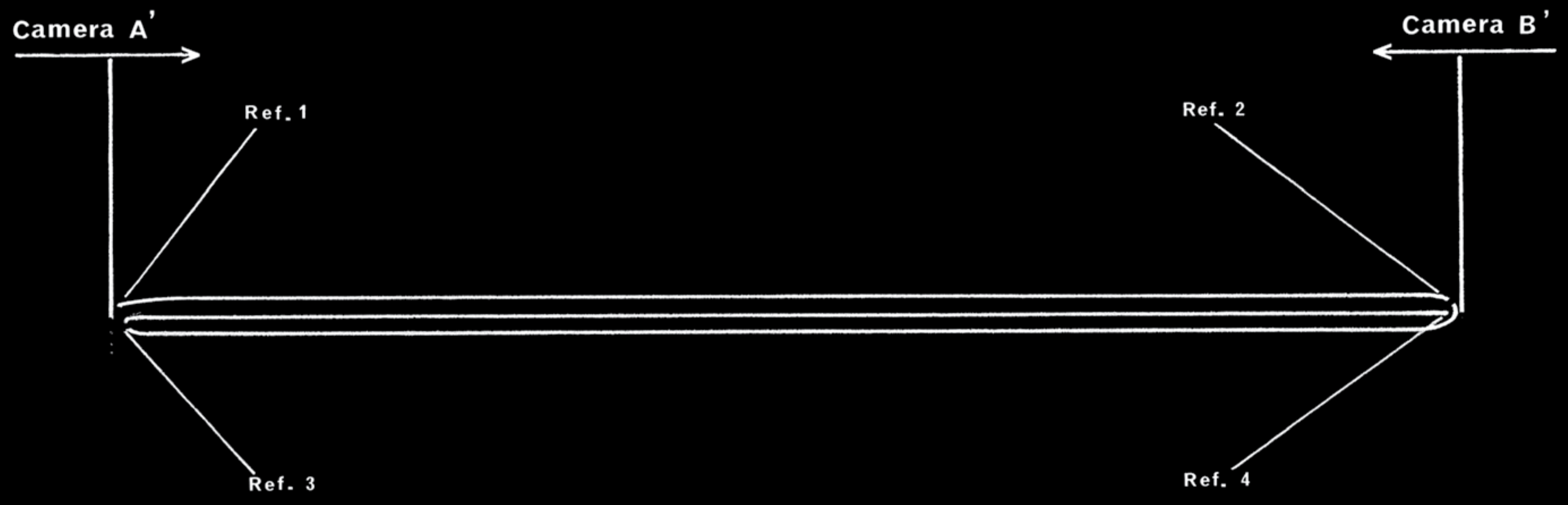
Relay
מרוץ שליחים
سباق التتابع

1974

Originally a two-channel film projection, on two adjacent screens / 16mm film, digitized into single-channel / black-and-white, silent, 4:37 mins

* משך הסרטים כפי שמצוין בעמודים הבאים מתייחסים לפורמט הדיגיטלי שלהם.
** תיאורי העבודות המופיעים בעמודים הבאים נכתבו על ידי האמן ונתלו לצד העבודות עצמן בתערוכות היחיד שהציג במוזיאון סטדלייק, אמסטרדם, ב־1974 (עמ׳ 49, 61, 69 ו־79) ובמרכז הבינלאומי לתרבות, אנטוורפן, ב־1977 (עמ׳ 89 ו־95).

* مدة الأفلام كما أشير إليه في الصفحات التالية تتعلق بالنسخة الرقمية للأفلام.
** وصف الأعمال المنشورة في الصفحات التالية بناء على ما كتبه الفنّان وتم تعليقه بجانب الأعمال نفسها في معرضه الفردي في متحف ستيديليجك، أمستردام، عام 1974 (الصفحات: 49، 61، 69، 79) وفي في المركز الدولي للثقافة، أنتويرب، عام 1977 (الصفحتان 89، 95).



תרשים הכנה לעבודה **מרוץ שליחים**, 1974
تخطيط تحضيري للعمل **سباق التتابع**، 1974
Preparatory study for **Relay**, 1974

Tailgate
מרדף
مطاردة

1973

Single-channel projection / 16mm film, digitized /
black-and-white, silent, 7:47 mins

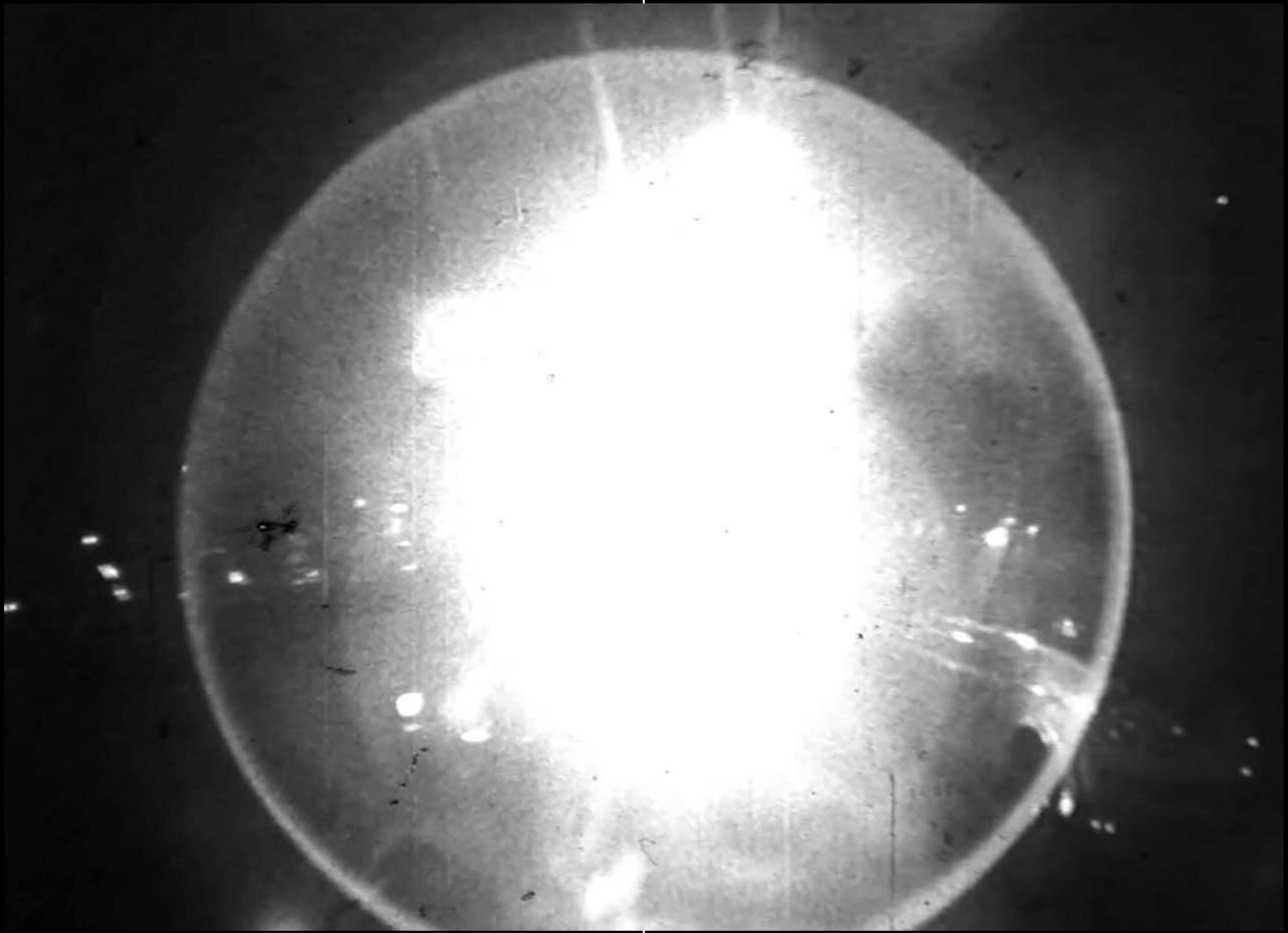
RELAY: 1974

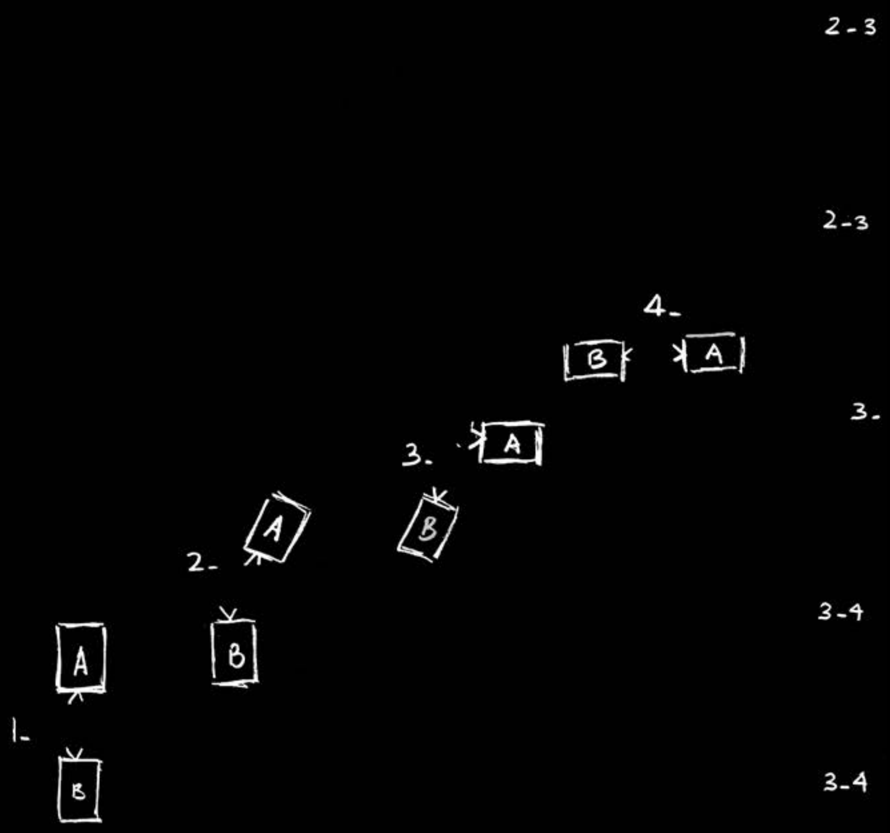
Two cameras facing each other at a distance of 1km. I switch on camera 'A' (Ref.1) and run towards camera 'B' and I switch it on (Ref.2). I run back to camera 'A' and shut if off (Ref.3) and I run to camera 'B' and shut it off (Ref.4).

This piece was filmed in black and white, 16mm at a speed of 24 frames per second. Projection-time: 8 minutes and 20 seconds. © Benni Efrat.

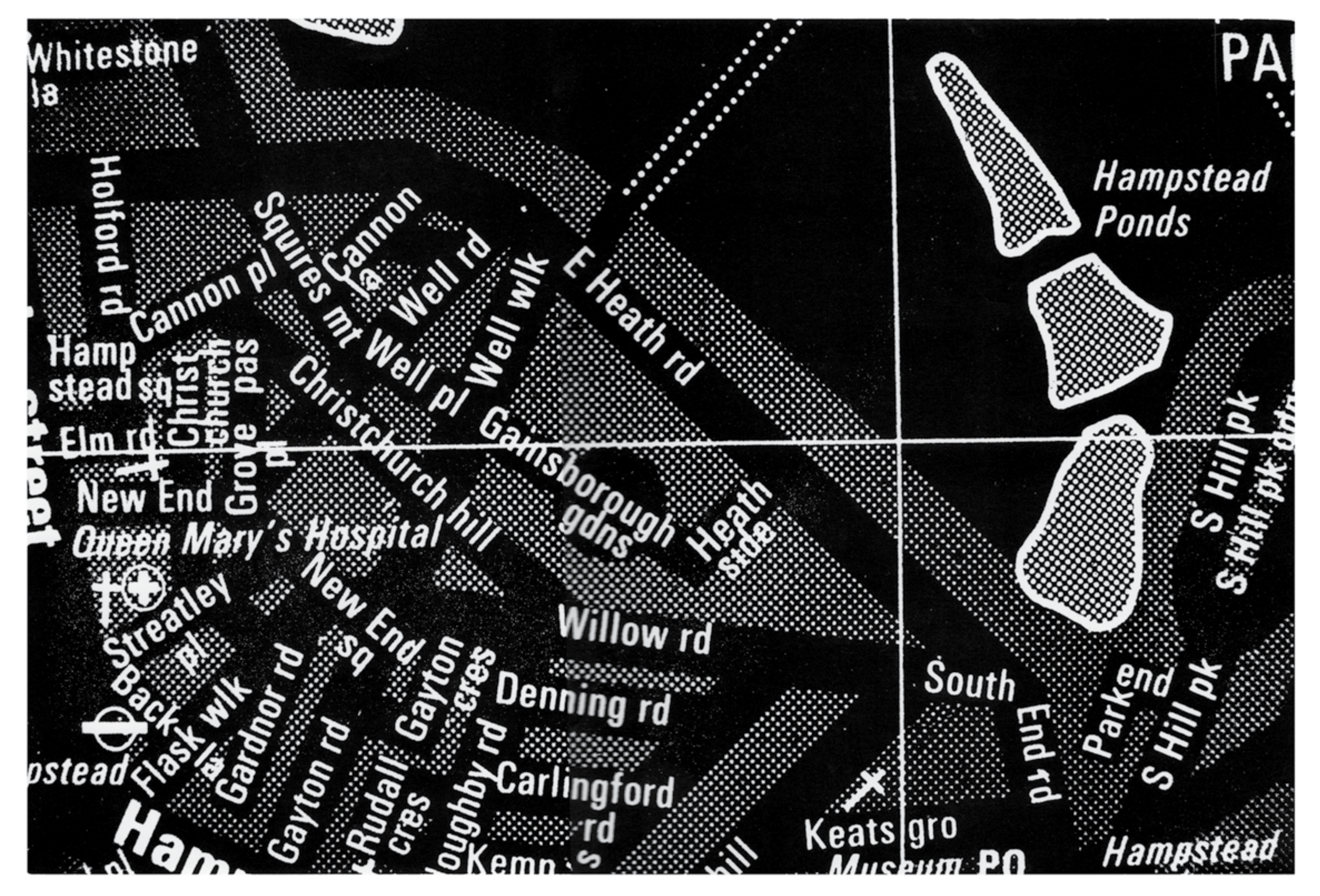
Projection: Two adjoining projectors on joint screens, equal size frames. On the left projector 'A' corresponding to camera 'A', on the right side projector 'B' corresponding to camera 'B'.

Stills installation: 1-21 from left to right.





תרשים הכנה לעבודה **מרדף**, 1973
تخطيط تحضيري للعمل **مطاردة**, 1973
Preparatory study for **Tailgate**, 1973



תרשים הכנה לעבודה **מרדף**, 1973
تخطيط تحضيري للعمل **مطاردة**، 1973
Preparatory study for **Tailgate**, 1973

Breaking Point of Tension
נקודת שבירת המתח
نقطة انكسار التوتر

1973

Single-channel projection / 16mm film, digitized /
black-and-white, silent, 3:10 mins

TAILGATE: 1973

A camera fixed at the front of car 'A' facing forward. (Ref.1).

A 2000w spotlight projector is fixed at the rear window of car 'B', facing backwards (Ref.2).

Car 'A' is following car 'B' at an approximate distance of 4m at an equal speed.

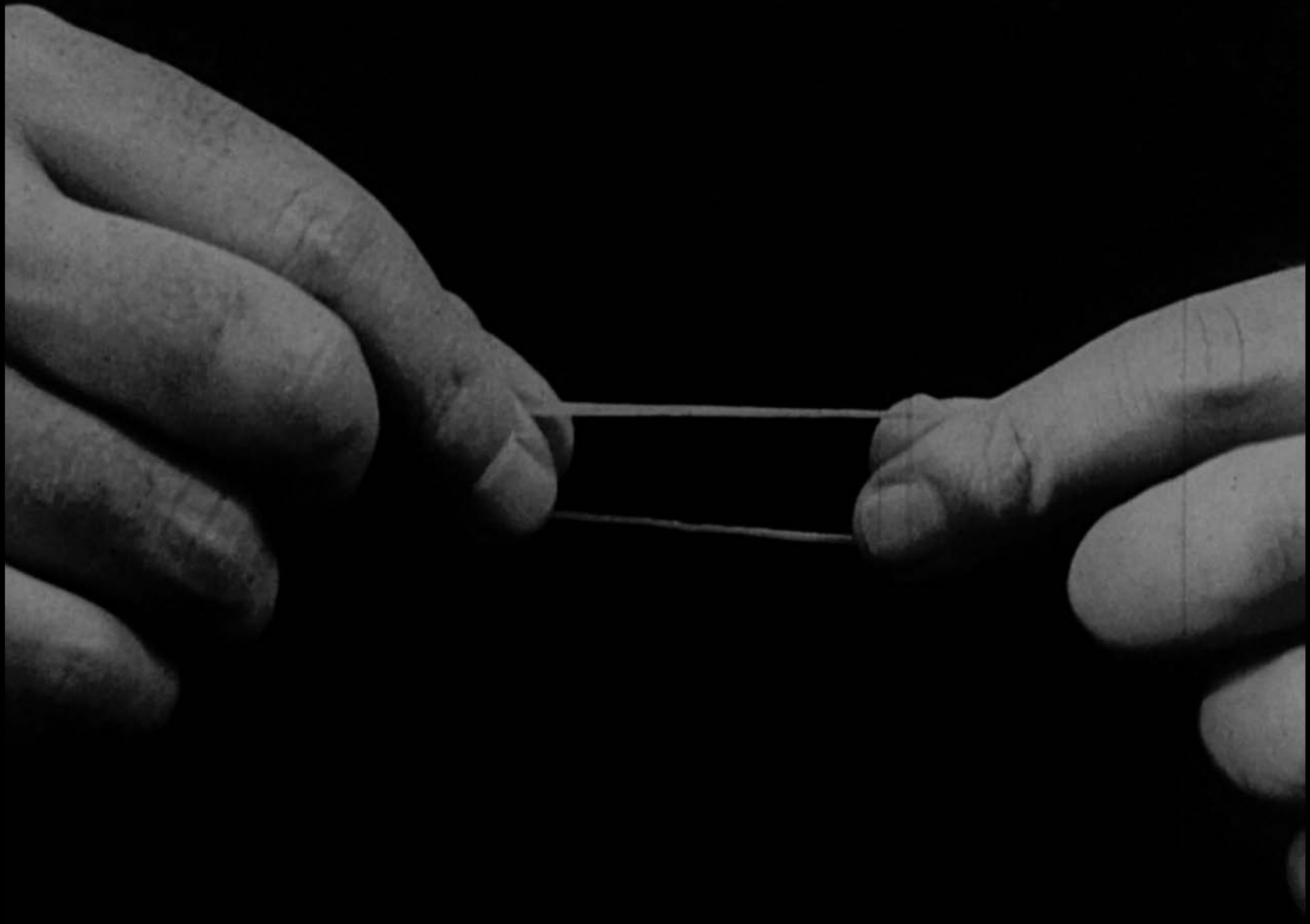
The spotlight facing the camera over-exposes the film except while turning around corners, when the light beams and the camera lens change angles.

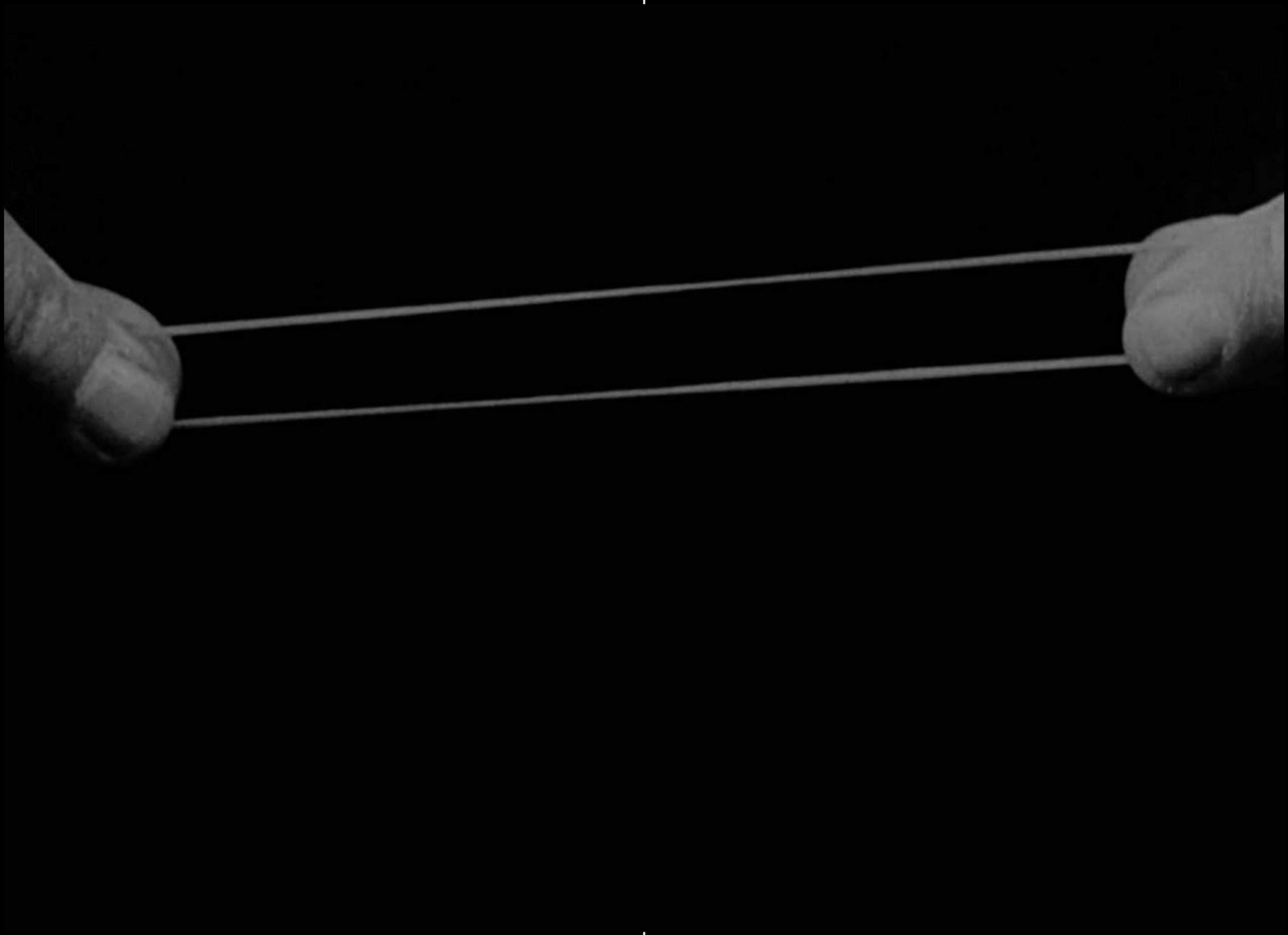
The over-exposed films on the screen causes doubts about the direction that the car is going to take - whether left or right.

This piece is filmed in black and white, at 16mm, 24 frames per second. © Benni Efrat.

Projection time: 7 minutes 10 seconds.

Stills installation 1-10 from left to right.





Round A-Round
סובב סביב
يدور حول

1970

Originally a two-channel film projection, on two adjacent screens / 16mm film, digitized into single-channel / color (on the right), black-and-white (on the left), silent, 10:18 mins

BREAKING POINT OF TENSION: 1973

1) A pair of hands hold a rubber band within the screen's frame. The band is being stretched horizontally moving outside the frame.

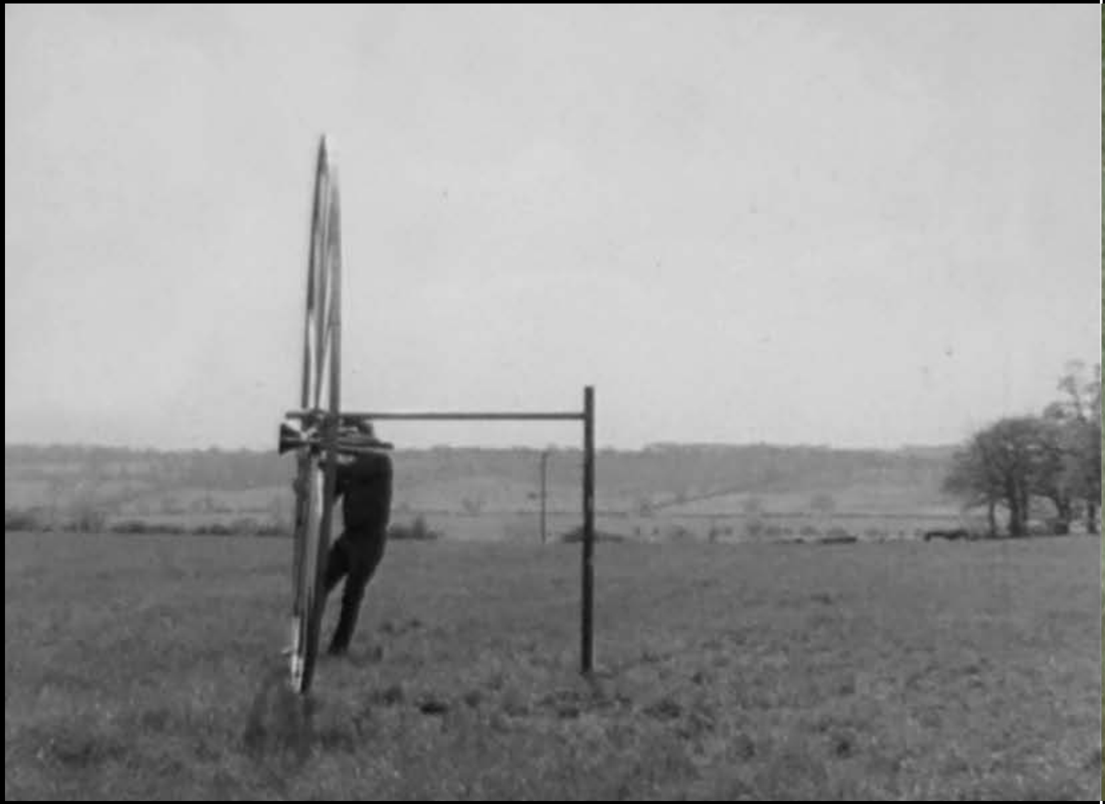
2) The band grows thinner and thinner.

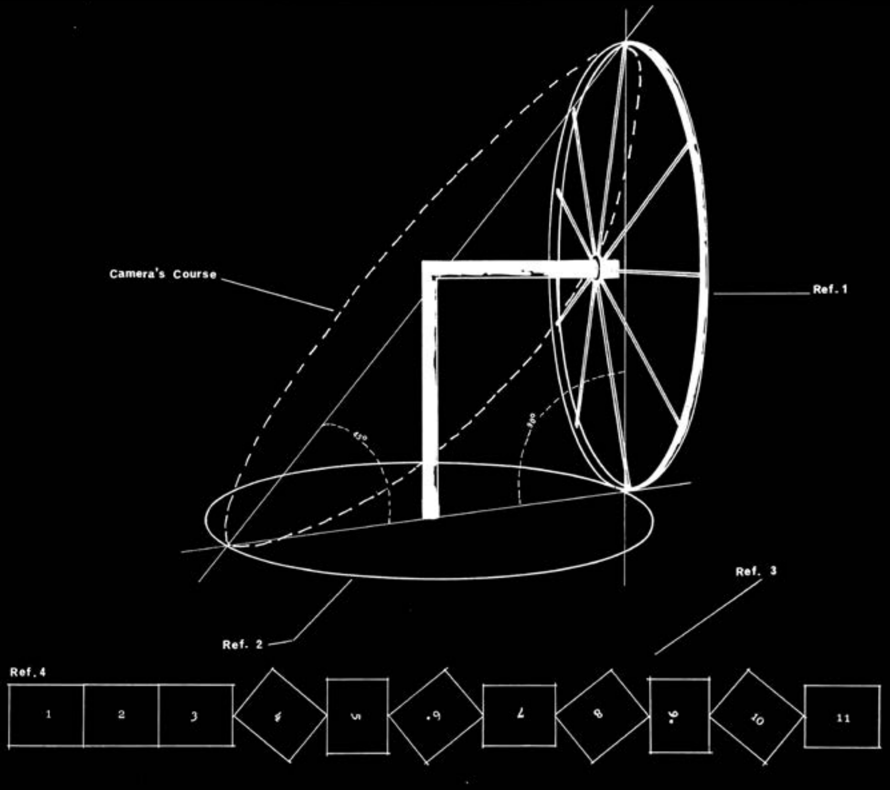
3) Breaking point 1; breaking point 2.

This film has been filmed in black and white, 24 frames per second. Projection time: 3 minutes and 40 seconds.

The film relates to the indeterminate stretching-length <u>beyond</u> the frame's limit.

Installation: refer to the drawing. © Benni Efrat





תרשים הכנה לעבודה **סובב סביב**, 1970
تخطيط تحضيري للعمل **يدور حول**، 1970
Preparatory study for **Round A-Round**, 1970

100 Feet Walk
הליכה של 100 רגל
مسيرة 100 قدم

1973

Single-channel projection / 16mm film, digitized / black-and-white, 4:41 mins

ROUND-A-ROUND: 1970

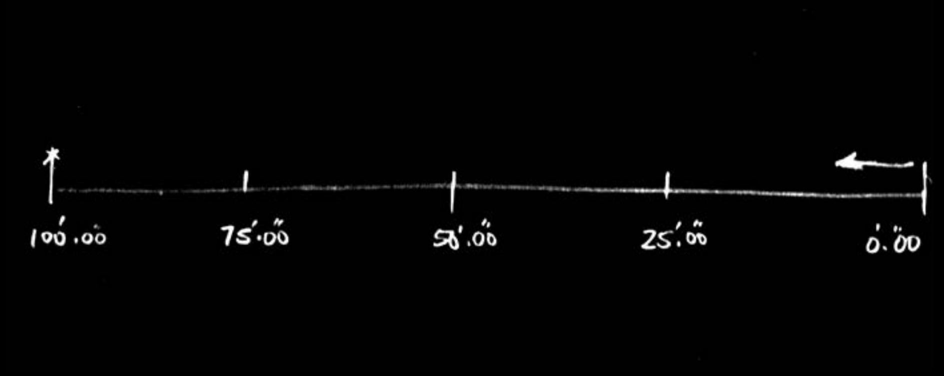
Camera 'A' is fixed to the top of the spokes of a wheel - 10 ft in diameter. An axis protrudes from the wheel's vertical centre. A rod anchors the axis to the ground, allowing the wheel to rotate 360°, producing a circle of the same diameter on the ground (Ref.1). The wheel with camera 'A' on it performs two complete rotations, one horizontally (Ref.1), the other vertically to it (Ref.2). Camera 'B' is recording the process. Both cameras face each other when camera 'A' is upside down.

This piece was filmed in 16mm. Camera 'A' with colour film, camera 'B' with black and white. Speed of filming: 48 frames per second. Projection-time: 10 minutes and 40 seconds. © Benni Efrat.

Projection: Two adjoining projectors on two adjoining screens. Black and white film on the left screen, colour film on the right. (Ref.3).

The two projectors represent the relation of camera 'A's changing angle of horizon to camera 'B's angle of horizon.

Stills installation: (Ref.4). The horizon in camera 'A's images must be aligned at 180°.



תרשים הכנה לעבודה **הליכה של 100 רגל**, 1973

تخطيط تحضيري للعمل **مسيرة 100 قدم**، 1973

Preparatory study for for **100 Feet Walk,** 1973

Stedelijk Museum
מוזיאון סטדלייק
متحف ستيديليجك

1975

Originally a two-channel film projection, on two adjacent screens / 16mm film, digitized into single-channel / black-and-white, silent, 5:38 mins

ONE HUNDRED FEET WALK

1973

Black and white film. 100 feet length; 2 minutes and 40 seconds; 24 frames per seconds.

Camera fixed on tripod at a distance of 100 feet from me.

I am walking towards the camera.

Every 25 feet of distance I record a statement determining it.

Statement A – 25 feet walk = 25 feet filming

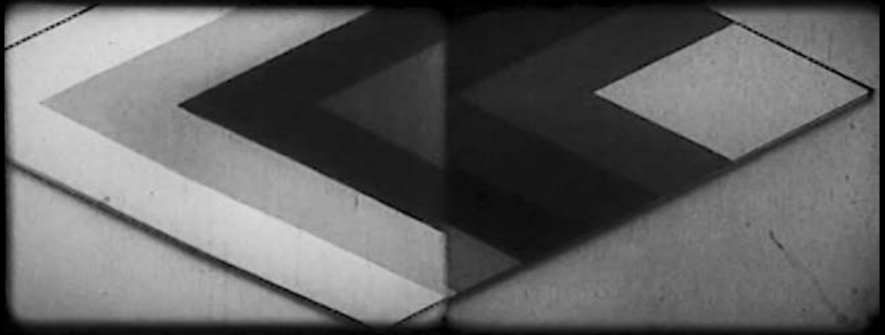
Statement B – 50 feet walk = 50 feet filming

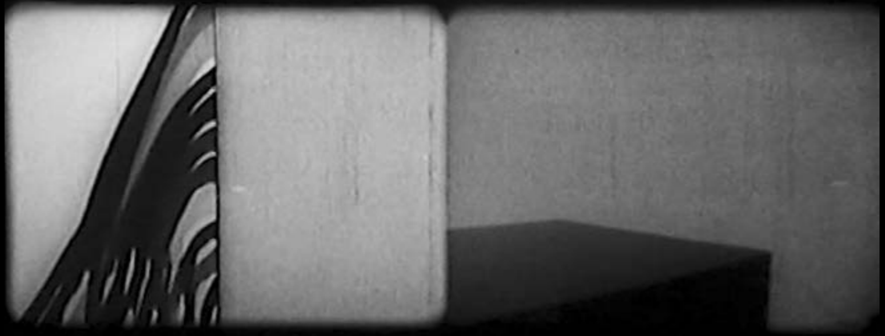
Statement C – 75 feet walk = 75 feet filming

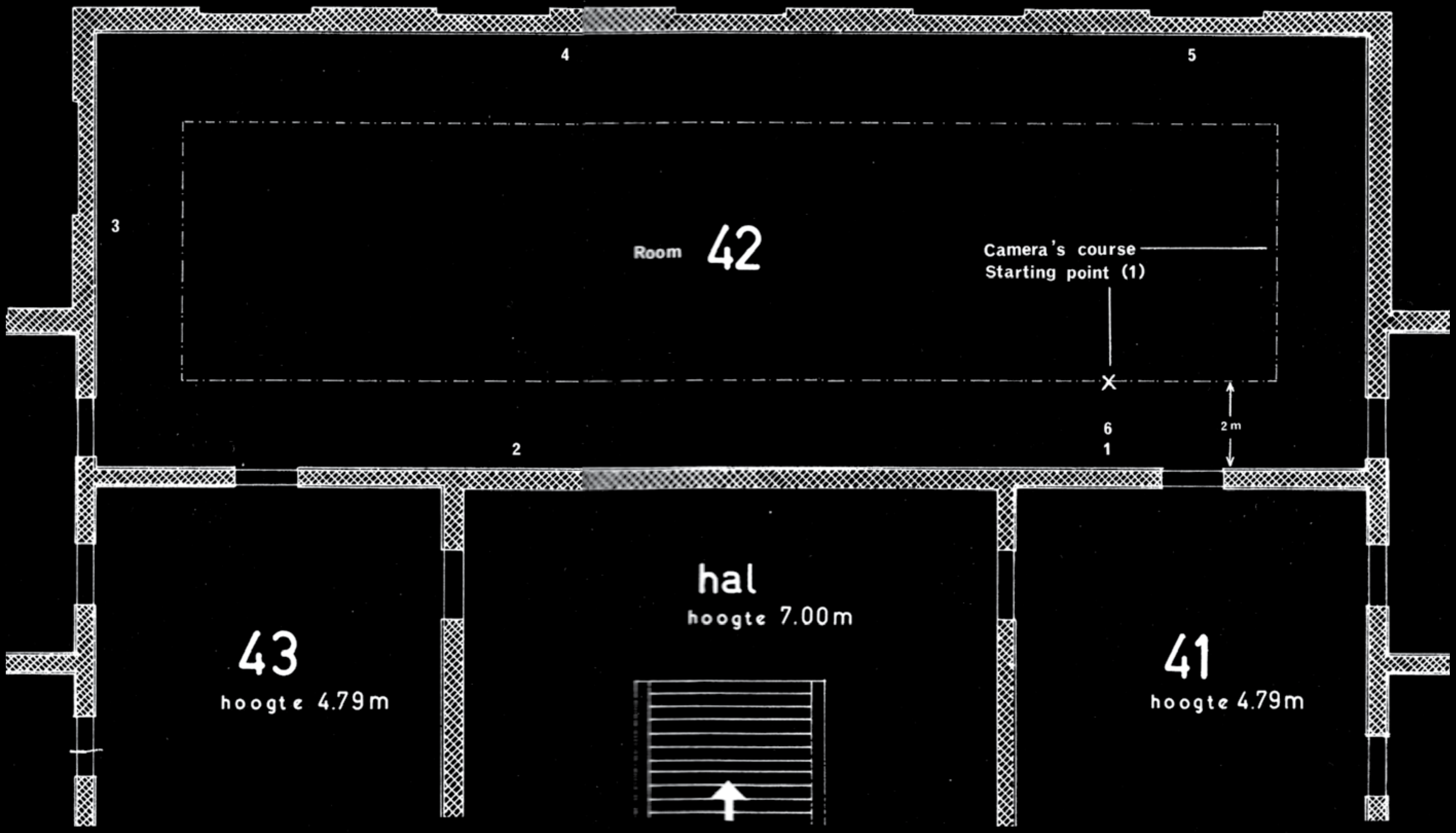
Statement D – 100 feet: End of film, facing the camera.

One hundred feet walk = one hundred feet filming.

The distance is materialized.







תרשים הכנה לעבודה **מוזיאון סטדלייק**, 1975
تخطيط تحضيري للعمل **متحف ستيديليجك**, 1975
Preparatory study for for **Stedelijk Museum**, 1975

Film Anthology

* The duration of the films as given in the following pages corresponds to their run-time in the digital format.
** The text descriptions of the films in the following pages were written by the artist and were originally shown alongside the works in his solo exhibitions at the Stedelijk Museum, Amsterdam, in 1974 (pp. 79, 69, 61 & 79) and at the Internationaal Cultureel Centrum (ICC), Antwerp, in 1977 (pp. 95 & 89).

STEDELIJK MUSEUM: 1975

This piece was filmed in room No.3 in the Stedelijk Museum. A camera was mounted on a "dolly" (a camera-stand on wheels), facing the wall. The "Dolly" stands at a precise distance of 2m from the wall. (Ref.1).

'Take' 1: The camera circulated the room once in 8 seconds filming at a speed of 24 frames per second.

'Take' 2: The camera circulated the room five times in 8 seconds, at a filming speed of 24 frames per second.

The two 'takes' started at the same point in the room and ended at the same point, using an equal amount of film.

The difference in the number of revolutions of the two cameras allows them meet five times during the 8 seconds.

This piece was filmed in black and white, 16mm.

© Benni Efrat.

Projection: Two adjoining projectors on adjoining screens. Stills installation: (Ref.2).

The top row represents the beginning of the splitting of the two images. The stepped stills show the film of 'take' 2 passing the starting point and 'takes' 1 and 2 at their meeting point.

Biographical Notes and List of Exhibitions During the 1970s

1940 Born in Beirut, Lebanon

1948 Immigrates to Israel with his family

1962–1965 Studies art at the Avni Institute, Tel Aviv

1966 Exhibits his first solo show, at the Czemerinsky Gallery, Tel Aviv

Recipient of a scholarship for overseas studies, by the America-Israel Cultural Fund

1966–1975 Resides in London. Studies at the Saint Martin's School of Art (1966–1968)

1971 Winner of the Sandberg Prize for a Young Israeli Artist, awarded by the Israel Museum, Jerusalem, to "acknowledge his uniqueness… in concretizing new concepts while confronting conventional materials and forms" (Davar, 10.5.1972)

Exhibits work at "Concepts + Information," a group show at the Israel Museum, Jerusalem, curated by Yona Fisher (catalogue)

1972 A first museum solo show, at the Israel Museum, Jerusalem

A first solo show at the Gordon Gallery, Tel Aviv. Two further solo shows at the gallery were held in 1973 and 1974

1973 A first solo show at the Bertha Urdang Gallery, New York. Two further solo shows at the gallery in 1975 and 1977 (catalogue)

1974 Solo show at the Stedelijk Museum, Amsterdam ("Benni Efrat, Adding to Subtract, Artist's Proof"; catalogue)

1975–1981 Resides in New York

1975 Solo show at the Palais des Beaux-Arts, Brussels

1977 Presents his films (in projections, installations and performances) in a solo show at the Whitney Museum of American Art, New York. Sets a precedent by being the first non-American artist to have had a solo show at the Whitney

Solo show at the Internationaal Cultureel Centrum (ICC), Antwerp (catalogue)

Exhibits work at the documenta 6, Kassel (catalogue)

1981–1983 Resides in Paris. Works in a studio provided by the Centre Georges Pompidou, as part of a scholarship leading up to a show. The show planned for the center did not materialize eventually

1983–1992 Resides in Amsterdam

1993–2007 Resides in Antwerp

2007 Moves back to Israel. Works in a studio at the industrial zone of Azor

2017 A selection of his early experimental films is digitalized and shown as part of "Doom's Path, Winter 2065," a solo show of his' at the Petach Tikva Museum of Art (2018)

Over the years, Efrat has exhibited in solo and group shows in Israel, the USA and Europe

For further information: www.benniefrat.com

Experimental Filmography, 1968–1976

1968
X, 16mm film, black-and-white, ca. 11 mins
Connections, 16mm film, black-and-white, ca. 6 mins

1969
Constructions, 16mm film, black-and-white, ca. 5 mins

1970
The Egg, 16mm film, black-and-white, ca. 10 mins
Round A-Round, 16mm film, color & black-and-white, 10:18 mins
Oxford Street, 16mm film, black-and-white, ca. 8 mins

1971
Split Road, 16mm film, black-and-white, ca. 8 mins

1972
Loop, 16mm film, black-and-white, ca. 11 mins
Oxford, 16mm film, black-and-white, ca. 7 mins

1973
Breaking Point of Tension, 16mm film, black-and-white, 3:10 mins
Relativity, 16mm film, black-and-white, ca. 3 mins
Tailgate, 16mm film, black-and-white, 7:47 mins
100 Feet Walk, 16mm film, black-and-white, 4:41 mins
Mr. J and Mr. B, 16mm film, black-and-white, ca. 8 mins

1974
Relay, 16mm film, black-and-white, 4:37 mins
Relativity II, 16mm film, black-and-white, ca. 10 mins
Triangular, 16mm film, black-and-white, ca. 5 mins

1975
Stedelijk Museum, 16mm film, black-and-white, 5:38 mins

1976
Aller-Retour, 16mm film, black-and-white, ca. 7 mins
To Bach, 16mm film, color, ca. 7 mins

that was in your Mayfair exhibition, “Make an Eye a Hand” **[see p. 37]**, also relates to this space.

Benni: A photograph of this work appeared on the exhibition’s invite. The square of light is projected onto a corner of the room, and I’ve had to plan the slide in such a way that the angles won’t distort, leaving only a square of light in the space. The projector was placed up high, above the visitors, to hide it from view.

Adi: When visitors enter inside the work and begin to interact with the projected image they soon discover the truth that underlies it. You try to raise an awareness in the viewers to a truth that lies within it, to prevent them from succumbing to its charms. In a way, you de-mystify the artistic action. In 1972 you’ve had a solo show at the Israel Museum in Jerusalem, and on the invite was another such photograph that breaks the illusion of three-dimensionality in photography, reminding us that here, in fact, is a two-dimensional surface **[see p. 38]**.

Benni: The photograph of the Israel Museum was taken from the balcony of a building across from the museum. It was then pasted on the balcony’s sliding front door, and then I took the exact same shot again, with me standing on the balcony and overlooking the view, between the photograph and the museum.

Adi: To conclude, could you tell us about “Round A-Round”?

Benni: This is a work that was shown on many occasions, and that I'm still very fond of. It consists of a wheel, 3 meters in diameter, that sits on a revolving axis. The wheel is attached with a camera that looks outward, in front of which there’s another camera, this time on a tripod. I’m turning the wheel myself, manually, and we’ve shot several takes in varying speeds. I was wary not to turn it too fast, because then the viewers might get dizzy. In the end I picked the last take, which was also the slowest.

Adi: A camera, filming, is being filmed by yet another camera. Truth comes to light.

“I do not see myself as
a filmmaker…
My total activity in film and
other work is confined to
what I call concrete art.
[…]
Concrete art:
Existence, means of instant, a
philosophy of structures, and
total social involvement;
and not the bourgeois spirit
of individual separateness or
point of view!”

Benni Efrat, quotes from the catalogue of his 1977 exhibition at the Internationaal Cultureel Centrum (ICC), Antwerp

which I had the year before, was at the Grabowski Gallery, which was quite well-known but specialized in emerging artists. The gallerist from Mayfair visited my show there and offered me to join his gallery, which had all the big names at the time, Andy Warhol among others. It was the surprise of a lifetime. He asked me to come up with a show, whatever comes to my mind, saying I shouldn't worry about production costs.

The idea behind "Matter on the Move" was to see what happens when I take two different materials that are totally opposed in character and join them together. I took a block of foam rubber, 1 meter high, 2.5 meters long and 2 meters wide, and on top I placed an iron plate of 1 ton, 12 centimeters thick. Obviously, we know what to expect from the physical standpoint, but no one's ever tried it in practice. The sculpture got outstanding reviews. The connection to pure physics was very much in contrast to the art that was being made at the time.

Adi: In an exhibition at the Herzliya Museum of Contemporary Art we presented a reconstruction of the sculpture. We ran into a lot of effort to produce it, working with two types of cranes and technicians who helped us out **[see p. 34]**.

And now that we've learned earlier in the conversation about your background working with heavy machinery, we can better understand the idea and motivation behind it. In Herzliya we've had a long day mounting the piece together, but once it was put in place the sculpture immediately began to "work," continuously changing and mutating with each day of the show's three months' run. At first the plate pretty much hovered above the rubber foam, which proved to be strong and supported the load remarkably well; but from then on, each and every moment the piece kept "doing its thing," with the iron sinking ever lower, very gradually, into the rubber foam. The process of sinking-in took place right in front of the viewers' eyes, presenting them an event of pure physics.

Benni: It turns out that rubber foam comes in a range of densities, so the extent of the sinking occurs according to that, up to the maximal spot. That's why every time I exhibited the piece it sank differently. When the work was again reconstructed two years ago, at the Jewish Museum in New York, they brought in a very rigid type of rubber foam. The curators and visitors who were present came by to see how the work was being mounted. When we've laid down the iron plate, which weighted a ton, it just sat there on top, and then it sank, 2 centimeters deep. Everyone was stunned at how a plate this heavy can stay afloat. But the air needs to find its way out, and in 10 days the plate sank a third into the block.

Adi: It is a work that keeps happening the whole time. In this regard, it's worth noting that a number of artists who were active at the time were looking to express time-based processes in their art, to represent the passage of time. One noteworthy example of "process art," as it came to be known, is the "Candle Piece" by Richard Serra, which begins when the candles stand tall and ends when they have been consumed **[see p. 35]**. The dimensions vary constantly, hence they cannot be noted. And it's interesting to mention that Serra, too, had begun experimenting for the first time with film at around the same time that you did. Among the results of this was "Hand Catching Lead" **[see p. 36]**, a noted example in the genre of experimental filmmaking, which he made in collaboration with Philip Glass.

Yet another film that Benni had made at the time, one of several that he shot using two cameras, is "Relay". Here the result yields a greater degree of complexity. Can you tell us about this work?

Benni: Two cameras are positioned across from one another, 1 kilometer apart. I operate one camera, run towards the second and operate it as well; this is when a second screen appears. As I've only had about 400 feet of film – the equivalent of some 10 minutes – I've had to be very precise in determining the distance, according to the time that it takes to run it. I shot at Hampstead Heath and it took several days of running to get the distance right. Another thing you see in the film is how two cameras, each facing in an opposite direction, capture the light differently.

7 <u>To Break the Illusion</u>

Adi: In this film you've concretized the spatial dimension of the artwork – or of the film – with your very own body. You've shown how the camera spawns the field that appears in the frame, in fact, the work's physical dimension. You consume this distance, in person, and we follow you as you mark it. It's a space you've tried to handle and discuss in other works as well, trying as it were to break the illusion of the frame in cinema or photography as a theatrical stage of sorts, the kind that might contain, in theory, an infinity of illusions. You've tried to show the truth as it unfolds in this space, to make it present, to concretize it. Another piece

a visually striking embodiment of the film in a concrete state of bareness, stripped and exposed. Again, this was concrete art.

Benni: Light obstructs the truth, which we only see emerging in the edges. Physics allow truth to reveal itself.

Adi: As you've said, beauty is extant in nature. We're able to see these rays of light, these flarings that are quite beautiful. Clearly, your use of film and the interest you've had in the cinematic medium was in the service of your ideas at the time. But your output then was not limited to film. You experimented with a variety of media, as was the case with a series of still photographs titled "Skylight", from 1973 **[see p. 27]**.

Benni: The window you see is the roof window in the London apartment I had been living in. I positioned a camera to face the window and took one shot a day, without ever moving the camera or covering the lens in-between shots. The first shot, seen above left, was taken when I first operated the camera, while the last in the series shows how much dust had gathered on the lens in the meantime. And, you can clearly see how the lens gradually goes out of focus.

Adi: And this is the first work in a series called "Fadings," also from 1973 **[see pp. 28–29]**.

Benni: In 1973 I came to Israel for a visit and rented a rooftop apartment near the Tel Aviv Museum. I bought different sheets of colored paper and paved the whole roof with them. Each paper I covered with small metal plates, of about 10 by 11 centimeters in size, which had been cut for me in advance, and then removed one plate with every hour. It took days. There was a group of papers I started with in the first hour, then in the next I exposed another group and so on – except from the last paper, the darkest one, which never got exposed.

Adi: All throughout these works – the films, the works in paper, in fabric, the photographs – you were in pursuit of a truth inherent to matter, to a situation, a process, to the contingencies of matter.

Benni: Yes. And, as you've said, in each of these situations I tried to create a tension. To advance a plot. The most basic tension possible, I've tried to show that it's there.

5 The First Cinematic Attempt

Adi: How does an artist who was trained to paint on canvas, who came to London and began doing these pop-constructivist, multicolored sculptural pieces, end up handling a camera? This is hardly self-evident, especially that at the time it was rather uncommon in art.

Benni: In fact, I never really operate the camera myself, someone does that for me. With the exception of still photography, which I've done a lot of; but I don't handle the moving image. I stand next to the cameraman, I look into the viewfinder and verify, but I never do the shooting myself. But, to your question – I don't know if it's a complete coincidence, in any case it's not far off. During my studies I had a good friend who left the sculpture department during the school year and transferred to film. We'd go to the National Film Theater together, a grand auditorium with hundreds of seats in slanted rows. Admission was one shilling and we'd go nearly every day. The projector I knew from the snooker, and, despite not having had an idea for a film yet, I asked his permission to shoot from the projection booth.

So I thought and though about it, until one day I came over saying I'd like to shoot. The box office had a seating plan, they'd mark every place sold with an 'x' and write down the corresponding number on the ticket. I asked to buy 94 seats on the plan, saying I'd like to shoot the auditorium from the screening booth while people are entering. He disapproved at first, but I said I'll hand my tickets to the people waiting outside once the film began. We started shooting exactly when the doors opened, and the people who came in and took their seats created a giant 'x' of vacant seats right in the middle. And that was the first film I made, in 1968.

6 Process Art: The Drama of Materials Interacting

Adi: Another film, "Breaking Point of Tension" **[see pp. 30–31]**, again conveys your particular interest in physics. During these years in London, when you were doing concrete art, around the late 1960s and early 1970s, you've essentially been trying to arrive at these condensed factual moments, to convey a concrete message via matter, which shows very clearly in the films. But you've been trying to convey this in other ways as well. One sculpture that marks this turning point you've had in London in moving to concrete art is "Matter on the Move" **[see p. 33]**. Could you tell us about it?

Benni: It was part of the second exhibition I've had in London, at the Mayfair Gallery, in 1969. My first show,

or sensitivity," and also that "art excludes the unnecessary."[2] That is to say, one strives towards the essence of things, and from this essence are derived the meaning and the beauty.

Benni: Andre had also famously said that "art is what we do and culture is what they do to us."[3] Which I find intriguing.

Adi: Another characteristic of Benni's art in those years can be linked to the famed motto of "the medium is the message," known from the title of the Marshall McLuhan book. Benni had said in his interview that "a good artist is a thinking artist," which relates to your previous encounter with Mark Rothko through the essay you read about him. All of a sudden there isn't this need for art to stem from feeling, there's no need for this lyrical mannerism and for a painting laden with expressivity, as was common here in Israel. One can think from the brain, and from there to derive a style and an aesthetic.

Another point that comes up in Benni's interview is that "beauty is found in nature," which again relates to the scientific penchant you've had since childhood and to this day. As someone who looks at the world through scientific lenses, Benni finds that beauty is there already, extant in the world; that one should regard it and recognize it, and, in art, be able to work with it.

Another quote from the interview is again emblematic of Benni's art: "art, being part of life, does not persist for eternity." Eva Hesse, an artist who was active in New York during those same years, had also expressed things in a similar spirit: "Life doesn't last; art doesn't last. It doesn't matter."[4] Hesse, who dealt with notions of ephemerality in her work, means to say that there's nothing sacred about the artwork, that it shouldn't be placed above human lives or nature and that it doesn't need to be preserved for eternity. It has its moment, and, like human lives, it has a lifespan that is limited in time.

With respect to that, another thing characteristic of Benni's art – and which I think has governed his artistic career – is the realization that the art market distorts art; that it's wrong to work for the sake of a gallery or for your art to be bought and sold. One must simply do art, and the best of it will emerge and go on to find its place in life.

2 Carl Andre, "Preface to Stripe Painting (Frank Stella)," in *Sixteen Americans* (New York: The Museum of Modern Art, 1959), p. 76.
3 Peggy Gale (ed.), *Artists talks 1969–1977* (Nova Scotia: The Press N.S.C.A.D, 2004), p. 23.

4 Cindy Nemser, "A conversation with Eva Hesse," in Mignon Nixon (ed.), *Eva Hesse* (Cambridge: MIT Press, 2002), p. 18.

4 'Brute Art': Towards the Truthful Representation of Materials and States

Adi: The first film we'll discuss is "Tailgate," shot in 1973 **[see p. 25]**. Tell us what we see here.

Benni: The rear window of a driving car is attached with a powerful light source, a flashlight that faces backward, where a second car is driving, whose front window is attached with a camera.

Adi: In fact, a sort of 'plot' or 'intrigue' that unfolds in the interaction between these two cars.

Benni: Yes, a 'chase' of some sort where one car tails the other. At first the frame only shows the car driving, but then, as the flashlight switches on, the film's photographic material appears to 'burn' from overexposure. Both cars were driving in the city, one after the other, but we only get to glimpse the urban surrounding when they make a turn, and this too only in the edges of the frame. The rest is overexposed.

Adi: You've deliberately staged a situation that, in photography, is considered faulty, with the camera looking straight at the light source.

Benni: Right. And, by the way, it was all shot in a single take. I never edit any of my films, which is why they run 10 minutes at most, the equivalent of 400 feet in 16mm (approximately 122 meters). This is the photographic support I've been using.

Adi: Robert Pincus-Witten, an American critic and art historian who was following your work during those years, has written that these films have a "brute directness" to them.[5] There's no editing or other types of manipulation, and what we see is the material reaction to the situation you've staged. Even so, to me these films contain the grain of a cinematic essence, the building-up of a drama. We watch in anticipation of a peak moment, we wait for the tension to dissolve: Either for the film to overexpose and burn completely or for some recognizable image to show up in the frame. It's a suspense that is conjured through utterly minimal means, and yet, at the same time, the white frame stands for a visual representation of a physical reaction;

5 Robert Pincus-Witten, "Benni Efrat: …Puck," *Arts Magazine*, Vol. 54, No. 2, October 1979, p.153.

few galleries that operated in Israel at the time. One day as I stop by at the gallery they tell me: “Sandberg was here, he asks you to call.” So I ask “Who is this Sandberg?” and they tell me that I should be ashamed, “He’s the director of the Israel Museum.” That was shortly after the museum was inaugurated. I called him, we met, and he asks me how I arrived at those paintings in the show. These were minimalist, realist, figurative paintings. Also he asks about the America-Israel scholarship. To which I reply that I didn’t get it, and that my former teachers from Avni sat on the jury. A week later I receive a telegram informing me that I’ve gotten it. It came with an invitation to study at the Saint Martin's School of Art in London, which was known internationally, with a scholarship for graduate studies in art. Originally my plan was to go to Paris, just like everyone else, but I switched my destination, which turned out to be for the better.

3 Going to London: The Birth of Concrete Art in the Work of Benni Efrat

Adi: London sees the beginning of the chapter we are discussing here today. It was there that you had a significant turning point in your work.

Benni: Right. By the way, at Saint Martin’s I went to the Department of Sculpture, where Anthony Caro was among the faculty. And there weren’t too many students in the class, maybe 16.

Adi: Was Buky Schwartz among them?

Benni: No, that happened before me. Buky Schwartz, also Menashe Kadishman, they both studied before I came. I was already married with a baby and the scholarship only covered the rent, so again I had to work to support my family. And to have to study, work and pay for art supplies all at the same time – that was very hard. I’d paint apartments for Jews in Golders Green and get paid “one pound a day,” which was quite a sum back then. But my teachers started complaining about me that I never do anything, that I’m on a scholarship that could have gone to someone else. So I was thinking to myself, I really have to do something.

One day, when I finally showed up at school, I spotted a wooden bench with a broken leg. I asked the janitor whether I could take it, and he said yes, and that on top of that he’d provide nails and an extra wooden beam to fix it. We went to class together, put it down and everyone saw and laughed. I inserted nails into every beam, also into the seat and to the back. Not far from the school there was a produce market, and there was this Jaffa crate lying around, with half its oranges rotten. Which I took as well. I spiked the oranges on the nails and went to play at the snooker. When I was back the entire school was there, the teachers held me and shook me and said, “finally you did something.”

You see, everyone was a minimalist at the time, they all did cubes and rectangles and squares in red and blue, and all of a sudden this. The crate’s upper lid, which was also made of thin wooden beams, I drew over with charcoal, turning the pattern into squares inside of which I wrote the work’s title: “Jaffa in Rot”. I laid it against the window and they all started talking to me about the “Jaffa” that I’ve written inside. But for me the words weren’t so much the main thing as the squares. Subsequently I bought grid paper, sheets of about 40 by 50 centimeters, with a 0.5 inch grid. I covered over the lines I didn’t want with white and black ink, an erasure that gave way to a new drawing of squares. I called it “Adding to Subtract” **[see p. 21]**.

Adi: I have to go back here a bit and add that Benni is being very modest here. His Ofakim Hadashim paintings from his time at Avni were met with great success. They won him the first prize at the Paris Art Biennial, among other distinctions, but his heart wasn’t in it. He didn’t feel as though he’s working from a place of authenticity. To me it seems that London offered him the chance to take a distance from Ofakim Hadashim. It was there, in a foreign territory, in a climate of experimentation and with little money in his pocket – that is, well-positioned to arrive at a turning point – that he got to the place that concerns us here today. And now, to return to this special moment where Efrat started doing what we call “concrete art” – which was to become a sub-genre of conceptual art – I’d like to give a short introduction to this particular aesthetic through a number of insights made by Benni himself and others, quotes from an interview which will help us understand this orientation and the thinking behind it.

In an interview you gave to Sarah Breitbeg at the Davar daily, in 1972, you said that “the true is the beautiful,” that you aspire to “an honesty and fidelity to matter.”[1] Carl Andre, a close friend of yours in London at the time, had said things in the same spirit. To give an example, on Frank Stella he had written that he is “not interested in expression

1 These and the following quotes from Efrat are taken from: Sarah Breitberg, “An Interview with Benni Efrat: I Create for the Present,” *Davar*, 7.7.1972.

Benni Efrat: Experimental Films from the 1970s

The Artist in Conversation with Adi Englman

Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem, 24.4.2017

1 From Lebanon to a Young State of Israel: Childhood Memories

Adi: I'll start by introducing Benni, and together we'll begin with some biographical details. Benni Efrat, you were born in Beirut, Lebanon, in 1940.

Benni: We came to Israel in 1948, around the time of the War of Independence. All of my aunts and uncles had already arrived in Israel much earlier, however my father, who was a big wholesaler in Beirut, decided to stay to keep his business. During the war he was approached by Palestinian merchants who were in business with him and who had fled from Jerusalem, from Haifa, asking for his assistance. And he did try to help as much as he could, until one day men in covered faces showed up and began to make threats: "Your religion dispossessed us, the Jews dispossessed us, surrender all your belongings or else we kill your entire family." I had no idea about it at the time, I was just a kid. My father contacted friends of his in Lebanon, both Christians and Muslims, and told them of the threats, and they helped us cross the border in 1948, shortly after the Declaration of Independence.

Adi: And in Israel, several years later, you left your family and moved on your own to a kibbutz, still as a child.

Benni: I was a tough kid to handle, a bit of a trouble maker, the kind who does all sorts of things just to get noticed. We lived in an old Arab house at the Hatikva Quarter, in southern Tel Aviv, and to show off I'd climb drainpipes up to the second floor, the third, sometimes all the way up to the roof, the entire neighborhood would stand and watch. One day the pipe broke down and I stayed there, suspended, shouting and screaming, which caused a fury. Some neighbor reached his hand out from a window and that's how I was brought in safely. My older brother, who fled from Lebanon much before us and was already in the Palmach and a kibbutz member, talked my parents into sending me to a boarding school at a kibbutz, or else the worst might happen. I was admitted to the boarding school at Kibbutz Yagur, from which point my life went on and took its course.

Adi: Were you an "external child" at the kibbutz?

Benni: Yes, I joined the Youth Society for non-kibbutz children.

2 From the Kibbutz to Tel Aviv: First Steps in Art

Benni: I served at the Nahal and the Sayeret, and after my military service I joined Kibbutz Nahsholim. But in the year following my military discharge my father went bankrupt. Ever since moving to Israel he had no success with his business. I left the kibbutz and moved to the city, to Tel Aviv, to help provide for the family. I got a job working on a bulldozer, where the pay was good but the working hours were terrible. At the same time I enrolled in the Tel Aviv University, taking undergraduate courses in physics, but because of my working hours I never made it to the evening classes. Every day after work I'd wonder the streets all by my own, not knowing anybody. One day I ran into a friend from my reserve service and told him how clueless I was, not knowing what to do, having no friends and just idling about. And he told me of the Avni Institute, saying there are a lot of girls there. Which is, in fact, the real reason why I went to study art. Avni at the time had teachers like Streichman and Stematsky, who taught this lyrical abstract, and Mokady, who taught this sort of minimalist-figurative. And I, to show off, went into a lot of effort and managed quite a decent lyrical abstract. But generally speaking, all the students were doing pretty much the same thing.

In the evenings I'd go to the social club of the Mapam party, where they had magazines from all over the world. One day I spotted an art publication from Switzerland, there was a Rothko on the cover and inside an essay about him which I managed to read, however slowly, thanks to the French I still had from home. And from that moment on I realized how immensely intellectual the art world is, which triggered a drastic change for me. I never finished my exams at Avni. In fact, I hold no diploma from them. At the end of the school year I heard from someone about a scholarship for art studies abroad, by the America-Israel Cultural Fund. But my teachers from Avni sat on the Jury, and my application was denied.

Meanwhile at work, I was put in charge of heavy machinery and earned quite well. I had a solo show at the Czemerinsky Gallery on Gordon Street, among the

תצלום הפקה, **מרוץ שליחים**, המפסטד הית׳, לונדון, 1974

توثيق تحضير فيلم **سباق التتابع**، همفستد هيث، لندن، 1974

Production shot, **Relay**, Hampstead Heath, London, 1974

films also bear a reminder to a fundamental ethical value: All of our actions, just as the occurrences and states in nature, have their ramifications and continue to reverberate further in the concrete world around us. We live in a world of cause and effect. And, as beings that are active in the world, the responsibility for the state of things lies, to a great extent, in each and every one of us.

The six films included in the anthology all belong to Efrat's first phase of cinematic experimentation. They were shot in London, a city he arrived at in 1966 for studies and continued to live in for the next ten years. Shot with a 16mm camera, the films in this body of work were shown in the decade following their making throughout a number of shows Efrat has had at various art institutions and museums in Europe and the USA. True to the spirit of the conceptual art of the time, which privileged the idea behind a work over its formal or material manifestation, the films were either shown in their original format – as film projections in the exhibition space – or occasionally as series of film stills (as was the case with his solo show at the Stedelijk Museum in Amsterdam, in 1974). Efrat continued to work in film throughout the second half of the 1970s, but these works were typically integrated into larger installations or screened as part of live performances of the artist's, also known as Efrat's "film performances". This later output is not part of this current research.

Efrat produced a total of 20 experimental films in the years 1968–1976. Among these, his very first filmic experimentations, dating from 1968–1969, failed to be located as of this current research, and it is possible they have been permanently lost amid the artist's subsequent studio and residential relocations between Israel, Europe and the USA. In recent years, some of his experimental films from this phase have begun to be shown again in museum shows in Israel and abroad, among them in the extensive survey exhibition on the history of the moving image in Israeli art, held at the Haifa Museum in 2004; in a show on Israeli post-minimalist art at the Herzliya Museum of Contemporary Art, in 2008; and as part of "Staring Back at the Sun," a travelling video art exhibit organized by Artis, currently circulating between a number museums worldwide.

The initiative behind "Benni Efrat: Experimental Films from the 1970s" was born first and foremost in the aim of rescuing and preserving these historical films, which were kept in Efrat's personal archive in the format of film reels. The celluloid film base is sensitive both to light and to touch, and generally given to deterioration over time. The films selected for the anthology were digitized and reworked in a manner as to approximate this new edition to the look and feel of the original film format. Indeed, converting a film into digital raises questions on how a work relates to the medium in which it was made originally, especially when art films are at issue. However, in talks with Efrat held during the work on the project he stressed the importance of the idea underlying the work, asserting that the image and the message are what matters to him rather than the format in which they are transmitted to the viewer. He claims to have no sentimental attachment to celluloid as such, and was greatly supportive of the initiative to preserve those films by way of digitizing them.

This film anthology launches in conjunction with "Doom's Path, Winter 2065," a new exhibition of Efrat's due to inaugurate the 2018 exhibition program at the Petach Tikva Museum of Art (curators: Drorit Gur-Arie and Avshalom Suliman). The anthology is available for viewing on the Marcel website, as part of the digital version of this publication. While targeting the general public of art viewers, the project aims to be of interest to cinema, philosophy and science enthusiasts as well. And, as part of its presentation to the public, the video program and accompanied materials will be actively directed to high schools and other institutions of higher education that teach and research those fields.

"Benni Efrat: Experimental Films from the 1970s" is the third in a series of research-based publications by the Marcel nonprofit, "Masterpieces of Israeli Modern Art". Previous installments in the series include "Dani Karavan: Pray For the Peace of Jerusalem," a booklet on the artist's 1966 wall relief at the Knesset, and "Dani Karavan: The Negev Monument," a book presentation of the historic monument to the Negev Brigade, inaugurated in 1968. The series is an initiative of Marcel Art Projects, an independent nonprofit for curating and initiatives in art.

About the Project

Adi Englman

“Benni Efrat: Experimental Films from the 1970s” is a project in a series of art publications by the Marcel Art Projects nonprofit, “Masterpieces of Israeli Modern Art,” each looking into a seminal work or body of work from the legacy of modernism and experimental art in Israel. At the heart of this current project is an anthology compiling six of the art films created by Efrat between 1968–1976, works of experimental cinema that are emblematic of his mode of thinking and creative process at that time. Efrat, then a conceptual artist, began creating his experimental films with no prior background in filmmaking, working from a standpoint that sought to foreground a concept, an idea or an action over the medium or form in which they are conveyed. Much in the spirit of the “concrete art” he had been making then in other media, the workings of the camera – as the actions performed to it – are made explicitly present. Moreover, Efrat dispenses with editing or any manipulations done in retrospect, in the aim of representing truth in art rather than illusion.

As works of experimental cinema, these films are at odds with the logic and conventions of narrative cinema, norms that they in fact depart from and challenge. These are abstract films, devoid of a story or plotline, whose main protagonists are such notions as action, duration and process; the celluloid on which they were shot; the cinematic frame, together with its inherent tension between flatness, illusion and depth; and light itself, as the fundamental condition for both the making of a film and its viewing. In other words, it is cinema about cinema. These are films that, while considering both the artistic action and its product – in this case, the process of filmmaking and the cinematic output, respectively – break the film down to its elements, to unravel its truth. The temporal dimension to those films is crisp and measureable. The film base – sensitive and perishable. The space represented is a derivative of the camera’s field of vision and its technical capabilities. And so on. However, even in the absence of a plotline, these films certainly manage to capture our attention, generating a sharp and palpable sense of cinematic drama.

Benni Efrat, a Lebanese-born Israeli artist (1940, Beirut), is among the forerunners of conceptual art in Israel. His work in recent years has centered on society and environment, issues he looks at from a futuristic standpoint that criticizes human conduct in the present. In retrospect, his early works included here had already contained the ideological seed to his later, more mature work. The actions that unfold in them may seem trivial and monotonous, yet by looking attentively at these occurrences, along with their consequences, they open up a wider, more universal field of questioning regarding physical phenomena and the interconnectedness of things in the world, as well as the dynamics of man and environment. On another level, the films address questions related to human epistemology and knowledge, the ontological status of the artwork and viewership. The paired-down simplicity of these films, the slow and measured pace of the action and the focus on man and environment lend them a humanistic aura in the spirit of the pre-digital era.

To me, these films are like Haiku poems made in accordance with the medium of cinema. In their concise, minimalist language they call attention to the beauty found in nature and among the things of the world – to proportions, relations and states – as well as to the charm and emotive power of cinema. All these are delivered by Efrat with a gentle hand and an admiring eye. If you stretch a rubber band, it rips. When exposed to light, celluloid burns. Darkness conceals things, and light reveals. Simply put, what we see is what has been captured on film, and all one needs to do is direct the gaze and observe attentively. Or, in Efrat’s own words: “Close your eyes, open your mind, listen to the image”. In my view, these

Benni Efrat: Experimental Films from the 1970s

Project curator **Adi Englman**
Assistant curator **Lihi Levie**
Research and production assistants **Elinore Darzi**, **Or Frish**
Hebrew editing and English translation **Hemda Rosenbaum**
Arab translation **Nawaf Atamnah**
Arab editing **Bagdad Translation**
Design and production **Harel & Maayan Studio**

Exhibit at the Petach Tikva Museum of Art
Chief curator **Drorit Gur-Arie**
Coordination **Avshalom Suliman**
Film restoration and digital editing **Tseela Greenberg**
Digitization **Photo Linof, Tel Aviv**

Produced at A.R. Printing, Tel Aviv

The project was made possible through the assistance of the Petach Tikva Museum of Art, the Israeli Ministry of Culture and Sport, the Pais Council for the Culture and Arts, and the Ostrovsky Family Fund.

We extend our thanks to Shachar Freddy Kislev, Nir Evron and the Department of Photography at the Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem, Hemdat Kislev, Lia Amitai, Livio Carmeli, and Chen Sheinberg. A thank you to the directorial board of Marcel Art Projects.

Special thanks to Benni Efrat.

"Benni Efrat: Experimental Films from the 1970s" is a projects in a series of research-based art publications, **Masterpieces of Israeli Modern Art**

A digital version of this publication is available at www.marcel-art-projects.org

© Marcel Art Projects, a non-profit organization
(registered association no. 58-056-900-2)
ISBN 978-965-572-440-0

Table of Contents

About the Project Adi Englman — 117

Benni Efrat: Experimental Films from the 1970s
The Artist in Conversation with Adi Englman — 111

Biographical Notes and List of Exhibitions During the 1970s — 99

Experimental Filmography, 1968–1976 — 98

Film Anthology — 97

Stedelijk Museum — 96

100 Feet Walk — 90

Round A-Round — 80

Breaking Point of Tension — 70

Tailgate — 62

Relay — 50

Benni Efrat

Experimental Films from the 1970s