NIRA PEREG

נירה פרג

"ALL THIS CAN BE RECONSTRUCTED ELSEWHERE"

"כל זה יכול להיבנות במקום אחר"

"TUDO ISTO PODE SER RECONSTRUÍDO EM OUTRO LUGAR"

CENTRO DA CULTURA JUDAICA
Casa de Cultura de Israel

המרכז לאמנות עכשווית
The Center for Contemporary Art

CENTRO DA CULTURA JUDAICA
Casa de Cultura de Israel

The Center for Contemporary Art
at the Rachel & Israel Pollak Gallery

Nira Pereg – "All this can be reconstructed elsewhere"
Nira Pereg – "Tudo isto pode ser reconstruído em outro lugar"
Curator / Curador: Sergio Edelsztein

14, February – 10, April 2013
14 de fevereio a 10 de abril de 2013

The exhibition is supported by / a exposição é apoiada por
Ostrovsky Family Fund; Nancy Berman and Alan Bloch

The works in the exhibition courtesy of **Braverman Gallery**

The Center for Contemporary Art
Director and Chief Curator / Diretor e curador chefe: Sergio Edelsztein
Production Manager / Produtora responsável: Diana Shoef
Program Development and Production Assistant / Elaboração dos programas e produtora assistente: Liat Tzigler
PR & Content Management / RP e Coordenador de Conteúdo: Yoav Weinfeld
Archive Manager / Coordenador do Arquivo: Maya Pastenak
Curator / Curadora: Chen Tamir

The Center for Contemporary Art is supported by
The Ministry of Culture and Sport – Visual Arts Department
Tel Aviv Municipality – Culture and Arts Division
The Muriel & Philip Berman Foundation, USA
The Ostrovsky Family Fund
Uzi Zucker and Rivka Saker
Ellen Flamm, USA
UIA – The United Jewish Appeal
The Friends of the CCA

Design / Design gráfico: Noa Shwartz / Koby Barchad
Editing and Translation (Hebrew & English) / Tradução e revisão (Hebraico e Inglês): Aya Breuer
Translation from French to English / Tradução do francês para o inglês: Jeremy Harrison
Translation from French to Portuguese / Tradução do francês para o português: Luciano Loprete
Translation from English to Portuguese / Tradução do inglês para o português: Deborah Piha
Revisão do português / Portuguese proofreading: Carol Araújo
Pre-press and Printing / Impressão: A.R. Printing Ltd. Tel Aviv

The artist wishes to thank all those who assisted in the production of the works shown at the exhibition / A artista gostaria de agradecer a todos que apoiaram seu trabalho:

Shaul Arieli; Saar Kfir; Lieutenant colonel Raim Falahat; The team of the Architecture Biennial; IDF spokesperson; The Rescue Unit of the Home Front Command; Brigade commander Guy Hazut; The team of the Jerusalem Season 2012; Sisi Barabash; Hanan Belisha; Yaffa Braverman; Adi Gura; Ami Barak; Dr. Eran Levin; Vivian Ostrovsky; Nancy Berman and Alan Bloch; Nathalie Mamane-Cohen; Benjamin Seroussi; Tal Korjak and Nati Zeidenstadt.

Centro da Cultura Judaica

Singularities, Nira Pereg / Exceções, Nira Pereg
Curator / Curador: Benjamin Seroussi

5 de setembro a 4 de novembro de 2012
5, September – 4, November 2012

Production Manager / Produtora Responsàvel: Roseli Vaz
Program Development / Elaboração dos programas: Fabio Zuker
Education / Mediação Cultural: Felipe Paros, Cadu Valadão, Alysson Nunes, Ana Luiza Raatz
Projection / Projeção: On projeções
Sound / Som: Fusion audio
Execution of temporary architecture / Execução do projeto expográfico: Artos
Technical support / Apoio técnico: Francisco Godoy, José Ferreira de Mattos
Photos / Fotos: Amilcar Packer

Centro da Cultura Judaica is supported by
Ministério da Cultura, Brasil (Lei de Incentivo a Cultura)
Governo do Estado de São Paulo, Brasil (Lei de Incentivo a Cultura)
Itaú, Brasil / Itaú BBA, Brasil / Suzano, Brasil / Siemens, Brasil

Centro da Cultura Judaica
Presidente of Honor / Presidente de Honra: Fernando Henrique Cardoso
President Emeritus and Advisory Board / Presidente Emérito e do Conselho Consultivo: David Feffer
Interim Presidents / Presidentes Interinos: Gabriela Moritz, Raul Meyer
General Executive Direction / Direção Geral Executiva: Yael Steiner
Administration / Administração e Financeiro: Adriane de Oliveira, Leonardo Soares, Felix Uri Szuster
Project Development and Sponsorship / Projetos e Patrocínios: Claudia Fichel, Daniela Ragasso
PR and Communication / Comunicação: Martine Birnbaum, Luiz Sztutman, Rodolfo Melo
Executive Production / Produção executiva: Elaine Vieira, Roseli Vaz, Vivian Vineyard
Education / Mediação Cultural: Cadu Valadão, Alysson Nunes
Courses / Cursos: Cecilia Ben David, Michella Pereira de Andrade, Valéria Novaes Macabelli

ISBN 978-965-7463-18-5

CONTENTS

CONSECRATED SPACES

Sergio Edelsztein

(4)

CUT, SPLICE, ASSEMBLE: RE-EDITING THE WORLD

Benjamin Seroussi

(9)

BIOGRAPHY/FILMOGRAPHY

(27)

MANDATORY PASSAGE

(28)

ABRAHAM ABRAHAM/ SARAH SARAH

(66)

SCENARIO

(82)

INDICE

ESPAÇOS CONSAGRADOS

Sergio Edelsztein

(16)

CORTAR, JUNTAR, COLAR: O MUNDO REEDITADO

Benjamin Seroussi

(21)

BIOGRAFIA/FILMOGRAFIA

(27)

PASSAGEM OBRIGATÓRIA

(28)

ABRAHAM ABRAHAM/ SARAH SARAH

(66)

SCENARIO

(82)

תוכן העניינים

מקומות מקודשים

סרג'יו אדלשטיין

(103)

לחתוך, לחבר, לאסוף: עריכה מחדש של העולם

בנז'מן סרוסי

(98)

ביוגרפיה/פילמוגרפיה

(93)

תרחיש

(82)

אברהם אברהם/שרה שרה

(66)

מעבר הכרחי

(28)

CONSECRATED SPACES

By Sergio Edelsztein

Nira Pereg's video works are based on documentary filmmaking practices. Pereg shoots for extended periods of time specific locations whose nature informs singular human conducts that shed light on beliefs, history and rituals. Pereg's recent works focus on these behavioral aspects as they are reflected in Israel and the West Bank. On the editing table, looking at hundreds of hours of her own footage, she uses reversal, repetition, and elaborated sound track techniques to create her signature works.

The result of this modus operandi is video installations that – much like nature films – bring into view strange and far-from–the-eye situations. But while nature films tend to give an individual and "humanizing" view on animal life, Nira Pereg's works center on singular, ritualistic, and mechanical human behaviors.

The first in this line of works is *Sabbath 2008*. For this short single-channel work, Pereg followed and filmed over a period of seven months the activity taking place all over Jerusalem at the entrances to ultra-Orthodox neighborhoods on the eve of the Jewish Sabbath. In *Sabbath 2008*, this activity is repeated in endless variations showing the closing to traffic and thereby "consecration" of the city's ultra-Orthodox neighborhoods, which gradually become synonymous both with the sacred day and the restrictions associated with it. By means of the actions depicted in this work, these neighborhoods are transformed into a separate sphere, "holier" than the rest of the city.

In *Sabbath 2008*, Pereg has introduced an essential component that would run through, expand in and characterize all her works from now on: her special treatment of sound. This consists in discarding the original sound recorded on location, and re-creating selected noises, or Foley sound effects,[1] in the studio. Closely cooperating with her sound designer Nati Zeidenstadt, she conceptually chooses which sound to stress, and, disregarding all the rest, allots it a special place that has little to do with the empiric or with its relative position in reality.

Pereg's videos are eerily silent. *Sabbath 2008*, for instance, was shot in very busy crossroads in Jerusalem. We see cars, buses and people – but we only hear footsteps, a car honking, nervous tapping on the dial of a wrist watch, the dragging sounds of metal barriers, and so on.

Regarding the nexus of sound, space, and narrative in Jacques Tati's *Les vacances de M. Hulot* (1953), film historian Donald Kirihara wrote that "sound techniques in the film help to defeat our expectations of a space at the service of the narrative [...]."[2]

Similarly to the French filmmaker, Pereg too tends to focus on one sound or noise by isolating and stripping it from any spatial coordinates. Thus, like the iconic image of the man walking down an empty corridor in Tati's *Playtime* (1967), the hasty steps of a man hurrying to close a "gate" in *Shabbat 2008* are audibly rendered without any depth. Devoid of any movement or articulation, they consistently sound the same irrespective of the distance between the spectator (or rather the camera) and the sound source. Pereg's treatment of sound makes it manifest that a "consecrated" space is one to which the usual narratives of time and space do not apply.

The surreal spatial relations of *Sabbath 2008* have set the parameters for the sound treatment in her next works, all of which deal with the theme of "consecrated spaces."

Kept Alive (2009-10) was shot in one such space, Har HaMenuchot (Mount of Rest) cemetery in Jerusalem. The literal meaning of the work's title betrays an oxymoron – graves that are "kept alive," namely, pre-purchased burial sites reserved for the living until their eventual death. These dedicated tiny plots of land are something in between real estate and spiritual resting places.

Pereg's view on the site and its surroundings accentuates the artificial nature of these consecrated enclaves. Located near a highway and a shooting range, and built completely by Muslims, this unique space epitomizes the paradoxes of the living and the dead in this land.

Focusing on what is alive in this cemetery, the installation shows an array of some of its most banal maintenance works, such as gardening, interspersed with long shots of the graves' unique layout and of the cemetery's surroundings. While the whole process of carving the words "kept alive" is displayed, the constant grave-digging is shown on an adjacent smaller screen.

The three-channel installation refrains from actually showing any funerals or corpses. By highlighting the singular location of the cemetery in the middle of astounding and uneventful landscape, it gives a friendly unique perspective on a place, ultimately consecrated to the living rather than to the dead.

While filming these works and striving to trace the border between the sacred and the profane, Pereg has been keeping track, for more than a year, of webcam footage from the Wailing Wall (available to all on the Western Wall Heritage Foundation website).

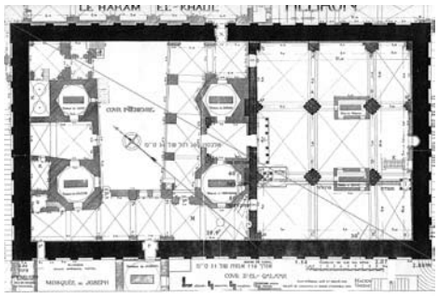
Her interest in the economy of spaces belonging to a sacred sphere, in visualized paradoxes, in the transitory within the eternal, and the profane inside the sacred, finally led her to the Cave of Machpelah, or the Cave of the Patriarchs, in Hebron. Here, at the traditional burial site of the patriarchs and matriarchs of Israel, she shot her next two works.

As recounted in chapter 23 of Genesis Abraham purchased the cave as a burial place for his deceased wife Sarah. In Judaism, it is considered to be a most sacred site, second only to the Temple Mount.

In accordance with their messianic vision, Israeli settlers ascribe paramount historical and spiritual importance to the Cave, located in Hebron, the largest Palestinian city in the West Bank. Alongside the general claim of ownership to the Land of Israel based on divine promises, they seem to believe that the biblical documentation of the Cave's acquisition for its "full price" by Abraham entitles them to legally and unequivocally claim possession of the site. A poster, which Pereg had found in Hebron and now hangs in her studio, simply states: "We bought it. We paid for it. It's ours!!" The poster shows the iconic Herodian building sandwiched between two photos of contested modern apartment buildings. The settlers, who argue that Jews have the right to live wherever they choose in the "City of the Patriarchs," allege to have purchased the buildings from their previous Palestinian owners. Thus the story of the Cave of Machpela is replicated in the struggle over contemporary contested real estate.

Unlike the cemetery or the ultra-Orthodox neighborhood, which are contested only generally as part of the larger Israeli–Palestinian territorial conflict, the Cave of the Patriarchs, or the Ibrahimi Mosque, is also revered by Muslims. Abraham, or Ibrahim, is considered by Muslims as an ancestor of the Arab people, through his son Ismail (Ishmael), a prophet of Islam and an apostle of God, and the Quran attributes to him the building of the Kaaba in Mecca.

But despite the fact that this site is equally sacred to both Jews and Muslims, it was never a scene of coexistence. Instead, its history is one of mutual exclusion and bloody conflict. The last in the thousand-year-old string of fatal events witnessed by this holy place was the 1994 massacre perpetrated by Baruch Goldstein that left 29 Muslim worshippers dead and many injured. Since that event, Jews and Muslims are strictly kept apart within the shrine.



Today, the original Herodian building, with its six cenotaphs, is split in two. Jews have access only to its southern halls, while Muslims are restricted to its northern part. Separation is strict, enforced by dozens of Israeli soldiers. Only in special religious holidays (10 days a year for each religion) worshippers of one faith are allowed to enter the other religion's space to pray in the otherwise inaccessible graves. For twenty four hours each time, in selected days, one of the faiths takes control of the whole compound.

Abraham Abraham (2012) documents "Muslims irregularity" - Jewish worshippers preparing to evacuate their space. The process (hitherto always kept away from the public eye) was shot in July 2012 under the close supervision of the IDF. The men in charge of the site are seen locking bookcases filled with sacred books, taking off signs and tapestries, and clearing out furniture. After we, as viewers, verify that the place is completely

H. Vincent and E. J. H. Mackay, *Hebron*, sépulcre des Patriarches, Paris 1923

empty, a pivotal moment occurs, when we see a woman soldier pushing open the door leading to the mosque. Subsequently, the space is taken over by men spreading Muslim prayer rugs on the floor.

Sarah Sarah (2012), which was filmed a few months later, documents a "Jewish irregularity" and is a mirror image of that video. It starts by showing the Muslim worshippers gathering and piling up their prayer rugs. This time, when the door opens, it is the Jewish faithful who come in with their plastic chairs and ritual objects.

Filmed months apart, these two works closely reflect each other. They have the same length and the same symmetrical structure, pivoting on the opening of the door connecting/separating the two spaces. Like in *Sabbath 2008*, the hectic activity generally seems well-rehearsed and matter-of-factly unemotional. The sound echoes the emblematic movements of dragging and clicking without any spatial characteristics, thus adding to the intemporality of the scene.

Still from *Sabbath 2008*

Abraham Abraham and *Sarah Sarah* depict the two sides of these unique periodical events. These temporary evacuations by no means attest to religious coexistence, on the contrary – they are the product of religious intolerance. In fact, half of each work shows the closing down, locking in, concealing, dragging and blocking furniture and religious objects. Not even a chair is left for the use of the rival faithful. The simultaneity of the works' sound tracks when viewed together underscores this power struggle. In order to accentuate this counterpoint, Pereg had decided to eliminate all human presence from the sound track. There are neither sounds of footsteps, nor voices. Only inanimate objects produce noise.

In both films, Pereg focuses on hastily evacuated spaces that build up anticipation for the imminent takeover. In these distended moments, time and space sway between earthy conflict and spiritual elevation.

Negotiating the status-quo and the singularities, the worship and security arrangements, necessarily involves a massive military presence. In these works, we see for the first time the strange, yet inextricable, symbiosis between religion and the army, between worshippers and soldiers.

However, Pereg's works dedicated to the documentation of extraordinary behaviors within defined areas are not limited to religious/sacred sites. While shooting *Abraham Abraham,* for example, Pereg was following a completely non-religious situation: the preparations for a drill of Israel's Home Front Command.

The drill simulated a national disaster situation resulting from an earthquake, or bomb or missile attacks. The several-months-long drill included transformation of a condemned building into "disaster zone," placing dummy victims throughout its premises, its controlled demolition mimicking the desired pattern of collapse, and "rescue" of the dummies.

The resulting three-channel video installation, *Scenario* (2012), depicts the three stages of that process: on the middle screen, we see a group of soldiers preparing the scene; the left screen shows the demolition of the building; and the right one the "rescue" operations. The middle channel (which is also shown as a single-channel work) reveals the work's uncanny similarity to *Abraham Abraham* and *Sarah Sarah*: the redesignation of everyday banal space as "sacred" area. In a gesture much akin to the dragging of carpets in and out in *Abraham Abraham* and *Sarah Sarah*, set to practically the same sound, we see the soldiers dragging white or black overalls along corridors and placing them carefully in designated rooms of the doomed building. The overalls represent the soon-to-be-"rescued" casualties. The last scenes of this channel show the men sealing off a certain area with yellow tape, another kind of barrier meant to designate spaces.

Scenario draws a strange parallel between religious and military consecrated spaces. In Israel, the close link between religion, politics and security makes such an association more than just plausible. This strange connection is best seen in Nira Pereg's latest work, *Mandatory Passage* (2012-13).

After shooting *Shabbat 2008* and *Kept Alive*, Pereg started wandering around the edges of Israel, in search for

contested spaces, for "borders." Her wanderings ultimately led her to the West Bank with its roadblocks, and paths that lead nowhere, or stop in the middle of nowhere. These phenomena abound in the Occupied Territories, the infrastructures of which mainly reflect the logic of occupation and dispossession.

The five-channel video installation *Mandatory Passage* was filmed over a one-year period in Qasr el Yahud (Castle of the Jews) located on the west bank of the Jordan River, a few kilometers north of the Dead Sea and south-east of Jericho. The site is believed to be where, after 40 years of wandering in the desert, the Israelites crossed the river Jordan into Canaan, the land against which they were about to wage a bloody war of conquest. Just across the river from Qasr el Yahud, lies Bethabara (Beit Abara), where according to Christian tradition, John baptized Jesus Christ. Therefore, in the Christian sacred geography of the Holy Land, it is third in importance only to the Holy Sepulchre in Jerusalem and the Church of the Nativity in Bethlehem.

After Israel occupied the West Bank in 1967, the area of Qasr el Yahud was deemed prone to terrorists' infiltration and was declared closed military zone. Following that the neighboring monasteries were evacuated and the land around them mined. The only narrow passage clear of mines that was left was a path of about three kilometers leading to the river from the main road. A military road passing through minefields is known in Israeli military jargon as "mandatory passage."

The views of the desert land strewn with abandoned monasteries, and the drive along fences with yellow signs indicating that the area beyond them is mined fascinated Pereg. Revisiting the site time and again, she began recording the singular events taking place therein.

Her first trip down the Jordan River through minefields is documented in one of the installation's screens. However the taped event is projected backwards – beginning, as it were, with the artist leaving the site rather than entering it. In this instance, Pereg left the soundtrack untouched, thus we can hear her talking to the army reservist who drove her down there. But since the conversation is also reversed, it sounds like gibberish, or a mixture of Hebrew, Arabic… and Yiddish. The confusion, though, is seemingly minor, since the "dialogue" is subtitled. But actually the subtitles have no connection whatsoever to the words exchanged between them. As a matter of fact, the dialogue is freely edited out of Pier Paolo Pasolini's *Visit to Palestine* (1965).[3] With this referent, Pereg reflects on the disappointment the Italian filmmaker had experienced in front of the bleak "modernity" of the Holy Land.[4]

In a like manner to the screen showing the grave-digging in *Kept Alive,* Pereg introduces also in *Mandatory Passage* a smaller screen that becomes the work's "rhythm section." Here the screen presents a young drummer, resembling Manet's *Flute Player*. The boy from Jericho, dressed in festive Boy Scout uniform, keeps drumming enthusiastically and incessantly, apparently utterly oblivious to the yellow-red sign forewarning from the nearby mines. He is setting the rhythm to the screen next to him, where we see hundreds of people marching between the fences. These people, who clearly belong to different churches – the Greek Orthodox, Coptic, and Ethiopian – are all marching towards the baptismal site on the banks of the Jordan River.

When Pereg started to film in Qasr el Yahud, the area was only open to visitors on designated Christian holidays – Epiphany and Easter – and merely to organized tours. About a year ago, Israeli authorities consented to open the site to all visitors throughout the year. The mines were not cleared, but the paved military road depicted in Pereg's video, was opened.

The prolonged closing of the area allowed certain zoological species to flourish there. One of the installation's screens shows the wildlife of the area: boars and porcupines. It is significant that this screen is edited out of photos taken by infrared motion-detection cameras set by a researcher of the department of zoology at the Tel Aviv University.[5] Anyway, it seems that the animals are the only free beings in the area, but it's hard not to notice that these too walk the same "safe" paths over and over again.

The adjacent screen shows what happens at the river itself, which also marks the border between the occupied West Bank and the Hashemite Kingdom of Jordan. We see idle

soldiers – Israeli and Jordanian alike – and pilgrims filling bottles with holy water to take home with them. One more paradox of this place – while the soldiers smoke and drink coffee, the pilgrims "steal" the river's holy water.

Nira Pereg's consecrated spaces embody the sacred and the profane, the spiritual and the mundane, divine love and extreme fanaticism. More than a critical eye, hers is a clinical one, poignantly unveiling the paradoxes of daily life in her part of the world.

Notes:

1 According to IMDb Movie Terminology Glossary, "Foley [is] the art of recreating incidental sound effects (such as footsteps) in synchronization with the visual component of a movie. Named after early practitioner Jack Foley, foley artists sometimes use bizarre objects and methods to achieve sound effects, e.g. snapping celery to mimic bones being broken. The sounds are often exaggerated for extra effect – fight sequences are almost always accompanied by loud foley added thuds and slaps." See: http://www.imdb.com/glossary/F.

2 Donald Kirihara, "Sound in *Les Vacances de M. Hulot*," in Peter Lehman (ed.) *Close Viewings: An Anthology of New Film Criticism*, Tallahassee: Florida University Press, 1990, p. 162.

3 The originally titled film *Sopraluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo* documents Pier Paolo Pasolini's 1963 trip to Israel, in which he was scouting for locations for his film on the life of Jesus.

4 Strangely enough, elsewhere in Pasolini's film, Don Andrea, the Italian priest that accompanies the Italian filmmaker to the Jordan River alludes to the importance of Qasr el Yahud when he states: "The Jordan [River] is the historical and religious reference point of all Jewish history because the Old Testament begins with the Jews Crossing the Jordan, and ends with the baptism of St, John the Baptist who invites the Jews to receive baptism in the Jordan and prepare themselves for the coming of the Messiah."

5 Dr. Eran Levin, Tel Aviv University, in collaboration with the Mammal Center of the Society for the Protection of Nature in Israel.

CUT, SPLICE, ASSEMBLE: RE-EDITING THE WORLD

By Benjamin Seroussi

Nira Pereg's scissors

> "As you have seen on the screen, scissors are the best way".
>
> Alfred Hitchcock[1]

Everything began with fortuitous encounter on an editing table of a pink flamingo and a gunshot. In *67 Bows* (2006), every time the gun goes off, the pink flamingos at the zoo in Karlsruhe duck their heads as though cowering at the noise. The process is repeated 67 times, and then begins all over again. Between shots the birds cackle away at their usual activities, while the spectator anxiously awaits the next detonation. When *67 Bows* was presented in Washington D.C. in 2011, the museum had to put up a notice beside the work to assure the public that no animals were harmed during its making.

However, the cruelty is not where you might expect it to be. The birds are in fine shape. The encounter between gunshots and pink flamingos took place away from the zoo, in a sound-editing suite. While it is true that no animal was harmed during the making of the work, the audience is tormented during its screening – until, that is, they realize that the cruelty is not to be found in anything done to those long-legged fowls; it all happens during the editing process of cutting and splicing. There is a noise with no visible reference (the detonations) and an image whose live sound is relegated to the background (the flamingos lowering their heads for some unknown reason). With this cutting and splicing process, Nira Pereg offers us a completely new take on the question of editing – the seminal activity of filmmaking. Her work is rooted in the whole business of cutting and splicing, *montage* and *démontage*,[2] construction and destruction, and progresses with it.

Whether dealing with pink flamingos, gravediggers, or ultra-Orthodox Jews, Pereg's point of departure is a documentary image. With her tripod-mounted camera, she observes and films a clear-cut, full-on image. The many shifts, dislocations and changes in the representation of what are often well-known, complex and politically charged situations derive from the various editing processes she creates and develops. It would be too simplistic to think of these editing processes in terms of the old debate about fiction undermining the documentary. In her work, the notions of fiction and documentary lose their explanatory power. What's at stake is something else: it is the world itself that is re-edited and reassembled (*remonté*).

My concern here is to identify, in a fragmentary and inevitably discontinuous way, some of the cuts and the accompanying splices that guide Nira Pereg's scissors in her task of re-editing the world. These are but fragments, and one can read and re-edit them into whatever order one wishes.

cut1: cinéma bruité[3]

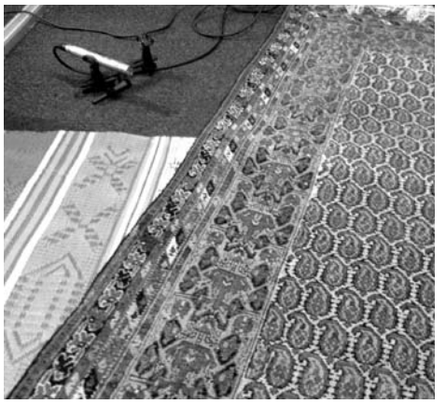
> "First there were silent movies and then there were the talkies. Language started wreaking havoc with the images; because they talked, people listened to what they said. They didn't say anything before, which meant filmmakers had to restrict themselves to things that were simpler and clearer."
>
> Fernand Deligny[4]

"I actually used the idea of separating the sound from the image in a small work, called *G Spotting*, I did in 2003."[5] In a long take of a building's façade, a flat off-camera voice seems to be directing the movement of the camera, which moves accordingly along the wall. When one sees the film, it is not clear whether Pereg followed the instructions of the voice while filming the façade or whether she added the corresponding voiceover later in the editing suite. Either way, the sound editing is the central element of this single shot. Needless to say, in spite of the blatantly un-sensual flat voice, the effect of this editing process is rather erotic – the text and the work's title are explicit enough.

This process, which fits in with a certain experimental filmmaking tradition,[6] foreshadows what began properly with the pink flamingos and has been a feature of Pereg's work ever since. In the pieces since *67 Bows*, live sound has gradually disappeared from her work and sound

editing has come to play an increasing role. Although it is still possible to hear street noises in *G Spotting* that are not completely shut out by the voice, live sound is already less obvious in *67 Bows*, and by *Sabbath 2008* it has completely disappeared. Apart from occasional voices (whose presence is all the more noticeable for being the exception), the same effect is in evidence in *Kept Alive* (2009-10) and even more so in *Scenario* (2012), *Abraham Abraham* (2012), *Sarah Sarah* (2012) and *Mandatory Passage* (2012-13). The sound is detached from the image or, more precisely, an imageless sound is attached to a soundless image. The soundtrack consists only of noises. Pereg's recent works are not talkies; they are *cinema bruité* – films with added Foley effects.

Things scrape and scratch, and grate and drag. Pereg and her sound designer Nati Zeidenstadt work together as Foley artists collecting, mixing and recording by hand hundreds of sounds, which they then attach with great precision, one image at a time.[7] The aim of this painstaking work is to graft an effect (a noise) that sounds faked onto an image that looks real. When it is perfectly attached, the sound is never "off-camera" (*hors-champ*); you always see what you hear. But the sound is never divorced from its origin outside the frame (*hors-cadre*). Seeing an image, you can hear that the sound comes from elsewhere. Rather than visible, the edit is audible.



Pereg's soundtracks prompt us to see things just as much because of what we hear as because of what the sound-effects shut out. In *Sabbath 2008*, the absence of live sound casts a pall of silence over the town. Even though there is a great deal of action going on in the work, the only thing you see is what you hear, namely the barriers being dragged out to close off the neighbourhood on the eve of the Sabbath. The sounds in Pereg's work control our gaze and turn visual details into central elements. As well as this control of one's gaze, there is a kind of complicity with the spectator. Like in a Jacques Tati film, the occasional car horn is heard unexpectedly, providing a counterpoint nod towards something that ought not, strictly, to be happening.[8]

In documentary filmmaking, the image is often guided by the soundtrack. Known for being the sound engineer of his own films, documentarian Frederick Wiseman records sound with an eye to the editing. Thus, in the editing suite, his sound becomes a leading thread in constructing the narrative. Sound plays an equally major part in Pereg's editing, but in her case the situation is reversed. Rather than seeking to reconstruct the lost truth of the documentary image by using "live" sound, she provides a new take on the filmed image by using recreated sound.

cut 2: re-editing time

> "What if some day or night a demon were to steal into your loneliest loneliness and say to you: 'This life as you now live it and have lived it, you will have to live once again and innumerable times again [...]'"
> Friedrich Nietzsche[9]

> "The directors of the experiment tighten their control. They send him back. Time rolls back again, the moment happens once more."
> Chris Marker[10]

There is always something fascinating to be seen in the films the Lumière brothers made at the end of the 19th century. When one looks again at these early experiments, one (re-) discovers possibilities that artists and filmmakers have never followed up. In *Demolition d'un mur* (1896) for example, the Lumières filmed demolition gang knocking down a wall. First you see the workers cranking a screw jack against it. Then the wall collapses and they finish off the job with pickaxes. Suddenly things go into reverse and the wall rises up again. It starts to rebuild itself stone by stone, and then goes back up, all in one piece. It is said that the projectionist rewound the reel, but the film has gone down in history as a wall being knocked down and then put together again. This feat was achieved in a single take because the editing and the disassembling (*montage* and *démontage*) are contained in the image itself (wall down; wall up). As time is edited and re-edited, the nature of the space changes.

In *Abraham Abraham* and *Sarah Sarah*, Pereg films a single space – first full, then emptied, then filled again. The space in question is the Cave of the Patriarchs in the

Israeli controlled H2 area of Hebron. Within a few hours, it is converted, by turns, into a synagogue or a mosque. Venerated by Jews and Muslims alike as the burial place of their common patriarch Abraham, the Herodian building overlying the cave is divided into two sections – a mosque and a synagogue. But at certain times in the religious calendar, the synagogue gets to annex the part reserved for the mosque (*Sarah Sarah*), and at other times the mosque takes over the part reserved for the synagogue (*Abraham Abraham*).

Like the Lumières' wall, demolished then rebuilt, the spectator sees a synagogue and a mosque vanish and reappear by turns. In the process, Jews and Muslims never meet. The separation is total. Yet, in the eye of the camera, they seem to play the same game, together. Things are biased of course because the referee is an Israeli soldier. But, through this process of "assembling" and "disassembling" (*montage* and *démontage*), Pereg is apparently indicating that it is possible for people to live together, in the same space, as long as it is at separate times. If a holy place can change identity and ownership in a matter of few hours without mishap, it is a pleasant thought that the same could happen on a domestic or neighbourhood level or even in a city or a country.

A frame from Lumières' film *Démolition d'un mur*

If the only way of being together in the same space is to be there at different times, then time is a central element of the equation. And time assumes additional importance insofar as each of the works is designed to be projected in a loop. *Abraham Abraham* and *Sarah Sarah* can be reduced to the following sequences, repeated *ad infinitum*.

The *Abraham Abraham* sequence:

... disassembling the synagogue > empty space > reassembling the mosque ...

The *Sarah Sarah* sequence:

... disassembling the mosque > empty space > reassembling the synagogue ...

Each group of faithful enters the premises when the other group leaves. The works constitute a perfectly orchestrated diptych. One group "disassembles"; the other "reassembles."

In a linear conception of time the transformations of the synagogue into mosque and vice versa stand out as exceptions. But the infinite repetition of the same actions (a constant *démontage* and *remontage*) changes the very nature of time. With each "disassembly" and each "reassembly" the same scene is played out over and over again, creating a curve in time, which ends up closing in on itself, and, in what has now become circular time, we are reminded of a wall once rebuilt and of time going backwards. Without inverting the course of things but by "disassembling" the world, Pereg winds up re-editing time.

The circularity of time thus invoked is redolent of how time operates in myths. In Greek mythology, for example, attempts to break the circularity of time (Prometheus by bringing fire to mankind, and Sisyphus by chaining Death) were punished by eternally repetitive torments. In Pereg's work, the stalemate in the Arab–Israeli conflict has become an endless zero sum game, where everybody takes a turn at being master of the space.

Is it a game or a torment? The answer to this question changes radically depending on whether the two pieces are presented simultaneously or separately.[11] In the former case, their juxtaposition reveals how asymmetrical the situation really is. However, since they are exactly of the same length and identically constructed, it is possible to project *Abraham Abraham* and *Sarah Sarah* opposite each other, in a single space, which confronts as well as joins together the two works. And then what you get is the following sequence.

Sequence for simultaneous projection of *Abraham Abraham* and *Sarah Sarah* in the same room, opposite each other:

... disassembling the synagogue and the mosque > empty space > reassembling the mosque and the synagogue ...

The synagogue and the mosque are disassembled, and then reassembled, at the same time. In the same (exhibition) space and within the same (film) time, Pereg brings together two groups who are at great pains to avoid each other. She introduces a new rule into the game which makes it logically impossible. How can people live together in the same space and at the same time and yet be apart? The collage of this diptych creates an impossible chiastic structure in which the silent, suspended moment of empty space is the only logical possibility. The game, then, becomes a torment and empty space appears to be the only thing that the two groups effectively share. The absurdity of the torment is reinforced by the fact that presenting the two works simultaneously shows how similar the activities required for emptying a synagogue are to those required for emptying a mosque. While each work shows people cohabiting in a single space but at different times, when the works are seen simultaneously all that remains is cohabitation in parallel time.

cut 3: assembling the work

> "Your film – let people feel the soul and the heart, but let it be made like a work of hands."
> Robert Bresson[12]

As I write this essay, Pereg is putting together a new piece with the working title *Mandatory Passage*. Over the last few months, I have had the privilege of being involved in this "work in progress," before it gets to the stage where it closes in on itself and becomes a black box that will only allow people to see what it wants them to see. The artist has given me permission to describe a few moments of the ongoing work, which would enable me to analyze some of the mechanisms involved in its assembling. [13]

"When I arrive in a place, I see everything at once and, at the same time, some kind of paradox in it," says Pereg.[14] Pereg seeks out the mechanics she will need to use in order to preserve and re-transcribe into her work that sensation of overwhelming reality that hits her when she starts a film. The research begins with weeks of shooting. In *Kept Alive*, she spent seven months filming the day-to-day work of some gravediggers. In *Sabbath 2008*, she spent all her Friday afternoons for almost a year watching the inhabitants of an ultra-Orthodox neighborhood closing it off for the Sabbath. Over the last two years, for *Mandatory Passage*, she has already accumulated hours and hours of film of Qasr el Yahud.

Qasr el Yahud (Arabic: castle or palace of the Jews) is a crossing place *par excellence*. It was here that the exile of the Israelites ended after the flight out of Egypt. It was here in the River Jordan that John the Baptist is said to have baptized Jesus; and nowadays it is the West Bank's natural frontier with Jordan. Under strict military supervision, thousands of Christian pilgrims come here every day to relive the experience of baptism. But, these days, this crossing place is a place where nobody crosses. It is a minefield and a nature reserve and a three-kilometer wide buffer zone where no one is allowed to stop and look. The mines are scattered and hidden in the dunes, the flora and fauna of what is supposed to be a "nature" reserve are invisible and, apart from a few ruins of a few monasteries on either side of the puny River Jordan, any traces of anything that Jesus may have experienced are absent. It was this threefold absence under strict military supervision that struck Pereg when she first went there, and this is what she wants to transcribe into her artwork. Its working title references a fenced off corridor called "Safe Passage." It is a "mandatory passage" because it has been swept for mines in the middle of the desert landscape.

Nira Pereg's studio wall

Pereg defines her work process as an "act of creating collections." She collects the information necessary for constructing what becomes, as her research progresses, a field of study. To this end she groups things together that she can quote from (what she calls "evidence" and "bits and pieces"). She defines this *montage* work as "writing a script made up exclusively from quotations." The work is the result of this collage. She prefers to work out ways of gathering images and then assembling them rather than direct the scene and manipulate the resulting images. Over recent months, she has collected images of pilgrims walking into the frontier zone then, dressed all in white, wading through the troubled waters of the Jordan; of soldiers on sentry duty; and of a drummer. She has also filmed hours of driving along various roads. Not satisfied with her attempts to show what cannot be seen, Pereg has dug out a series of interviews she made with nuns during her residency at the Récollets in Paris. In the

filmed interviews, the nuns, who have never been to the Middle East, describe how they imagine the Holy Land to be. They are a counterpoint to the pilgrims that she filmed on the banks of the Jordan, whose expectations are so at odds with the desert landscape. Still working on her references, she has taken another look at Pasolini's comments beside the River Jordan in his 1965 film, *Seeking Locations in Palestine for "The Gospel According to St. Matthew"* (Pasolini was disappointed and ended up setting his imaginary Judea in Southern Italy). She has created a bibliography, visited websites, put together aerial photographs, and found photos of the invisible fauna of this "nature reserve" taken by an ethologist with movement-sensitive camera.

But there remains the question of what to do with this collection, with Qasr el Yahud and its miles of empty roads, its nocturnal animals, the drummer, the nuns, and the comments of Pier Paolo Pasolini. How can it be arranged into a new work? To get it all to bind together, the artist needs to analyze this collection, check compatibilities, compare what is shown, what is said and what is heard, separate the sounds and organize the images. During this long and painstaking process, she is bound to drop a lot of footage. The Parisian nuns disappear. She keeps the Pasolini text. She spends hours watching what she has filmed in search of what she hasn't noticed in it. Looking at the images of pilgrims entering the water, there is one detail that takes her by surprise. It is the bottles they all hold and fill with the murky water of the Jordan. This detail becomes a criterion for selection. At the same time, she puts the animal photos together and edits them into a silent, animated short documenting the life of the animals. She goes about these tasks to the rhythm of the drummer. Her attempts to organize the images and sounds help her to organize the world.[15]

Shooting process *Mandatory Passage*, Photo: **Hanan Belisha**

In an essay about Pereg's work, Hans Haacke describes in detail a complex installation she made when she was still a student at Cooper Union.[16] She herself talks about her installations in the following terms: "They were very crowded and always had a few things running simultaneously. One time a college student told me: 'You make this elaborate space with all these objects to basically say this one thing.' She was right but I couldn't get her to feel this one thing without using all I used, which for me is scattered to pieces in so many different things; each makes a sound, a movement, and when they play together they can hopefully make enough sense, and bring forth this one feeling that she noticed."[17] Although Pereg's material, these days, is documentary, the problem remains the same. It is about getting a lot of different narratives to hang together.

Pereg has developed more or less complex devices for transcribing all these various narratives. *Sabbath 2008* is a single-channel video work made out of a mix of events, which seem to be happening at once, but actually took place in different streets and times of the year. *Kept Alive* and *Scenario,* on the other hand, are synchronized three-channel videos, each juxtaposing events and locations on three separate screens. With these devices she orchestrates the world and, in so doing, shows us a world that is already orchestrated. The situations she films seem to be shaped by invisible rules. Rather than playing about with filmed situations, she presents us with game situations, whose underlying rules she has transcribed (or perhaps invented). Her characters are always in uniform – in disguise – and ready to play. They know exactly what they have to do. But in *Mandatory Passage*, players playing different games find themselves sharing the same board. While men dressed as soldiers guard the border, others, dressed as pilgrims, bathe in it. Pereg goes into the complexities of these situations and attempts to transpose them. In *Mandatory Passage* the complexity is such that she is hesitating about the format. There seem to be too many games for a single film, however many screens she uses. This throws the whole format of the work into question. She decides to transcribe the two-thousand year history of this (non-)crossing place into several non-synchronized films.[18] The viewer then is confronted with this diversity. She offers up the collection of her carefully picked and displayed discoveries. The spectator's role is to enter the archive, to see how it coheres, to re-edit it, to identify the rules and eventually – as Pereg herself did when she first arrived in the place – "see everything at once."

Translated from the French by Jeremy Harrison

Notes:

1 Quoted in: François Truffaut, *Hitchcock*, New York: Simon and Schuster, 1984, p. 346.

2 *Montage* is the French word for "editing." Its literal meaning is "assembling" or "putting together," so *démontage* suggests "taking apart" or, even perhaps, "deconstruction."

3 From the French *Bruit*, "noise," and *Bruitage*, "sound-effects." *Cinéma bruité* suggests filmmaking with sounds (*bruits*) added, or Foley effects.

4 Victor Renaud, *Fernand Deligny, à propos d'un film à faire*, 1986-1987.

5 Excerpt from an unpublished interview with Nira Pereg, 29 November 2012.

6 Notably, in experimental films by John Smith and particularly in *The Girl Chewing Gum* (1976). In this film Smith adds a commentary to an insignificant scene shot on the corner of a London street in which he announces the comings and goings of the characters as if he were directing reality.

7 When reading the first draft of the text, Pereg added her personal comments. I believe they ought to be published as a counterpoint, an explanation or an addition to the reading of the text. The reader will find a couple of these comments in the following pages. Here is her first comment: "As a visual artist, my relation to editing is a bit unconventional, as for me there is always a moment in which I see things as materials, as almost physical objects. Sound has been a kind of physical material for me, much more than image. It can occupy space, it can be slapped on; it can be erased. Once I started to work with a sound designer, we took that to an extreme and started with no material – no sound. Creating or mixing our own sounds and putting them on the image have almost been a sculptural activity. We add, we invent, we lie, we build."

8 All these effects create a tremendous wealth of sound, which raises the question of how to present the works in a single space. Should one isolate the images or establish a link between similar sounds? In the exhibition *Exceções, Nira Pereg* (Centro da Cultura Judaica, São Paulo, 2012), the images were isolated but not the sounds. Visitors went with the flow of the sound effects.

9 Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, Book IV, § 341, translated by Josefine Nauckhoff, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, p. 194.

10 Chris Marker, *La Jetée*, 1962.

11 At the exhibition *Exceções, Nira Pereg* (Centro da Cultura Judaica, 2012), *Abraham Abraham* was presented by itself. At the exhibition in 2013 at the Center for Contemporary Art – Tel Aviv, *Abraham Abraham* and *Sarah Sarah* are presented opposite each other.

12 Robert Bresson, *Notes on Cinematography*, translated by Jonathan Griffin, New York: Urizen Books, 1977, p. 12.

13 I am particularly interested in the gestation of an artwork. Rather in the manner of what Bruno Latour has done in science through analysis of laboratory life and *science in the making*, I have developed an approach to filmmaking in which I analyze films being made and life on a film set. See my "La création au travail. Le film, produit d'un collectif" in Alexandra Bidet (ed.), *Sociologie du travail et activité*, Toulouse: Octares, 2006.

14 Extract from an unpublished interview with Nira Pereg, 29 November 2012.

15 Pereg commented on the first draft of the text adding the following thoughts: "It is clear to me that I am not interested in telling the story of the place, but more in creating a *modus operandi* by which the essence of the place can be experienced. I am not interested in what really happened in that sense, I am not obliged to share with you the details of the pilgrims' march from the ruins of a monastery to the Jordan river baptism site. I am much more interested in the suggestive quality of these events and images, their ability to transform or transcend themselves – from being real and here and now to being everywhere and always."

16 Hans Haacke, "Guns and roadblocks," in *Kept Alive – Nira Pereg*, Tel Aviv: Tel Aviv Museum, 2011.

17 Extract from an unpublished interview with Nira Pereg, 29 November 2012.

18 Pereg specified this analysis: "Although, as in previous works, there is a motif of emptiness (in the actual landscape, even) this work does not have a central narrative, simply because, although the space is shared, it is shared by elements which are very different and use the space for totally different activities. But for me they have similarities in their qualities rather then in their purposes. I want the viewer to sense what I sense, as my research continues: that although the activities are so different they all rotate in similar ways."

Sabbath 2008, and *Kept Alive*, installtion view, Centro da Cultura Judaica (São Paulo, Brazil) as part of the solo exhibition *Exceções (Singularities)*, 2012, Photo: **Amilcar Paker**

ESPAÇOS CONSAGRADOS

Sergio Edeldztein

A obra em vídeo da israelense Nira Pereg baseia-se em práticas de filmagens documentais. A artista filma por longos períodos locais específicos, cuja natureza expressa comportamentos humanos particulares, evidenciando crenças, histórias e rituais. Sua obra recente – composta por uma série de trabalhos que investigam a mesma temática – concentra--se nos desdobramentos desses aspectos tanto em Israel como na Cisjordânia. Partindo da observação de centenas de horas de material bruto gravado por ela mesma, é na mesa de edição que o aspecto autoral da obra de Nira ganha vida. No processo de montagem, a artista lança mão de inversões, repetições e elaboradas técnicas de efeitos sonoros – construção e desconstrução – os quais marcam de forma única o seu trabalho.

O resultado desse processo criativo são videoinstalações que, assim como filmes de natureza, aproximam o espectador de situações inusitadas ao nosso olhar e distantes dele. Mas, enquanto os filmes tendem a oferecer uma dimensão humanizada e particular da vida animal, as obras de Pereg estão centradas no que há de singular, ritualístico e mecânico no comportamento humano.

A primeira dessa série é *Sabbath 2008*. Para esse trabalho, uma instalação curta, de tela única, a artista acompanhou e registrou por sete meses o movimento constante nas entradas dos bairros ortodoxos em toda a Jerusalém, nos momentos antecedentes à chegada do Shabat, o dia do descanso semanal, de acordo com a tradição judaica. Em *Sabbath 2008,* as atividades que denotam o fechamento do tráfego de automóveis na área e a consequente "consagração" dos bairros ultra-ortodoxos são reproduzidas e repetidas em variações infinitas. Elas terminam transformando gradualmente as imagens em sinônimo tanto da dimensão sagrada desse dia, como da série de restrições a ele (ao Shabat) associadas. Por meio das ações, ou rituais, retratadas nesse trabalho, essas zonas ganham *status* de esferas distintas, mais sagradas que o resto da cidade.

É em *Sabbath 2008* que Pereg introduz pela primeira vez o que se tornará característica essencial de sua obra: sofisticadas técnicas de tratamento de som, que consistem em descartar o som original das filmagens, captado *in loco*, e recriar ruídos selecionados ou efeitos sonoros (*Foley*),[1] em estúdio. Trabalhando lado a lado com Nati Zeidenstadt, seu sonoplasta e colaborador, a artista escolhe cuidadosa e conceitualmente não apenas o som que terá papel de destaque, mas aquele que será realocado em uma posição que pouco tem a ver com a referência empírica ou com a posição relativa que ocupa na realidade.

Seus vídeos são surpreendentemente silenciosos. *Sabbath 2008*, por exemplo, foi filmado em vias e cruzamentos de grande atividade em Jerusalém: carros, pessoas, ônibus são vistos, mas tudo o que se ouve são passos, a buzina de um carro, o impaciente passar das horas de um relógio de pulso e barreiras de metais sendo arrastadas de um lado a outro.

Referindo-se à relação entre som, espaço e narrativa em *Les vacances de M. Hulot* (1953), de Jacques Tati, o historiador de cinema Donald Kirihara escreveu "as técnicas de som de um filme ajudam a reposicionar – e até mesmo anular – nossas expectativas sobre o espaço a serviço da narrativa [...]".[2]

De forma semelhante ao diretor francês, Nira tende a focalizar em um único som ou ruído, por meio de seu descolamento de qualquer tipo de coordenada espacial. Assim como a imagem icônica do homem que caminha em um corredor vazio, em *Playtime* (Jacques Tati, 1967), os passos apressados de um homem para fechar um "portão" em *Sabbath 2008* são resignificados em primeiro plano, independentemente de sua profundidade no contexto original.

Destituídas de deslocamentos ou articulações, as imagens soam na essência iguais, independentemente da distância entre espectador (ou câmera) e a fonte de som. A construção sonora proposta por Nira manifesta a distensão entre locais consagrados e narrativas usuais de tempo e espaço.

As relações espaciais quase surreais apresentadas em *Sabbath 2008* estabelecem os parâmetros de montagem

sonora de suas obras seguintes, das quais todas exploram a mesma temática dos espaços consagrados.

Filmado no cemitério do Monte do Descanso (Har HaMenuchot), em Jerusalém, *Kept Alive* (Mantido Vivo, 2009-2010) tem no título um significado literal que antecipa o paradoxo entre vida e morte explorado pela obra: sepulturas conservadas vivas, ou lotes de cemitérios pré-adquiridos por vivos, mantidos e reservados por eles para uso próprio até o dia de suas mortes. Ou ainda, minúsculas parcelas de terras que representam alguma coisa entre especulação imobiliária e locais de repouso espiritual.

O ponto de vista de Nira sobre o local e seu entorno acentua ainda mais a natureza artificial desses enclaves consagrados. Localizado próximo a uma rodovia e a um campo de tiro, e tendo sido construído integralmente por muçulmanos, esse espaço único sintetiza de forma particular os paradoxos entre vida e morte nessa terra de Israel.

Shooting process *Abraham Abraham*, Photo: Yossi Shalev

Com foco no que há de vivo nessa área, a instalação revela o mais prosaico do trabalho de manutenção de um cemitério, como a jardinagem, intercalado por longos planos das sepulturas e suas estéticas tão próprias e da região que o cerca. Ainda, enquanto uma das telas retrata as palavras "Mantido Vivo" (*Kept Alive)* sendo talhadas, outra menor adjacente à primeira exibe continuamente o processo de escavação de uma sepultura.

Com destaque na localização geográfica do cemitério em meio a uma paisagem surpreendente e isenta de interferências externas, em detrimento de cenas de funerais ou imagens de cadáveres, Nira oferece em três telas sua perspectiva única de um lugar que, em última instância, está mais consagrado à vida que à morte.

Paralelamente, enquanto trabalhava nessa série de obras, em um esforço de compreender e estabelecer limites entre o profano e o sagrado, a artista acompanhou de perto, por mais de um ano, imagens de *web cameras* – disponíveis *on-line* para o público geral – feitas no Muro das Lamentações.

Seu interesse pela economia de locais inseridos na dimensão do sagrado, pelos paradoxos explícitos que tais esferas apresentam, assim como pelo transitório que existe no eterno e pelo profano que o sagrado guarda, por fim a levou à Tumba dos Patriarcas (Cave of Machpelah). Ali, onde tradicionalmente estão sepultados os patriarcas e matriarcas de Israel, Pereg filmou suas duas obras seguintes.

Como descrito no capítulo 23 do Livro de Gênesis, Abraão adquiriu o conjunto de grutas para o sepultamento de sua falecida esposa, Sara. No Judaísmo, o local é tido como um dos mais sagrados de acordo com a tradição, precedido apenas pelo Monte do Templo. A Tumba dos Patriarcas está situada em Hebron, a maior cidade palestina da Cisjordânia. A ela é atribuída suprema importância histórica e religiosa pelos colonos israelenses e suas perspectivas messiânicas.

Além da reivindicação maior da terra de Israel, com base em divina providência, os colonos parecem crer que a passagem bíblica que descreve a aquisição da caverna por Abraão, por seu "preço integral", lhes confere o direito legal e inequívoco de posse do local.

A mensagem é clara em um pôster, encontrado por Pereg em Hebron, e que agora ocupa uma das paredes de seu estúdio: "Nós compramos. Nós pagamos. Nos pertence!!".

O pôster ilustra a icônica edificação construída na época de Herodes – sob a qual se situa o conjunto de grutas – esmagada entre fotos de prédios residenciais modernos. Os colonos, argumentando que os judeus possuem o direito de viver onde bem entenderem na cidade dos Patriarcas, alegam ter adquirido os imóveis dos antigos proprietários palestinos, posicionando em patamares comuns a história da Tumba dos Patriarcas e as lutas travadas dentro da lógica da moderna especulação imobiliária.

Diferentemente do cemitério ou dos bairros ultra-ortodoxos, inseridos de forma genérica no conflito territorial entre israelenses e palestinos, a Tumba dos Patriarcas, ou Mesquita de Ibrahim, representa um espaço também reverenciado pelos muçulmanos. Abraão, ou

Ibrahim, é considerado um ancestral do povo árabe, uma vez que seu filho, Ismael – Ishmael, em árabe –, além de profeta do Islã, é um dos apóstolos de Deus, tendo sido responsável, de acordo com o Alcorão, pela construção da Kaaba, em Meca.

No entanto, apesar de ser igualmente sagrado tanto para judeus quanto para muçulmanos, esse local nunca representou o exercício da coexistência. Ao contrário, sua história recente não é outra senão de exclusão mútua e conflito sangrento. O último, na sequência de mais de mil anos de episódios fatais testemunhados por esse lugar duplamente sagrado, foi perpretado por Baruch Goldstein, em 1994. O massacre deixou 29 muçulmanos mortos e muitos feridos e foi determinante para a segregação rigorosa entre judeus e muçulmanos no local, desde essa data.

Hoje, a edificação original, com seus seis cenotáfios, está dividida em duas partes, sendo uma delas reservada aos judeus devotos, e a outra, restrita aos muçulmanos. A separação é rigorosa e se mantém sob a vigilância de dezenas de soldados israelenses. A exceção acontece apenas em certas datas religiosas, quando os devotos de uma religião têm permissão para entrar no espaço comumente reservado ao de outra. Durante dez dias ao ano, aos judeus e muçulmanos é permitido rezar nas respectivas sepulturas, em geral inacessíveis. A cada vez, por vinte e quatro horas, uma das religiões controla integralmente todo o complexo.

Abraham Abraham (2012) documenta judeus devotos se preparando para evacuar seu espaço. O processo – que até então nunca havia sido aberto ao público – foi filmado em julho de 2012, sob estreita supervisão do Exército de Defesa de Israel (IDF). Homens responsáveis pela vigilância do local são vistos trancando estantes repletas de livros sagrados, tirando fitas e símbolos, bem como toda a mobília. Depois que a área está completamente vazia, o momento crucial é anunciado, quando uma soldada empurra a porta que leva à mesquita. Em seguida, o espaço é tomado por homens espalhando no chão tapetes típicos de oração muçulmana.

Sarah Sarah (2012) é a imagem refletida deste vídeo. Tem início com muçulmanos devotos recolhendo e empilhando seus tapetes de oração. Nesse momento, quando as portas se abrem, é a fé judaica que adentra com suas cadeiras de plástico e objetos religiosos.

Filmados com intervalo de alguns meses, esses dois trabalhos representam o espelho um do outro de modo próximo. Ambos têm a mesma duração e estrutura simétrica, que culmina no momento de abertura da porta de conexão/segregação dos dois espaços. Como em *Sabbath 2008*, toda a atividade frenética parece bem ensaiada e naturalmente desprovida de qualquer emoção. O som ecoa movimentos emblemáticos do arrastar e clicar, sem qualquer característica espacial ou referência visível, intensificando, assim, a atemporalidade da cena.

Abraham Abraham e *Sarah Sarah* investigam os dois lados desses momentos únicos e inconstantes, mostrando, ao fim, que as evacuações temporárias não apontam, de nenhuma forma, para a coexistência religiosa, mas representam o produto de suas intolerâncias. Prova disso é que metade de cada um dos trabalhos é dedicada a revelar fechamento, trancamento, concentração e empilhamento de materiais, limpeza total da mobília original e de objetos religiosos, não deixando sequer uma única cadeira para uso da religião rival. A simultaneidade da trilha sonora das obras revela o poder dessa batalha circular e sem fim. Para acentuar a contrapartida, Pereg eliminou qualquer presença humana da trilha sonora. Não há sons de passos ou vozes, ali apenas objetos desprovidos de vida produzem sons.

Com foco nos espaços evacuados, preparados para iminente tomada pelo outro, a obra revela momentos distendidos em que tempo e espaço transitam entre conflito terreno e elevação espiritual.

Seguindo a linha de paradoxos, uma constante nessa série de trabalhos, as negociações de *status quo* e arranjos entre devoção e segurança que envolvem, necessariamente, uma presença militar massiva podem ser vistas em ambas as obras por meio da estranha, ainda que inevitável, simbiose entre religião e exército, devotos e soldados.

Still from *Sabbath 2008*

No entanto, a obra de Nira Pereg dedicada à documentação de comportamentos extraordinários não se limita a espaços envoltos nas esferas do sagrado ou religioso. Enquanto filmava *Abraham Abraham*, Pereg acompanhou os preparativos para um exercício da Frente de Comando de Israel, situação que de todos os ângulos foge dessas dimensões.

O exercício simulava um desastre nacional, em decorrência de um terremoto, bombardeio ou ataques de mísseis. Com vários meses de duração, incluiu a transformação de um prédio condenado a "zona de desastre", o posicionamento de vítimas fictícias ao longo das instalações e a demolição controlada do prédio, que reproduz o padrão desejado de um colapso e o consequente resgate de todas as "vítimas".

As filmagens resultaram na videoinstalação *Scenario* (2012), que revela os três estágios do processo retratado: na tela do centro, um grupo de soldados é visto preparando a cena; a tela da esquerda exibe a demolição do prédio, enquanto a da direita é dedicada às operações de resgate. A tela central, também exibida como obra única, revela uma estranha aproximação com *Abraham Abraham* e com *Sarah Sarah*: a resignificação de espaços cotidianamente banais em zonas "sagradas". Em um movimento bem semelhante ao do arrastar de tapetes, para dentro e para fora – e definido praticamente pelos mesmos sons –, em *Scenario*, soldados são vistos arrastando macacões pretos e brancos ao longo dos corredores do prédio condenado, posicionando-os com cuidado em diferentes quartos pré-designados.

Still from *Sarah Sarah*

Scenario delineia um paralelo, a princípio inesperado, entre religião e forças armadas por meio de seus respectivos espaços consagrados. Em Israel, no entanto, a estreita conexão entre religião, política e segurança torna a associação mais que simplesmente plausível. Tal conexão aparece de modo ainda mais explícito em *Mandatory Passage* (2012), obra mais recente de Pereg.

Depois de filmar *Sabbath 2008* e *Kept Alive*, Pereg abraçou a busca por espaços contestados, por suas fronteiras e limites. As andanças realizadas a guiaram, enfim, para a Cisjordânia de vias bloqueadas e caminhos que levam a nenhum lugar ou são interrompidos em lugar nenhum. Tal fenômeno, não raro nos Territórios Ocupados, reflete basicamente uma infraestrutura de ocupação e desapropriação.

A videoinstalação *Mandatory Passage* – composta por cinco telas não sincronizadas – foi filmada durante o período de um ano em Qasr el Yahud (Castelo dos Judeus, em árabe), localizado a oeste do rio Jordão, alguns quilômetros ao norte do mar Morto, e a sudeste de Jericó. Acredita-se que foi ali, após 40 anos de peregrinação pelo deserto, que os israelitas ultrapassaram o rio Jordão em direção à Canaã, terra por cuja conquista estariam dispostos a travar sangrentas guerras. A partir de Qasr el Yahud, do outro lado do rio, está Betânia (Beit Abara), onde, de acordo com a tradição cristã, Jesus Cristo fora batizado por João Batista, sendo, portanto, o terceiro lugar mais importante na geografia sagrada do cristianismo na Terra Santa (ficando atrás apenas do Santo Sepulcro, em Jerusalém, e da Igreja da Natividade, em Belém).

Após a ocupação da Cisjordânia por Israel, em 1967, a área de Qasr el Yahud foi declarada zona militar por ser considerada propensa à infiltração terrorista. Os monastérios vizinhos foram evacuados, assim como suas respectivas áreas de entorno. A única passagem restante, livre de minas, foi um caminho estreito de cerca de três quilômetros que conecta o rio à rodovia principal. No jargão militar israelense, rodovias controladas pelo exército, que atravessam campos minados, são conhecidas como "passagens obrigatórias" (mandatory passage).

Nira ficou fascinada pela vista do deserto, repleto de monastérios abandonados, em um caminho sempre acompanhado por cercas de segurança com sinais amarelos, que indicam a presença de campos minados. Ao retornar ao local, mais de uma vez, a artista começou a registrar os eventos singulares que ali se desenrolam.

Sua primeira viagem rumo ao rio Jordão é documentada em uma das telas da instalação. No entanto, a fita da gravação é projetada de trás para frente, começando no ponto em que a artista deixa o local. Aqui, Pereg mantém a trilha sonora intacta, de modo que é possível ouvi-la conversando con o soldado que a acompanhou ao destino.

Também invertida, a conversa não pode ser ouvida claramente, e as palavras soam como uma mistura de hebraico e árabe. A confusão é atenuada pelas legendas, que acompanham a conversa ao revés. Ou não, já que os diálogos legendados nada têm a ver com os diálogos reais entre Nira e o soldado, sendo, na verdade, livre adaptação de uma passagem de *Visit Palestine* (1965),[3] de Pier Paolo Pasolini, em clara apropriação da artista da decepção do diretor italiano diante da modernidade da Terra Santa.[4]

De forma semelhante à escavação incessante da sepultura em *Kept Alive*, em *Mandatory Passage,* Nira Pereg introduz uma pequena tela que assume a condução rítmica da cena: um jovem que, tocando tambor, remete ao tocador de flauta, de Manet. O menino, que é de Jericó e traz vestes de escoteiro, toca de modo ininterrupto, aparentemente alheio aos sinais amarelos e vermelhos que indicam campos minados próximos. Suas batidas marcam também o ritmo da tela real que vê correr a seu lado, em que centenas de pessoas em trajes de peregrinos – pertencentes a diferentes linhas do cristianismo – marcham em direção ao local de batismo às margens do rio.

Still from *Visit Palestine*

Quando a artista deu início às filmagens em Qasr el Yahud, a área era apenas aberta a visitantes em datas específicas – Páscoa e Epifania – ou em excursões autorizadas. Cerca de um ano atrás, autoridades israelenses consentiram em abrir o local ao longo do ano para visitantes. As minas não foram removidas, mas a rodovia militar pavimentada, retratada na obra de Nira, foi liberada.

O prolongado isolamento da área a transformou em reserva natural – ao mesmo tempo que campo minado –, e uma das telas da instalação é dedicada à fauna – porcos-espinhos e javalis que fizeram ali seu hábitat. Tais imagens foram editadas com base em filmagens de câmeras de vigilância, realizadas por pesquisadores do Departamento de Zoologia da Universidade de Tel Aviv. No fim, a impressão é que são eles, os animais, os únicos seres que desfrutam de liberdade plena naqueles caminhos, ainda que nem eles parecem estar livres da submissão aos limites de trânsito seguro.

Adjacente às demais, a terceira tela mostra o que se passa no rio Jordão, fronteira natural entre a ocupada Cisjordânia e a Jordânia. O ócio dos soldados, israelenses e jordanianos, é o contraponto do entusiasmo dos peregrinos, mergulhando e pulando na água santa. Mais um paradoxo da região: enquanto os primeiros tomam café e fumam, os segundos preenchem suas garrafas e "roubam" água santa para levar para casa.

Através de seus espaços consagrados, Nira Pereg explora as relações entre o sagrado e o profano; o espiritual e o mundano; o amor puro e o fanatismo radical. Mais que um ponto de vista crítico, coloca o espectador diante de uma perspectiva clínica, revelando de forma quase incômoda os paradoxos da vida cotidiana da parte do mundo à qual pertence.

Notes:

1 De acordo com IMDb, "*Foley* é a arte de recriar em estúdio efeitos sonoros acidentais (como passos) em sincronia com determinado componente visual de um filme. O termo *foley* é uma referência a Jack Foley, o precursor dessa técnica. Os artistas *foley* podem fazer uso de objetos e métodos bizarros para atingir os efeitos sonoros desejados, como, por exemplo, estalar aipos para imitar ossos sendo quebrados. Sons são comumente exagerados quando se buscam efeitos extras – sequências de luta, por exemplo, são quase sempre construídas de adornos *foley* de pancadas e tapas. Ver: <http://www.imdb.com/glossary/F>.

2 KIRIHARA, Donald. Sound in *Les vacances de M. Hulot*. LEHMAN, Peter (Ed.). *Close viewings: an anthology of new film criticism.* Tallahassee: Florida University Press, 1990, p. 162.

3 O título original do filme *Reconhecimento na Palestina para O Evangelho Segundo São Mateus* documenta a viagem de Pier Paolo Pasolini a Israel, em 1965, em busca de locações para seu filme sobre a vida de Jesus Cristo.

4 Estranhamente, em outra passagem do filme de Pasolini, Don Andrea, padre italiano que acompanha o cineasta ao rio Jordão, faz alusão à importância de Qasr el Yahud, ao afirmar: "O Jordão [rio] é o ponto de referência histórica e religiosa de todo o Judaísmo, uma vez que o Velho Testamento tem início com os Judeus cruzando o Rio Jordão e fim com o batismo de São João Batista, que convida os judeus a serem batizados ali, e a se prepararem para a chegada do Messias".

CORTAR, JUNTAR, COLAR: O MUNDO REEDITADO

Benjamin Seroussi

A tesoura de Nira Pereg

> "Como vocês puderam ver na tela, a tesoura ainda é a melhor solução"
>
> Hitchcock citado por Truffaut. In: TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut*. Paris: Gallimard, 1993, p. 295.

Tudo começou com o encontro fortuito entre um flamingo rosa e um tiro de fuzil em uma mesa de montagem. Em *67 Bows* (67 Curvas, 2006), a cada tiro dado, assustados pelo estouro, os flamingos rosa do zoológico de Karlsruhe se curvam. A operação se repete 67 vezes... e recomeça. Entre dois tiros, os pássaros voltam à sua atividade normal, grasnam, enquanto o espectador, tenso, espera a detonação seguinte. Quando *67 Bows* foi apresentado em Washington D.C., em 2011, o museu teve de indicar em uma placa ao lado da obra que nenhum animal havia sofrido durante a filmagem.

Mas a crueldade não está onde se poderia supor. Os pássaros passam bem. O encontro entre tiros e flamingos rosa acontece em uma mesa de montagem, longe do zoológico. Se nenhum animal sofreu durante a criação da obra, o público, em contrapartida, sofre durante a projeção; até entender que a crueldade não está no destino infligido aos pássaros pernaltas, mas no corte seguido de uma emenda na hora da montagem, entre um som sem referência visível (as detonações) e uma imagem na qual o som direto fica em segundo plano (os flamingos inclinando a espinha por uma razão que ignoramos). É por meio desses cortes e colagens que Nira Pereg propõe em novos termos a questão da montagem, gesto seminal do cinema. É nesse jogo, de corte e emenda, de montagem e desmontagem, de construção e de desconstrução, que o trabalho de Pereg surge e se desenvolve.

Quer se trate de flamingos rosa, de coveiros ou de judeus ultra-ortodoxos, o ponto de partida da artista é uma imagem documental. Ela observa e filma com a câmera colocada em um tripé, com imagem nítida e frontal. Mas os diversos processos de montagem que ela desenvolve criam numerosos deslocamentos, desencaixes e mudanças de referenciais que revelam novos significados para situações muitas vezes conhecidas, complexas e densas politicamente. Seria simplista ver nesse procedimento o jogo batido da ficção a se infiltrar no documentário. No trabalho de Pereg, os gêneros ficção e documentário perdem seu poder explicativo. O que está em jogo é outra coisa: é o mundo que é reeditado.

O propósito do texto é identificar, de modo fragmentário e sem preocupação de continuidade, alguns desses cortes, sempre acompanhados por colagens que vão guiando a tesoura de Nira Pereg em seu trabalho de remontagem do mundo. São apenas fragmentos que o leitor poderá ler e juntar na ordem que mais lhe agradar.

1º Corte: um cinema feito de ruídos

"Houve o cinema mudo, que, depois, começou a falar. As imagens começaram a ser revolvidas pela linguagem: e já que passou a falar, ouvimos o que diz. Antes não 'dizia' nada, porém, de repente, os cineastas foram levados a se ater a coisas mais sóbrias, mais claras."

Fernand Deligny em VICTOR, Renaud. *Fernand Deligny, à propos d'un film à faire*, 1986-1987.

"Usei a ideia de separar som e imagem em uma obra pequena chamada *G Spotting* (Procurando o ponto G, 2003)."[1] O espectador pode imaginar se Pereg teria filmado seguindo a voz ou se ela acrescentou na sala de montagem uma voz correspondendo aos movimentos da câmera. Em ambos os casos, a montagem sonora é o elemento central desse plano-sequência. Apesar da ausência de sensualidade da voz mecânica, não é preciso frisar até que ponto esse jogo da montagem chega a ser erótico; o texto e o título da obra são suficientemente explícitos.

Esse procedimento, que remete a certa tradição do cinema experimental,[2] apenas prenuncia o que começou realmente com os flamingos rosa e prossegue até hoje no trabalho de Pereg. Nas obras que se seguiram a *67 Bows*, o som direto desaparece pouco a pouco e a montagem de som se torna cada vez mais presente. Enquanto em *G Spotting* ainda é possível ouvir os ruídos da cidade, que a voz não chega

a apagar completamente, em *67 Bows* o som direto já se torna mais discreto e, em *Sabbath 2008*, ele desaparece por completo. À parte algumas vozes escassas (notáveis em sua presença justamente por serem exceções) o mesmo fenômeno se repete em *Kept Alive* (Mantido vivo, 2009-2010) e se confirma em *Scenario* (Cenário, 2012), *Abraham Abraham* (2012), *Sarah Sarah* (2012) e *Mandatory Passage* (Passagem obrigatória, 2012). O som é descolado da imagem ou, melhor dizendo, um som sem imagem é colado a uma imagem sem som. Os únicos sons então possíveis de se ouvirem são ruídos. O cinema de Pereg não é um cinema falado, é um cinema feito de ruídos.

Range, cava, raspa, estira. Nira Pereg e Nati Zeindenstadt, seu sonoplasta e estreito colaborador, coletam, mixam e gravam, de forma artesanal, centenas de ruídos que, em seguida, com grande precisão, emendam com as imagens.[3] O objetivo desse trabalho de exatidão é realizar o implante de um som que soe falso em uma imagem que parece verdadeira. Para ser perfeitamente aplicado, o som nunca está fora de campo (*hors-champ*): sempre se vê o que se ouve. Mas nem por isso perde a memória de sua origem fora do quadro (*hors-cadre*): quando se vê a imagem, entende-se que aquele som vem de outra parte. A montagem não é visível; ela é audível.

Still from *Sabbath 2008*

O som revela tanto pelo que ele nos deixa ouvir quanto pelo que anula. Em *Sabbath 2008*, a ausência de som direto torna a cidade silenciosa. Mesmo quando a imagem é rica em ação, vemos apenas aquilo que ouvimos: as grades puxadas pelas crianças para fechar o bairro na véspera do Shabat. O cinema de ruídos de Pereg dirige nosso olhar e transforma detalhes visuais em elementos centrais. A esse direcionamento do olhar, vem se juntar uma cumplicidade com o espectador. Como em um filme de Jacques Tati, ouve-se às vezes uma buzina inesperada, como uma piscadela em contraponto a uma ação fora de lugar.[4]

No cinema documentário, o som quase sempre guia a imagem. O documentarista Frederick Wiseman é conhecido por ser o engenheiro de som de seus filmes. A montagem é antecipada durante a tomada de som, e o som funciona como fio condutor da construção da narrativa na sala de montagem. Para Nira Pereg, o som também tem um incrível poder de montagem, mas a situação se inverte. Ela não procura defender a veracidade perdida da imagem documental através do som "direto", mas sim requalificar a imagem filmada graças a um som recriado.

2º Corte: remontar o tempo

> "Que diria você se um dia, se uma noite, um demônio se infiltrasse em sua solidão mais recôndita e lhe dissesse: 'Essa vida, tal como a vives agora e como a tens vivido, deverás vivê-la mais uma vez e inúmeras vezes' [...]."

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*, livro IV, § 341.

> "Quem conduz a experiência aumenta seu controle, o lança novamente em campo. O tempo se espirala novamente. O instante volta."

MARKER, Chris, *La Jetée*, 1962.

É sempre fascinante rever os filmes realizados pelos irmãos Lumière no final do século XIX. Na inocência daquelas primeiras experiências, (re)descobrimos possibilidades às quais artistas e cineastas não deram sequência. Em *Démolition d'un mur* (Demolição de um muro, 1896), os irmãos Lumière filmam alguns operários demolindo uma parede. Vemos os homens acionando um macaco à manivela. Uma parede desmorona. Em seguida, os trabalhadores terminam a tarefa com picaretas. De repente, o tempo se inverte e o muro se reergue. Primeiro, pedra por pedra, depois, em um único movimento! O anedotário pretendia que o projecionista tivesse montado o filme ao contrário, mas a história se lembra de uma parede destruída e reconstruída. Um único plano bastou para realizar essa proeza, já que a montagem (e a desmontagem) acontece na própria imagem. Enquanto o tempo é revolvido, o mesmo espaço muda de natureza: antes cheio, ele se esvazia para novamente ser preenchido.

Em *Abraham Abraham* e *Sarah Sarah*, Pereg filma um mesmo espaço desconstruído, esvaziado, e reconstruído. Esse espaço é a Tumba dos Patriarcas, situada na H2, zona de Hebron controlada pelo exército israelense. Em algumas horas, ele se transforma, alternadamente, em sinagoga e em mesquita. Mais: lugar sagrado do Judaísmo e do

Islamismo (os casais bíblicos estariam enterrados em um conjunto de grutas situadas sob a edificação construída na época de Herodes), a Tumba dos Patriarcas é dividida em duas: mesquita e sinagoga. Mas, segundo o calendário religioso, a sinagoga pode ocupar a parte reservada à mesquita (*Sarah Sarah*) e a mesquita a parte reservada à sinagoga (*Abraham Abraham*).

Como o muro dos irmãos Lumière, destruído e reconstruído, o espectador vê uma sinagoga e uma mesquita, cada uma por sua vez, desaparecerem e reaparecerem. Nesse jogo, judeus e muçulmanos não se cruzam. A separação é clara. No entanto, no olho da câmera, eles jogam o mesmo jogo e jogam juntos. Claro que o jogo é marcado, pois o árbitro é um sodado israelense. Mas Pereg parece indicar, com o jogo de montagem e desmontagem, a possibilidade de um convívio, em um mesmo espaço, com a condição de que seja em tempos separados. Se um local sagrado pode mudar de identidade e de proprietário por algumas horas, sem atritos, podemos ter o prazer de imaginar o mesmo fenômeno na escala de uma casa, de um bairro, de uma cidade ou de um país.

Shooting process *Abraham Abraham*, Photo: Yossi Shalev

Já que o único meio de poder estar juntos em um mesmo espaço é estar nele em tempos separados, o tempo é elemento central desse jogo. O tempo se torna ainda mais importante quando cada um dos filmes é projetado em *looping*. Podemos, então, resumir *Abraham Abraham* e *Sarah Sarah* pelas sequências indicadas, que se repetem infinitamente.

Sequência de *Abraham Abraham:*

... desmontagem da sinagoga > Vazio > montagem da mesquita ...

Sequência de *Sarah Sarah:*

... desmontagem da mesquita > Vazio > montagem da sinagoga ...

Cada grupo entra quando o outro sai. Cada obra é um díptico perfeitamente orquestrado. Uns desconstroem; outros reconstroem.

Em uma concepção linear do tempo, a transformação de uma sinagoga em mesquita e de uma mesquita em sinagoga são momentos excepcionais. Mas a desmontagem e a remontagem e a repetição ao infinito desses mesmos gestos mudam a própria natureza do tempo. A cada montagem e a cada desmontagem, a mesma cena é refeita, mais e mais, criando uma curva em um tempo que se encerra em si mesmo. Nesse tempo tornado circular, lembramo-nos de uma parede remontada e de um tempo regressivo. Sem inverter o curso das coisas, mas desmontando o mundo, Pereg remonta o tempo.

Esse tempo circular evoca também o tempo mitológico. As punições infligidas àqueles que tentavam alterar o tempo circular (Prometeu trazendo o fogo aos homens e Sísifo aprisionando a morte) são suplícios repetitivos. No trabalho de Pereg, a ausência de mudança no conflito do Oriente Médio torna-se um jogo sem fim, sem vencedor nem perdedor, em que todo mundo é dono do lugar em tempos alternados.

Jogo ou suplício? Sim, porque o que as obras nos mostram muda completamente de natureza quando apresentadas de modo simultâneo ou em separado.[5] Quando apresentadas simultaneamente, sua justaposição torna visível a ausência de simetria das situações. Porém, como elas têm exatamente a mesma duração e a mesma estrutura (desmontagem/esvaziamento/montagem), é possível projetar *Abraham Abraham* e *Sarah Sarah* em um único e mesmo espaço, aproximando e confrontando as duas obras. Obtém-se assim a sequência:

Sequências de A*braham Abraham* e de *Sarah Sarah* projetadas simultaneamente no mesmo espaço, face a face

... desmontagem da sinagoga e da mesquita > Vazio > remontagem da mesquita e da sinagoga ...

Sinagoga e mesquita são desmontadas, e remontadas, ao mesmo tempo. Pereg reúne no mesmo espaço (expositivo), e no mesmo tempo (o do filme), dois grupos que, porém, evitam-se con cuidado. Ela introduz uma regra no jogo que o torna logicamente impossível. Como conviver, no

mesmo espaço e ao mesmo tempo, de formas separadas? A colagem desses dois dípticos cria uma estrutura em quiasma impossível, em que o vazio é o único momento, suspenso e silencioso, logicamente possível. O jogo, então, se torna suplício e o espaço vazio parece ser a única coisa que os dois grupos compartilham realmente. Um suplício ainda mais absurdo quando a apresentação das obras de forma simultânea coloca em evidência a similitude dos gestos necessários para a montagem e a desmontagem de uma sinagoga ou de uma mesquita. Enquanto antes se tratava de viver juntos em um mesmo espaço, mas em tempos separados, quando as obras são vistas simultaneamente, o que subsiste é um convívio em tempos paralelos.

3º Corte: a montagem da obra

> "Teu filme pode ser sentido com a alma e o coração, mas que seja feito como um trabalho manual."
>
> BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 2002.

Nati Zeidenstadt at work

Enquanto escrevemos este texto, Pereg está montando um novo trabalho, cujo título provisório é *Mandatory Passage*. Nos últimos meses, tivemos a oportunidade de acompanhar essa obra em construção, antes que ela se feche em si mesma e se torne uma caixa-preta que só nos deixará ver o que ela quiser nos mostrar. Com a autorização da artista, vamos descrever alguns momentos desse trabalho contínuo, a fim de analisar alguns mecanismos da montagem da obra.[6]

"Ao chegar a algum lugar, vejo tudo em uma só mirada, e nesse todo, vejo algum tipo de paradoxo."[7] Pereg procura os mecanismos necessários para preservar e retranscrever em seu trabalho o sentimento de superação do real que a assalta quando começa um novo filme. Essa pesquisa se inicia durante as semanas de filmagem. Em *Kept Alive*, ela filmou o trabalho cotidiano dos coveiros durante sete meses. Em *Sabbath 2008*, passou todas as suas tardes de sexta-feira, durante quase um ano, acompanhando o fechamento semanal de um bairro ultra-ortodoxo por seus habitantes. Nos últimos dois anos, para *Mandatory Passage*, ela já acumulou várias horas de imagens de Qasr el Yahud.

Qasr el Yahud (em árabe, o "Castelo dos Judeus") é um local de passagem por excelência: foi ali que o exílio dos israelitas depois de sua saída do Egito teria chegado ao fim; foi no rio Jordão que João Batista teria mergulhado Jesus em seu batismo; e o rio é hoje uma fronteira natural com a Jordânia. Sob forte controle militar, milhares de peregrinos cristãos vêm todos os dias reviver a experiência do batismo. Mas esse local de passagem é hoje um local de não passagem. Ao mesmo tempo campo minado e reserva natural, esse entre terras de três quilômetros de largura é uma zona-tampão, onde não há nada para ver. As minas estão espalhadas e ocultas sob as dunas; a flora e a fauna da reserva, dita natural, são invisíveis e, salvo as ruínas de alguns mosteiros, de um lado e outro do exíguo rio Jordão, os vestígios da experiência vivida por Jesus estão ausentes. Foi essa tripla ausência, sob forte vigilância, que impressionou Pereg em sua primeira visita e que ela deseja retranscrever em sua obra. O título provisório da obra remete a um corredor gradeado, chamado "passagem segura" (*safe passage*), passagem obrigatória (*Mandatory passage*) porque está livre das minas no meio da paisagem desértica.

Pereg define seu trabalho como "a arte de criar coleções". Ela reúne as informações necessárias para a formação do que será, pouco a pouco, com suas pesquisas, seu campo de estudos. Para isso, agrupa provas e elementos que depois poderá "citar". Define seu trabalho de montagem como a "escrita de um texto composto exclusivamente de citações". A obra é o resultado dessa colagem. Em vez de dirigir as cenas e manipular as imagens coletadas, Pereg prefere pensar na forma de reuni-las e montá-las. Nestes últimos meses, então, ela coletou imagens de peregrinos entrando a pé na zona fronteiriça e, depois, vestidos de branco, mergulhando nas águas turvas do Jordão; imagens de soldados fazendo a ronda; e de um tamborileiro. Filmou também cada uma das saídas: quilômetros de estradas. Insatisfeita em sua tentativa de mostrar o que não se vê, Pereg encontra uma série de entrevistas que havia realizado com as religiosas de um convento (durante uma residência artística no Récollets), em Paris. Nelas, as freiras, que nunca haviam estado no Oriente Médio, descrevem o que imaginam ser a Terra Santa. Elas são o contraponto dos peregrinos filmados às margens do rio Jordão, e cujas expectativas não encontram

correspondência na paisagem desértica. Pereg continua a multiplicar as referências: revê os comentários de Pasolini diante do rio Jordão em *Reconhecimento na Palestina para O Evangelho Segundo São Mateus* (decepcionado, ele descobriria finalmente sua Judeia imaginária no sul da Itália); monta uma bibliografia, visita *sites* da internet, reúne fotografias aéreas, descobre fotografias da fauna invisível da reserva natural, feitas por pesquisadores, graças a uma câmera sensível ao movimento.

Que fazer, então, dessa coleção de Qasr el Yahud composta de estradas vazias, animais noturnos, tamborileiro, freiras e comentários pasolinianos? Como organizá-la em uma obra? Para todos esses elementos fazerem sentido juntos, é preciso primeiro analisar essa coleção, verificar suas compatibilidades, comparar o que é visto, dito, ouvido, separar os sons e organizar as imagens. Durante esse longo e minucioso processo, Pereg descarta horas de *rush*. As freiras parisienses desaparecem. De Pasolini, ela conserva apenas o texto. Pereg passa horas a observar o que filmou para ver o que não viu antes. Foi olhando as imagens dos peregrinos entrando na água que um detalhe a surpreendeu: as garrafas que todos têm na mão e que enchem com as águas turvas do Jordão. Esse detalhe se torna um critério de seleção. Paralelamente, Pereg junta as fotos de animais e monta um pequeno filme de animação, silencioso. Realiza esses vários trabalhos ao ritmo do tambor. Essas tentativas de organizar as imagens e os sons a ajudam a organizar o mundo.[8]

Shooting process *Mandatory Passage*

Em um texto sobre o trabalho de Pereg, Hans Haacke relata com detalhes uma complexa instalação que ela realizou quando era ainda estudante na Cooper Union.[9] Pereg volta às suas instalações da seguinte maneira: "Elas eram fartas e sempre havia mais de uma coisa acontecendo simultaneamente. Uma vez, uma colega de faculdade me disse: 'Você cria esse espaço tão elaborado, com tantos objetos, para comunicar, basicamente, uma mensagem só'. Ela estava certa, mas eu não poderia fazê-la sentir essa única coisa sem lançar mão de tudo que usei, uma vez que a coisa em questão está dispersa em tantas outras distintas; cada uma faz um som, um movimento, e apenas articuladas é que passam a fazer sentido suficiente e produzir o sentimento a que ela se refere."[10] Se o material da artista, hoje, é documental, sua problemática é a mesma e consiste em dar sentido a uma multiplicidade de narrativas.

Pereg desenvolve, então, dispositivos menos ou mais complexos a fim de retranscrever a multiplicidade dessas narrativas. Enquanto *Sabbath 2008* é uma projeção única constituída por eventos diversos que parecem acontecer de uma só vez; *Kept Alive* e *Scenario* são respectivamente projeções sincronizadas em três telas, cada obra associando eventos e lugares diferentes em telas separadas. Graças a esses dispositivos, Pereg orquestra o mundo; e orquestrando o mundo, ela nos deixa ver um mundo já orquestrado. As situações que ela filma nos parecem trabalhadas por regras invisíveis. Em vez de jogar com situações filmadas, a artista nos mostra situações de jogos cujas regras subjacentes ela retranscreve (ou reinventa). Os seus personagens sempre vestem uniformes – fantasiados e prontos para atuar. Sabem exatamente o que devem fazer. Mas, em *Mandatory Passage*, outros jogadores, que jogam um jogo diferente, compartilham o mesmo tabuleiro. Enquanto homens vestidos de soldado vigiam a fronteira, outros, em trajes de peregrinos, decidem se banhar. Pereg entra na complexidade dessas situações e tenta retranscrevê-las. Em *Mandatory Passage*, a complexidade é tal que a artista hesita quanto ao formato. As ações são tão numerosas que parecem não caber em apenas um filme, qualquer que seja o número de telas. Pereg, então, precisa questionar o próprio formato de seu trabalho. Decide, para isso, retranscrever esses dois mil anos de história desse lugar de (não) passagem sob a forma de filmes não sincronizados.[11] O espectador é confrontado, então, com essa diversidade. A artista oferece ao olhar sua coleção meticulosamente escolhida e apresentada. O papel do público consiste em entrar nesse arquivo para encontrar sua coerência, remontá-lo, identificar suas regras de ação e conseguir – como dizia Pereg em seu primeiro contato com o local em questão – "ver tudo em uma só mirada".

Traduzido do francês por Luciano Loprete

Notes:

1 Trecho de uma entrevista inédita realizada com Nira Pereg, em 29 de novembro de 2012.

2 Pensamos notadamente nos filmes experimentais de John Smith e em particular em *The Girl Chewing Gum* (A menina mastigando chiclete, 1976). Nesse filme, John Smith comenta uma cena anódina filmada em uma esquina de Londres e anuncia a entrada e a saída dos personagens como se ele dirigisse a realidade.

3 Ao ler o primeiro esboço do texto, Pereg fez vários comentários. Acredito que devem ser publicados em contraponto, como explicação ou acréscimo, à leitura do texto. Seu ponto de vista será encontrado vez ou outra ao longo das próximas páginas. Segue o primeiro comentário: "Como artista visual, minha relação com a edição é um tanto não convencional, uma vez que para mim há sempre o momento em que vejo as coisas como matéria, quase objetos físicos. O som tem sido essa matéria física para mim, muito mais do que a imagem. Ele pode ocupar espaço, pode ser colado, pode ser apagado. Ao começar a trabalhar com um sonoplasta, juntos levamos essa lógica ao extremo, partindo da ausência de matéria– da ausência de som. Criar ou mixar nosso próprio som e aplicá-lo à imagem tem sido uma atividade quase escultural. Nós somamos, inventamos, mentimos, criamos."

4 Todos esses ruídos formam um rico universo sonoro que traz a questão de como apresentar essas obras em um mesmo espaço. Devem-se isolar as imagens ou aproximar os sons que se assemelham? Na exposição *Exceções, Nira Pereg* (Centro da Cultura Judaica, São Paulo, 2012), isolamos as imagens, mas não os sons. O espectador se deixava guiar pelos ruídos.

5 Na exposição *Exceções, Nira Pereg* (Centro da Cultura Judaica, São Paulo, 2012), *Abraham Abraham* foi apresentado sozinho. Na exposição realizada em 2013 no Center for Contemporary Art – Tel Aviv, *Abraham Abraham* e *Sarah Sarah* são apresentados face a face.

6 Interessamo-nos, em particular, pelo momento de fabricação da obra. A exemplo do que Bruno Latour fez na ciência, com base na análise da ciência em construção e da vida de laboratório, desenvolvemos uma abordagem similar envolvendo o cinema com base na análise de um filme em construção e da vida em um *set* de filmagem, em: SEROUSSI, Benjamin. La création au travail. Le film, produit d'un collectif. In: BIDET, Alexandra (Éd.). *Sociologie du travail et activité.* Toulouse: Octares, 2006.

7 Trecho de uma entrevista inédita realizada com Nira Pereg, em 29 de novembro de 2012.

8 Pereg acrescentou o comentário a seguir: "Está claro para mim que meu interesse não está em contar a história do local, mas antes em criar um *modus apartus*, em que a essência do local possa ser experimentada. Nesse sentido, meu interesse não está no que de fato aconteceu, minha obrigação não está em compartilhar detalhes da marcha dos peregrinos das ruínas dos monastérios ao local de batismo no rio Jordão. Estou muito mais interessada na qualidade sugestiva desses eventos e imagens e em suas respectivas habilidades de se transformarem ou transcenderem a si mesmos – partirem do real, do aqui e agora, e se transformarem no sempre, no todo."

9 HAACKE, Hans. Guns and roadbloacks. In: *Kept Alive – Nira Pereg.* Tel Aviv: Tel Aviv Museum, 2011.

10 Trecho de uma entrevista inédita realizada com Nira Pereg, em 29 de novembro de 2012.

11 Nira pontua: "Ainda que, como em trabalhos passados, exista o motivo do vazio (que seja na própria paisagem), *Mandatory Passage* não possui uma narrativa central, simplesmente porque, mesmo que o espaço seja compartilhado, é compartilhado por elementos muito diferentes, que se apropriam do local para atividades igualmente distintas. No entanto, para mim, há similaridades em suas qualidades, mais que em seus propósitos. E quero que o espectador sinta o que senti, à medida que a minha pesquisa avançava: que, embora as atividades sejam tão diferentes, os mecanismos implícitos, que as conduzem, são muito similares".

BIOGRAPHY

Israeli-born Nira Pereg, spent the 1990s in New York, where she received her B.F.A from Cooper Union. On her return to Israel, she graduated from the Bezalel M.F.A program in Jerusalem, and has been teaching and exhibiting internationally ever since.

Pereg's works have been shown around the world among other at PS1, New York; Hirshhorn Museum, Washington, D.C.; KW Berlin; ZKM Karlsruhe; Santa Monica Museum of Art, California; The Israel Museum, Jerusalem; Edith-Ruß-Haus für Medienkunst, Oldenburg, Germany; Kusntahlle, Dusseldorf; Tel Aviv Museum of Art, Israel; and at various festivals and galleries. Receiver of the Nathan Gottesdiener Foundation Israeli Art Prize for Young Artist (2011). Recently was invited to the Shanghai Biennial, China.

FILMOGRAPHY

G-Spoting
Tel Aviv, Israel, 2003, 2:30 min.
One-channel video with sound, 4:3 PAL, 2Ch. stereo

Made in France
Paris, France, 2003, 30 min.
Two-channel HD video with sound, 2Ch. stereo

Canicule
Paris, France, 2003, 29:07 min.
Three-channel video with sound, 4:3 PAL, 2Ch. stereo

Bangkoking
Tel Aviv, Israel, 2004-5, 3:40 min.
Two-channel version: video with sound, 4:3 PAL, 2Ch. stereo
One-channel version: HD video with sound, 16:9
Filming & editing: Nira Pereg / Music: Jesper Norda

Souvenir
Tel Aviv, Israel, 2004-5, 7:20 min.
Two-channel version: video with sound, 4:3 PAL, 2Ch stereo
One-channel version: HD video 16:9 with sound, 2Ch stereo
Filming & editing: Nira Pereg

1 Sleeps
Karlsruhe, Germany, 2006, 6:50 min.
One-channel HD video (no sound)
Filming & editing: Nira Pereg

67 Bows
Karlsruhe, Germany, 2006, 6:12 min.
One-channel video with sound, 4:3 PAL, 2Ch. stereo
Filming & editing: Nira Pereg

Sabbath 2008
Jerusalem, Israel, 2007-8, 7:12 min.
One-channel HD video with sound, 16:9, 2Ch stereo
Filming & editing: Nira Pereg / Sound design: Nati Zeidenstadt

Roundabout Tel Aviv
Tel Aviv, Israel, 2009, 27:32 min.
Multi-channel version: six-channel video with sound
One-channel version: video with sound
Filming, editing and pre-production: Tal Korjak and Nira Pereg / Sound design: Nati Zeidenstadt

And Melancholy
Tel Aviv, Israel, 2009, 3:02 min.
One-channel HD video with sound, 16:9, 2Ch stereo
Filming: Sergey Klimkiny / Editing: Nira Pereg / Sound design: Nati Zeidenstadt

Kept Alive
Jerusalem, Israel, 2009-10, 22:26 min.
Three-channel HD video with sound, 16:9, 2Ch stereo.
Filming & editing: Nira Pereg / Sound design: Nati Zeidenstadt
Produced with the assistance of the Fund for Video Art and Experimental Cinema, the Center for Contemporary Art, Tel Aviv with the support of the Israeli Film Council

No Wind
San Diego, CA, USA, 2011, 5:25 min.
Two-channel HD video with sound, 2Ch stereo
Filming & editing: Nira Pereg / Music: Ry Cooder / Sound design: Nati Zeidenstadt

Scenario
Jerusalem, Israel, 2012, 5:12 min.
Three-channel HD video with sound, 2Ch stereo
Filming: Nadav Harel, Nira Pereg / Editing: Nira Pereg / Sound design: Nati Zeidenstadt / Post-production: Tal Korjak
Produced for the exhibition *Aircraft Carrier*, the Israeli Pavilion, Venice Architecture Biennale, 2012, with the support of Israel Lottery Council for the Arts

Abraham Abraham
Hebron, the West Bank, 2012, 4:25 min.
One-channel HD video with sound, 2Ch stereo
Filming: Yossi Shalev / Editing: Nira Pereg / Sound design: Nati Zeidenstadt / Post production: Tal Korjak
Commissioned by "Under the Mountain: Festival of New Public Art, Jerusalem Season of Culture", 2012.

Sarah Sarah
Hebron, the West Bank, 2012, 4:25 min.
One-channel HD video with sound, 2Ch stereo
Filming: Yossi Shalev / Editing: Nira Pereg / Sound design: Nati Zeidenstadt / Post-production: Tal Korjak

Mandatory Passage
The West Bank, 2012-13
Five-channel HD video installation with sound
Filming & editing: Nira Pereg / Sound design: Nati Zeidenstadt / Post-production: Tal Korjak

MANDATORY PASSAGE

מעבר הכרחי ‹

2012-13, Five-channel HD video installation with sound

Mandatory Passge, installation view from the exhibition at the CCA, Tel Aviv, 2013, Photo: **Elad Sarig**

מוקשים
DANGER
MINES

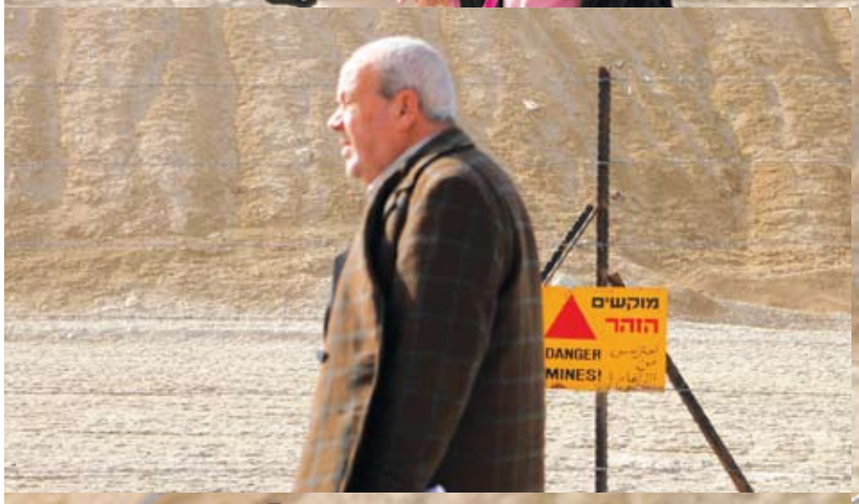
מוקשים
DANGER
MINES !

101

מוקשים
הזהר!
DANGER
MINES!

מוקשים
הזהר!

מוקשים
הזהר!


מוקשים
הזהר
DANGER
MINES!

מוקשים
הזהר
DANGER
MINES!

מוקשים
הזהר!
DANGER
MINES!

מוקשים
הזהר!
DANGER
MINES!

DANGER

DANGER

מוקשים
הזהר!
DANGER

מוקשים
הזהר!
DANGER

מוקשים
הזהר!
DANGER

00:00:27,860 --> 00:00:31,560
I think we are about 50 Km from Tel Aviv

00:00:24,820 --> 00:00:27,610
Look at that panorama! What luck!

00:00:31,740 --> 00:00:35,810
All morning we had been driving through countryside like Italy's...
...then, out of nowhere, this vision.

00:00:41,540 --> 00:00:46,610
This is, after all what I was hoping to find.
A biblical world, archaic.

00:01:07,500 --> 00:01:08,770
This is that scene.
Nothing would have to be changed here.

00:02:44,180 --> 00:02:49,450
But already at this point I started to suspect...

00:04:05,220 --> 00:04:07,570
My first impression was one of great modesty...

00:02:56,740 --> 00:02:58,450
In fact, in a few minutes, you'll see a landscape contaminated by the present.

00:08:04,420 --> 00:08:08,570
...and absolute lack of scenography. I am a little intimidated of making a film: ...there is no backdrop for the scenes I will shoot.

00:08:26,980 --> 00:08:31,010
I would say that the specific purpose should be to condense, absorb the spirit of this situation.

00:36:00,100 --> 00:36:03,530
I cannot say I am disappointed, it would be absolutely absurd. Perhaps from a practical point of view, yes, I am disappointed.

00:10:15,140 --> 00:10:19,170
I must confess our presence
here so harsh, so physical...before the harsh reality
of the Jordan, touching the plants...leaning against
the trees...

00:10:44,100 --> 00:10:48,130
For me, it is here. Now I am embarrassed, in an
aesthetic sense. ...what might you tell me,
with cool detachment?

00:10:54,780 --> 00:10:57,050
I can tell you that the Jordan is a very small river.

00:11:46,300 --> 00:11:50,250
Yes, a poor, humble, desperate little green river.
Always the same.

00:28:37,460 --> 00:28:39,810
Here I was looking for a landscape,

00:31:33,980 --> 00:31:36,930
I will certainly never achieve this sense of immensity.

00:36:00,100 --> 00:36:09,600
I found nothing that I can use for the film...
neither landscape nor characters.

00:36:31,460 --> 00:36:34,690
What most intrigues me is this panorama...

00:36:46,260 --> 00:36:49,930
...gloomy heat and nothing else.

00:36:42,580 --> 00:36:45,890
barren hillsides, the bed of a lake...

00:36:50,140 --> 00:36:52,410
All of this can be reconstructed elsewhere.

1 LITER
Coke
Coca-Co

Sprite
FUZE tea

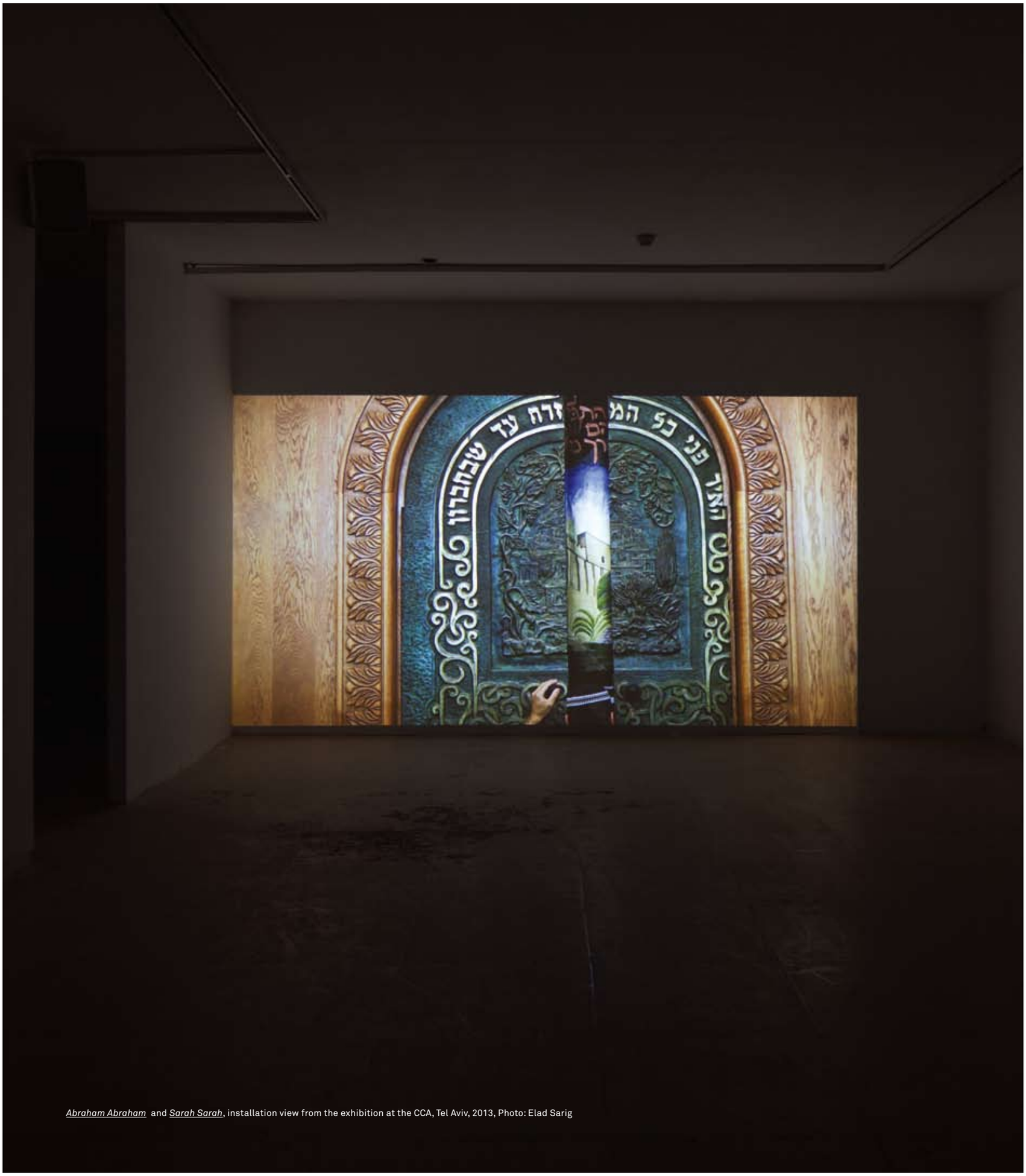
ABRAHAM ABRAHM

SARAH SARAH

אברהם אברהם >

שרה שרה >

2012, Two-channel HD video installation with sound

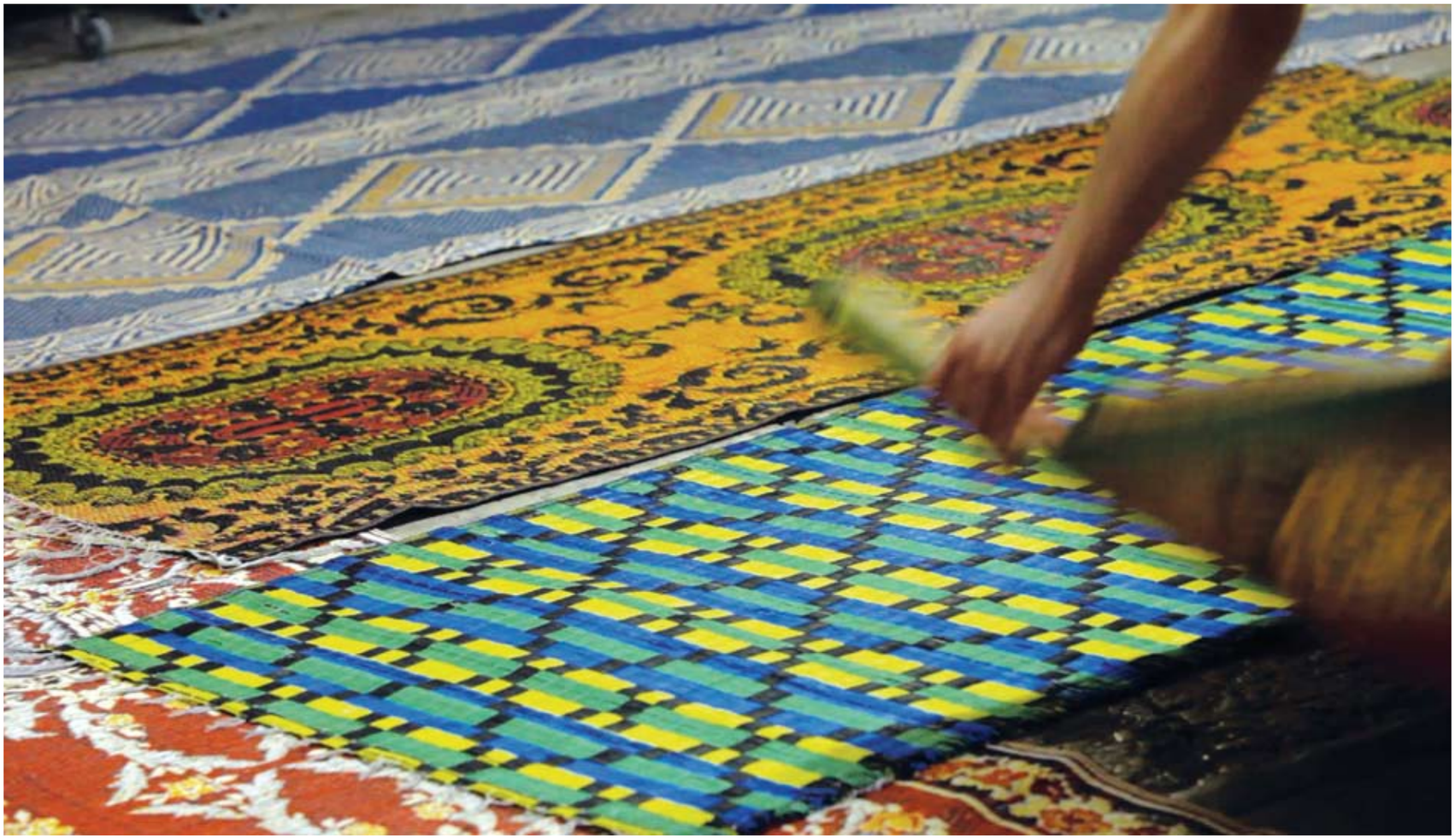


Abraham Abraham and *Sarah Sarah*, installation view from the exhibition at the CCA, Tel Aviv, 2013, Photo: Elad Sarig

יעקב אבינו

222

POLICE ✻ משטרה
POLICE ✻ משטרה
POLICE ✻ משטרה
POLICE ✻ משטרה



SCENARIO

תרחיש ‹

2012, Three-channel HD video installation with sound

1745
454
461
30
1726
313
307.5
145
94
371
541
501
187
285
192
275
273
548
621
292
329
245
94
241
375
170
24
121
583
486
161
164
415
435
440
206
105
111
214
140
46
286
126
265
262
86
63
115
12
36
24
30
42
חדר מדרגות
מחסן
מעלית
מטבח
אולם
אזור מרפאה

gal Abraham					
תיאור פצוע Description	שבר פתוח בירך עם דימום חלש • Open fracture and slow bleeding				
זמן Time	מעל פ+12 More than 12 H	עד פ+8 Lees than 8 H			
הכרה AVPU	מעורפל הכרה מגיב לכאב בלבד P	בהכרה צורח מכאבים A			3
נשימה Breathing	8	30			
דופק Pulse	דופק רדיאלי לא נמדד מרכז חילץ No radial pulse assist carried	140 רדיאלי נמדד היטב radial pulse 140			
הערות Comments	מעל פ+ 24 ללא סימני חיים More than 24 hours no life signs				

ביוגרפיה

נירה פרג ילידת ישראל שהתה בשנות ה-90 בניו יורק, שם למדה לתואר ראשון בקופר יוניון. לאחר חזרתה לארץ, למדה לתואר שני באקדמיה לאמנות בצלאל, ירושלים ומאז היא מלמדת ומציגה תערוכות בארץ ובעולם.

עבודותיה של פרג הוצגו במוסדות אמנות רבים, בין היתר, ב-PS1, ניו יורק; במוזיאון הירשהורן, וושינגטון; ב-KW, ברלין; ב-ZKM, קרלסרוהה, גרמניה; במוזיאון סנטה מוניקה, קליפורניה; במוזיאון ישראל, ירושלים; בבית אדית רוס לאמנות חזותית, אולדנבורג, גרמניה; בקונסטהלה, דיסלדורף; במוזיאון תל אביב לאמנות; ובגלריות ופסטיבלים רבים נוספים. קיבלה את פרס גוטסדינר לאמן צעיר מטעם מוזיאון תל אביב (2011), ולאחרונה הוזמנה להציג בביאנלה של שנחאי, סין.

פילמוגרפיה

G Spotting (בעקבות נקודת הג'י)
תל אביב, 2003, 2:30 דק'
וידיאו חד־ערוצי PAL 4:3, סאונד עם 2 ערוצי סטריאו

תוצרת צרפת
פריז, צרפת, 2003, 30:00 דק'
וידיאו HD דו־ערוצי, סאונד עם 2 ערוצי סטריאו

Canicule (שרב)
פריז, צרפת, 2003, 29:07 דק'
וידיאו תלת־ערוצי PAL 4:3, סאונד עם 2 ערוצי סטריאו

בנגקוקינג
תל אביב, 2004–2005, 3:40 דק'
גרסה דו־ערוצית: PAL 4:3, סאונד עם 2 ערוצי סטריאו
גרסה חד־ערוצית: HD 16:9, סאונד עם 2 ערוצי סטריאו
צילום ועריכה: נירה פרג / מוזיקה: יספר נורדה

מזכרת
תל אביב, 2004–2005, 7:20 דק'
גרסה דו־ערוצית: PAL 4:3, סאונד עם 2 ערוצי סטריאו
גרסה חד־ערוצית: HD 16:9, סאונד עם 2 ערוצי סטריאו
צילום ועריכה: נירה פרג

1 ישן
קרלסרוהה, גרמניה, 2006, 6:50 דק'
וידיאו חד־ערוצי HD, ללא סאונד
צילום ועריכה: נירה פרג

67 קידות
קרלסרוהה, גרמניה, 2006, 6:12 דק'
וידיאו חד־ערוצי PAL 4:3, סאונד עם 2 ערוצי סטריאו
צילום ועריכה: נירה פרג

שבת 2008
ירושלים, 2007–2008, 7:12 דק'
וידיאו חד־ערוצי HD 16:9, סאונד עם 2 ערוצי סטריאו
צילום ועריכה: נירה פרג / עיצוב סאונד: נתי זיידנשטדט

סחורסחור תל אביב
תל אביב, 2009, 27:32 דק'
גרסה רב־ערוצית: 6 ערוצי וידיאו עם סאונד
גרסה חד־ערוצית עם סאונד
צילום, עריכה וקדם־הפקה: טל קורז'ק ונירה פרג / עיצוב סאונד:
נתי זיידנשטדט

ומלנכוליה
תל אביב, 2009, 3:03 דק'
וידיאו חד־ערוצי HD 16:9, סאונד עם 2 ערוצי סטריאו
צילום: סרגיי קלימקיני / עריכה: ניר פרג / עיצוב סאונד: נתי זיידנשטדט

שמור בחיים
ירושלים, 2009–2010, 22:26 דק'
וידיאו תלת־ערוצי, HD 16:9, סאונד עם 2 ערוצי סטריאו
צילום ועריכה: נירה פרג / עיצוב סאונד: נתי זיידנשטדט
הסרט הופק בתמיכת הקרן לעידוד וידיאו־ארט וקולנוע ניסיוני של המרכז לאמנות עכשווית, תל־אביב, בסיוע המועצה הישראלית לקולנוע

ללא רוח
סאן דייגו, קליפורניה, ארה"ב, 2011, 5:25 דק'
וידיאו דו־ערוצי HD, סאונד עם 2 ערוצי סטריאו
צילום ועריכה: נירה פרג / מוזיקה: ריי קודר / עיצוב סאונד:
נתי זיידנשטדט

תרחיש
ירושלים, 2012, 5:12 דק'
וידיאו תלת־ערוצי HD, סאונד עם 2 ערוצי סטריאו
צילום: נדב הראל ונירה פרג / עריכה: נירה פרג / עיצוב סאונד:
נתי זיידנשטדט / פוסט־פרודקשן: טל קורז'ק
הופק במסגרת התערוכה נושאת מטוסים, הביתן הישראלי, הביאנלה לארכיטקטורה בוונציה, 2012, בסיוע מועצת הפיס לתרבות ולאמנות.

אברהם אברהם
חברון, הגדה המערבית, 2012, 4:25 דק'
וידיאו חד־ערוצי HD, סאונד עם 2 ערוצי סטריאו
צילום: יוסי שלו / עריכה: נירה פרג / עיצוב סאונד:
נתי זיידנשטדט / פוסט־פרודקשן: טל קורז'ק
בהזמנת "מתחת להר": פסטיבל לאמנות ציבורית חדשה, עונת התרבות בירושלים", 2012

שרה שרה
חברון, הגדה המערבית, 2012, 4:25 דק'
וידיאו חד־ערוצי HD, סאונד עם 2 ערוצי סטריאו
צילום: יוסי שלו / עריכה: נירה פרג / עיצוב סאונד:
נתי זיידנשטדט / פוסט־פרודקשן: טל קורז'ק

מעבר הכרחי
הגדה המערבית, 2012 – 2013
וידיאו 5 ערוצים עם סאונד
צילום ועריכה: נירה פרג / עיצוב סאונד: נתי זיידנשטדט/
פוסט־פרודקשן: טל קורז'ק

היא מחליטה לתעתק את ההיסטוריה בת אלפיים השנה של מקום [אי]־מעבר זה לכמה סרטים לא מסונכרנים.[19] הצופים מעומתים אפוא עם הגיוון הזה. פרג מציעה את האוסף של תגליותיה שאותן היא בררה ומציגה בקפידה. תפקיד הצופה הוא להיכנס לארכיון, לראות איך הוא מתחבר, לערוך אותו מחדש, לזהות את החוקים ובסופו של דבר "לראות הכול בבת אחת", כמו פרג בהגיעה לראשונה למקום.

הערות:

1. כמצוטט בתוך François Truffaut, *Hitchcock*, New York: Simon and Schuster, 1984, p. 346.

2. אחת ממשמעויותיה של המלה הצרפתית montage היא "עריכה". מילולית, משמעותה היא "הרכבה" או "חיבור" ולפיכך הוראתה של המלה démontage היא "פירוק" או אפילו "דה־קונסטרוקציה".

3. מן הצרפתית bruit, "רעש", ו־bruitage, "אפקטים קוליים". הכותרת cinema bruité מרמזת לקולנוע שבשלב העריכה מוסיפים לו רעשים (bruits) או אפקטים קוליים (Foley sound effects).

4. Victor Renaud, *Fernand Deligny, à propos d'un film à faire*, 1986–1987

5. קטע מראיון שלא ראה אור עם נירה פרג, 29 בנובמבר 2012.

6. במיוחד סרטיו של ג'ון סמית וסרטו הקצר הנערה לועסת מסטיק (1976) בראשם. בסרט זה, סמית הוסיף קריינות לסצנה סתמית שצולמה בפינת רחוב בלונדון, קריינות שבה הוא מכריז על הדמויות הבאות והולכות כאילו הוא מביים את המציאות.

7. כשקראה את הטיוטה הראשונה של המאמר, העירה פרג את הערותיה עליו. אני סבור כי יש לפרסם את הערותיה כמשקל נגד, הסבר או תוספת לטקסט שלי. הקוראים ימצאו כמה מהערות אלה בדפים הבאים. והרי הראשונה בהערות אלה: "כאמנית חזותית, יחסי לעריכה הוא לא קונבנציונלי במידת־מה, שכן מבחינתי תמיד ישנו רגע שבו אני רואה את הדברים כחומרים, כחפצים גשמיים כמעט. הסאונד הוא מעין חומר פיזיקלי עבורי, הרבה יותר מאשר הדימוי. הוא יכול למלא חלל, אפשר להלביש אותו, אפשר למחוק אותו. ברגע שהתחלתי לעבוד עם מעצב קול, הקצנו את זה עד המקסימום – שום סאונד. יצירת או ערבול קולות משלנו והוספתם לדימוי היו פעולה פיסולית כמעט. אנחנו מוסיפים, אנחנו ממציאים, אנחנו בונים".

8. כל האפקטים האלה יוצרים סאונד עשיר להפליא, מה שמעלה את השאלה כיצד מציגים את העבודות בחלל אחד. האם צריך לבודד את הדימויים או לכונן זיקה בין קולות דומים? בתערוכתה *Singularities* (סנטרו דה קולטורה ג'ודאיקה, סאו פאולו, 2012), הדימויים בודדו, אך לא כן הקולות. הצופים זרמו עם האפקטים הקוליים.

9. פרידריך ניטשה, "המדע העליז", ספר רביעי, סעיף 341, בתוך פ' ניטשה, הולדתה של הטרגדיה, עברית: ישראל אלדד, תל אביב: הוצאת שוקן, 1976, עמ' 354.

10. כריס מרקר, המזח, 1962.

11. בתערוכה *Singularities*, הוצגה אברהם אברהם לבדה. בתערוכתה של פרג במרכז לאמנות עכשווית – תל אביב (2013), מוצגות אברהם אברהם ושרה שרה זו מול זו.

12. Robert Bresson, *Notes on Cinematography*, translated by Jonathan Griffin, New York: Urizen Books, 1977, p. 12

13. אני מעוניין במיוחד בתקופת ה"הריון" של יצירת אמנות. די בדומה למה שברונו לאטור עשה במדע באמצעות ניתוח של חיי המעבדה ומדע בהתהוות, פיתחתי גישה לניתוח יצירת סרטים תוך כדי התמקדות בהתהוותם ובחיים על הסט. ראו מאמרי: "La création au travail. Le film, produit d'un collectif" in Alexandra Bidet (ed.), *Sociologie du travail et activité*, Toulouse: Octares, 2006.

14. קטע מראיון שלא ראה אור עם נירה פרג, 29 בנובמבר 2012.

15 בהערותיה לטיוטה הראשונה של הטקסט, הביעה פרג את המחשבות הבאות: "ברור לי שאני לא מעוניינת לספר את הסיפור של המקום, אלא ליצור מודוס אופרנדי, שבאמצעותו אפשר לחוות את המקום. אני לא מעוניינת במה שבאמת קרה במובן הזה, אני לא חייבת לחלוק אתך את הפרטים של מצעד הצליינים מהריסות מנזר מסוים לאתר הטבילה בנהר הירדן. אני מעוניינת הרבה יותר באיכות הסוגסטיבית של האירועים והדימויים האלה, ביכולתם להשתנות או להתעלות מעל לעצמם – להפוך מאירועים מציאותיים כאן ועכשיו לאירועים הקיימים בכל מקום ותמיד".

16 Hans Haacke, "Guns and roadblocks," in *Kept Alive – Nira Pereg*, Tel Aviv: Tel Aviv Museum, 2011

17 קטע מראיון שלא ראה אור עם נירה פרג, 29 בנובמבר 2012.

18 פרג הרחיבה את הניתוח הזה: "אם כי יש כאן, כמו בעבודות קודמות, מוטיב של ריקנות (אפילו בנוף עצמו), אין לעבודה הזאת נרטיב מרכזי, פשוט מפני שהגם שחולקים את המקום הזה, חולקים אותו יסודות שונים מאוד המשתמשים בו לפעילויות שונות בתכלית. אבל בעיני יש נקודות דמיון באיכויות שלהם ולאו דווקא במטרותיהם. אני רוצה שהצופים יחושו מה שחשתי, בשעה שהמחקר שלי נמשך: שאף כי הפעילויות כל כך שונות, הן כולן מתנהלות בדרכים דומות".

מוקשים ושמורת טבע ואיזור חייץ ברוחב שלושה קילומטרים, שלאיש אסור לעצור בו ולהסתכל על סביבותיו. המוקשים מפוזרים וטמונים בדיונות, הצומח והחי ב"שמורת הטבע" אינם נראים, ולמעט כמה שרידי מנזרים הרוסים משני עברי נהר הירדן המפכה, אין במקום כל זכר למשהו שישו עשוי היה לחוות כאן. העדר משולש זה והפיקוח הצבאי הנוקשה הם שהרשימו את פרג כשהגיעה לשם בפעם הראשונה, ואלה הדברים שברצונה לתעתק לעבודתה. השם הזמני של העבודה מתייחס למסדרון העובר בין שתי גדרות או ל"מעבר בטוח". זהו "מעבר הכרחי", שכן רק ממנו פונו המוקשים בלב הנוף המדברי.

פרג מגדירה את תהליך העבודה שלה "יצירת אוספים". היא אוספת את המידע הנחוץ לכינונו של מה שהופך בהמשך לשדה מחקר. לשם כך, היא מאגדת יחדיו דברים שאותם תוכל מאוחר יותר לצטט ("עדות" ו"שברי־שברים" כפי שהיא מכנה זאת). את עבודת המונטאז' הזאת היא מאפיינת כ"כתיבת תסריט המורכב אך ורק מציטוטים". העבודה היא פועל יוצא של הקולאז' הזה. היא מעדיפה לפתח דרכים לאיסוף דימויים ולהרכבתם לאחר מכן, זאת במקום לביים סצנה ולתמרן את הדימויים הנובעים ממנה. בחודשים האחרונים, היא מלקטת דימויים של עולי רגל הצועדים לעבר איזור הגבול ולאחר מכן טובלים בבגדי הלבן שלהם במימיו הרוגשים של הירדן; של חיילים בתורנות שמירה; ושל מתופף. כמו כן, היא צילמה שעות של נסיעה בכבישים. מאחר שלא היתה מרוצה מנסיונותיה להראות את מה שאי־אפשר לראות, היא שלפה סדרה של ראיונות שערכה עם נזירות בזמן שהותה כאמנית אורחת ברֶקוֹלֶה בפריז. הנזירות מעולם לא ביקרו במזרח התיכון, והן מתארות בראיונות המצולמים איך הן מדמיינות לעצמן את ארץ הקודש. הן בגדר קונטרפונקט של עולי הרגל שפרג צילמה על גדת הירדן, עולי רגל שהנוף המדברי עומד בסתירה כה בולטת לציפיותיהם. בעודה עובדת על הרפרורים, היא חזרה להערותיו של פייר פאולו פאזוליני ליד נהר הירדן בסרטו בדיקת לוקיישנים בארץ ישראל עבור הבשורה על־פי מתי (1965) (פאזוליני המאוכזב צילם לבסוף את ארץ יהודה הדמיונית שלו בדרום איטליה). היא אספה ביבליוגרפיה, ביקרה באתרי אינטרנט, ליקטה תצלומים אוויריים ומצאה דימויים של עולם החי הנסתר מעין של שמורת הטבע הזאת, דימויים שצולמו בידי חוקר התנהגות בעלי חיים במצלמה רגישה לתנועה.

אולם בעינה נותרת השאלה מה עושים באוסף הזה של קאסר אל־יהוד, בקילומטרים של כבישים ריקים שבסביבתו, בחיות הליליות שלו, במתופף, בנזירות ובהערותיו של פאזוליני. איך מארגנים את כל זה בעבודה חדשה? כדי לאגד את הכול, נדרשת האמנית לנתח את האוסף הזה, לבדוק מתאמים, להשוות את החומרים החזותיים, את החומרים השמיעתיים, להפריד את הקולות ולסדר את הדימויים. בתהליך הארוך והמייגע הזה, ברור שהיא עתידה לוותר על חומר מצולם רב. ואכן, היא מוותרת על הנזירות הפריזאיות, אך שומרת על הטקסט של פאזוליני. היא מקדישה שעות ארוכות לצפייה בחומרים שצילמה במטרה לגלות דברים שלא הבחינה בהם עד כה. בזמן שהיא צופה בדימויי עולי הרגל היורדים למים, פרט אחד מפתיע אותה: הבקבוקים שכולם אוחזים בידיהם וממלאים במימיו העכורים של הירדן. פרט זה הופך לאמת מידה של בחירותיה. בד בבד, מצרפת פרג את תצלומי החיות זה לזה ועורכת אותם לכלל סרט הנפשה אילם קצר המתעד את חייהן. היא עושה כן לקצב תיפופו של המתופף. נסיונותיה לארגן את הדימויים ואת הקולות מסייעים לה לארגן את העולם.[15]

במאמר על עבודתה של פרג, האנס האקה מתאר לפרטי פרטיו מיצב מורכב שעשתה בתקופת לימודיה באקדמיה לאמנות ומדע קופר יוניון בניו יורק.[16] היא עצמה מדברת על המיצבים שלה מאותה תקופה במונחים הבאים: "הם היו עמוסים מאוד ותמיד התנהלו בהם כמה דברים במקביל. פעם אמרה לי תלמידה במכללה: 'את יוצרת את המרחב המורכב הזה עם כל האובייקטים האלה במטרה לומר דבר אחד בעצם'. היא צדקה, אבל לא יכולתי לגרום לה לחוש בדבר האחד הזה מבלי להשתמש בכל מה שהשתמשתי, שמבחינתי הוא מפוזר ומחולק לקטעים בכל כך הרבה דברים; כל אחד מפיק קול, תנועה, ויש לקוות כי כשהם משחקים יחד הם הגיוניים ומולידים את אותה תחושה אחת שעליה היא עמדה".[17] אם כי היום החומרים של פרג הם תיעודיים, הבעיה נשארת אותה בעיה, היינו: איך גורמים לנרטיבים שונים רבים להתלכד.

מתוך צילומי הסרט מעבר הכרחי, צילום: **טל קורדיק**

פרג פיתחה כלים מורכבים יותר או פחות לתיעתוק כל הנרטיבים המגוונים הללו. עבודת הווידיאו החד־ערוצית שבת 2008 עשויה מתערובת של אירועים הקורים לכאורה בבת אחת, אך בעצם התרחשו ברחובות שונים בתקופות שונות של השנה. עבודות הווידיאו התלת–ערוציות שמור בחיים ותרחיש, לעומת זאת, מסמיכות אירועים ואתרים המוקרנים על שלושה מסכים נפרדים. באמצעות הכלים האלה, היא מתזמרת את העולם ואגב כך מראה לנו עולם שהוא כבר מתוזמר. דומה כי הסיטואציות שהיא מצלמת מצייתות לחוקים נעלמים. במקום לשחק עם סיטואציות מצולמות, היא מציגה לנו סיטואציות של משחק, שאת חוקיו הבסיסיים היא מתעתקת (או, אולי, ממציאה). הדמויות שלה תמיד לובשות מדים – תחפושות – ומוכנות לשחק. הן יודעות בדיוק מה עליהן לעשות. אבל במעבר הכרחי, שחקנים המשחקים משחקים שונים מוצאים עצמם חולקים אותו לוח משחק. אנשים במדי צבא שומרים על גבול הנהר, בעוד שאנשים אחרים, לבושים כצליינים, טובלים בו. פרג עומדת על מורכבויותיהן של הסיטואציות האלה ומנסה להעתיק אותן ממקומן. במעבר הכרחי, המורכבות הכה גדולה גורמת לה להסס באשר לפורמט. דומה כי המשחקים הם מרובים מדי לסרט אחד, ויהיה אשר יהיה מספר המסכים שבהם תשתמש. כל זה מעמיד בסימן שאלה את הפורמט של העבודה.

הרצף של אברהם אברהם:

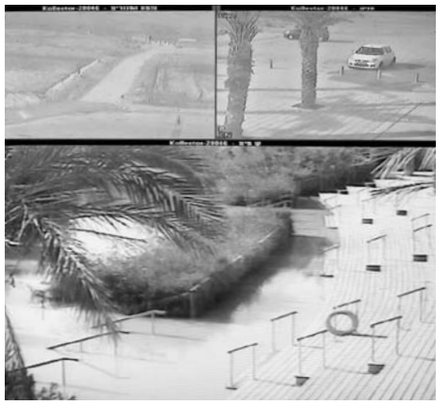
... פירוק בית הכנסת > חלל ריק > הרכבה מחדש של המסגד ...

הרצף של שרה שרה:

... פירוק המסגד > חלל ריק > הרכבה מחדש של בית הכנסת ...

כל קבוצת מאמינים נכנסת, בתורה, לחלל, לאחר שהקבוצה האחרת עוזבת אותו. שתי העבודות הן בגדר דיפטיכון מתוזמר להפליא. הקבוצה האחת "מפרקת"; הקבוצה האחרת "מרכיבה מחדש".

בתפישה לינארית של הזמן, החלפת בית הכנסת במסגד ולהפך היא היוצא מן הכלל. אבל החזרה האינסופית על אותן פעולות (פירוק והרכבה מתמידים) משנה את עצם טבעו של הזמן. עם כל "פירוק" וכל "הרכבה מחדש" אותה סצנה מתרחשת שוב ושוב ויוצרת עקומה בזמן שבסופו של דבר סוגרת על עצמה. והזמן שהפך בינתיים למעגלי מזכיר לנו את הקיר שפעם נבנה ואחר נהרס ונבנה מחדש ואת הזמן החוזר לאחור. מבלי שתהפוך את סדר השתלשלות הדברים, "מפרקת" פרג את העולם ואגב כך עורכת מחדש את הזמן.



המעגליות של הזמן המוצגת באורח זה מזכירה את האופן שבו הזמן פועל במיתוסים. במיתולוגיה היוונית, למשל, אנשים שניסו לפרוץ את מעגליות הזמן (פרומתיאוס באמצעות הענקת האש לבני אדם, וסיזיפוס באמצעות כבילתו של אֵל המוות) נענשו בייסורים שחוזרים על עצמם ללא קץ. בעבודתה של פרג, הסכסוך הערבי־ישראלי הנמצא במבוי סתום הופך למשחק סכום אפס אינסופי, שבו השליטה במרחב עוברת מיד ליד בתורות.

משחק או עינוי? תלוי אם רואים את שתי העבודות בד בבד או בנפרד.[11] במקרה הראשון, הסמכתן זו לזו חושפת עד כמה המצב איננו סימטרי בעצם. עם זאת, מאחר שאברהם אברהם ושרה שרה זהות באורכן ובמבנן, אפשר להציג אותן זו מול זו באותו חלל, מה שמעמת ואף מחבר את שתיהן. ואז מה שמתקבל זה הרצף הבא.

הרצף בהקרנה בו־זמנית של אברהם אברהם ושרה שרה זו מול זו, באותו חלל:

... פירוק בית הכנסת והמסגד > חלל ריק > הרכבה מחדש של המסגד ובית הכנסת ...

בית הכנסת והמסגד מפורקים ואחר כך מורכבים מחדש, בו־בזמן. באותו חלל (תצוגה) ובאותו זמן (קולנועי), פרג מכנסת יחדיו שתי קבוצות העושות כל שביכולתן להימנע ממפגש. היא מוסיפה למשחק חוק חדש, שהופך את המפגש לאפשרי. איך יכולים בני אדם לחיות באותו מרחב ובאותו זמן מבלי להיפגש? הקולאז' של הדיפטיך הזה יוצר מבנה מצטלב (כיאסטי), שבו הרגע השקט, המושהה, של החלל הריק הוא האפשרות הלוגית היחידה. המשחק הופך אפוא לעינוי, ונראה כי החלל הריק הוא הדבר היחיד ששתי הקבוצות חולקות הלכה למעשה. הצגתן הבו־זמנית של העבודות מוכיחה עד כמה דומות הפעולות הנדרשות לריקון בית כנסת לאלה הנדרשות לריקון מסגד ועובדה זו מחזקת את האבסורדיות של העינוי. בעוד שכל עבודה מראה אנשים המתקיימים יחדיו באותו מרחב, אך במועדים שונים, בהצגתן הבו־זמנית של שתי העבודות כל שנותר זה קיומם יחד בזמן מקביל.

חיתוך 3: הרכבת העבודה

"[ב]סרטך – הנח לאנשים להרגיש את הנשמה והלב, אבל גרום לזה להיראות כמו עבודת יד".

רובר ברסון[12]

שעה שאני כותב את המאמר, פרג מכינה עבודה חדשה, ששמה הזמני הוא מעבר הכרחי. בחודשים האחרונים היה לי הכבוד להיות מעורב בתהליך יצירתה של עבודה זו, לפני שהיא מגיעה לשלב שבו היא מתעטפת בעצמה והופכת לקופסה שחורה המאפשרת לצופים בה לראות רק את מה שהיא מעוניינת שיראו. האמנית הרשתה לי לתאר רגעים אחדים בתהליך המתמשך של יצירת העבודה, רגעים שיאפשרו לי לנתח כמה מן המנגנונים הכרוכים בהרכבתה.[13]

"כשאני מגיעה למקום, אני רואה הכול בבת אחת, ובו־בזמן סוג של פרדוקס [הקיים] בו", אומרת פרג.[14] היא תרה אחר המכניקה הדרושה לה כדי לשמר ולתרגם לעבודתה את תחושת המציאות המהממת אותה שעה שהיא מתחילה לעבוד על סרט. התחקיר נפתח בשבועות של צילומים. כשעבדה על שמור בחיים, היא צילמה במשך שבעה חודשים את שגרת עבודתם של כמה קברנים. בזמן העבודה על שבת 2008, היא העבירה את כל ערבי השבת שלה, במשך כמעט שנה, בהתבוננות בחרדים הסוגרים את שכונתם לקראת השבת. בשנתיים האחרונות, היא כבר צברה שעות על גבי שעות של חומרים שצולמו בקאסר אל־יהוד עבור מעבר הכרחי.

קאסר אל־יהוד הוא מקום חצייה מובהק. כאן הסתיימה גלות בני ישראל אחרי יציאת מצרים. וכאן, לפי המסופר, טבל יוחנן המטביל את ישו במי הירדן. היום זה הגבול הטבעי של הגדה המערבית וממלכת ירדן. תחת פיקוח קפדני של הצבא, אלפי עולי רגל נוצרים מגיעים לכאן מדי יום כדי לחוות את חוויית הטבילה בירדן. אבל היום איש כבר אינו חוצה את מקום החצייה הזה. היום, זהו שדה

גליה אל־מאלק, ד"ר לקבוצה בבנות בעלת עניינים

הדברים חורקים וצורמים, מתחככים ונגררים. פרג ומעצב הקול שלה נתי זיידנשטדט עובדים יחד כאמני פולי, האוספים, מערבלים ומקליטים ידנית מאות צלילים, שאותם הם מדביקים אחר כך בהקפדה מרובה לדימויים בזה אחר זה.[7] מטרתה של עבודה מאומצת זו היא לשתול אפקט (רעש) הנשמע מזויף לתוך דימוי הנראה אמיתי. כשהוא מודבק באופן מושלם, הסאונד לעולם אינו "אוף קַמֶרָה"; תמיד רואים מה ששומעים. עם זאת, הסאונד לעולם אינו מאבד את זיקתו למקורו מחוץ לפריים. כשרואים דימוי, אפשר לשמוע שמקורו במקום אחר כלשהו. העריכה אינה נראית לעין, אלא נשמעת.

הפסקולים של פרג מדרבנים אותנו לראות דברים בה־במידה בגלל מה שאנחנו שומעים כמו בגלל מה שאנחנו רואים. בשבת 2008, העדר הסאונד החי עוטף את העיר בדומייה. הגם שהעבודה משופעת בפעילות קדחתנית, מה שרואים זה מה ששומעים, כלומר, את המחסומים נגררים כדי לסגור את השכונה החרדית בערב שבת. הצלילים בעבודתה של פרג שולטים במבטנו והופכים את היסודות החזותיים למרכזיים. בצד שליטה זו במבט הצופים, ישנה גם מעין שותפות ל"דבר עברה" של הצופים. כמו בסרט של ז'אק טאטי, צפירת מכונית אקראית נשמעת במפתיע כמעין ניד ראש קונטרפונקטי למשהו שלמען האמת אינו אמור להתרחש.[8]

בקולנוע התיעודי, הדימוי מונחה לעיתים קרובות על־ידי הפסקול. הדוקומנטריסט פרדריק וייזמן ידוע כמי שמשמש כטכנאי הקול של סרטיו. הוא מקליט את הסאונד מתוך מחשבה על העריכה, ובחדר העריכה הסאונד הופך לקו מנחה מרכזי של הנרטיב. לסאונד נודעת השפעה גדולה מאוד גם בעריכה של פרג, אלא שאצלה המצב מתהפך: במקום לנסות להחזיר לדימוי התיעודי את האמת שאבדה לו באמצעות שימוש ב"סאונד חי", היא מציעה מבט חדש על הדימוי המצולם באמצעות ייצורו של סאונד חדש.

חיתוך 2: עריכה מחדש של הזמן

"ואילו באחד הימים או הלילות היה מתגנב איזה דימון בעקבותיך עד לבדידותך המבודדת ביותר, וכה היה אומר לך: 'חיים אלה, אשר אתה חי כעת ואשר חיית עד כה, תהיה נאלץ לחיותם שוב ושוב פעמים אין ספור [...]'"

פרידריך ניטשה[9]

"עורכי הניסוי מהדקים את שליטתם. הם שולחים אותו חזרה. הזמן שוב חוזר לאחור, הרגע מתרחש בשנית".

כריס מרקר[10]

בכל פעם שצופים בסרטים שהאחים לומייר עשו בסוף המאה ה־19, מגלים משהו מעניין. כשחוזרים וצופים בנסיונות המוקדמים הללו, מתברר (שוב) כי לא תמיד השכילו אמנים וקולנועים מאוחרים יותר לפתח את האפשרויות המגולמות בהם. בסרטם *Démolition d'un mur* (הריסתו של קיר, 1896), לדוגמה, הסריטו האחים צוות הריסה מחריב קיר. תחילה רואים את העובדים מהדקים בורג חיבור לקיר. אחרי שהקיר קורס, משלימים העובדים את מלאכת ההרס בעזרת מכושים. לפתע, המהלך מתהפך והקיר שב ומתרומם. הוא בונה את עצמו מחדש, אבן אחר אבן, ולבסוף מתרומם ועומד כחטיבה אחת. יש אומרים שהמקרין פשוט גִלגל הפוך את הסרט, אבל בתולדות הקולנוע הוא נרשם כסרט המראה את הריסתו של קיר אשר שב ונבנה מחדש לאחר מכן. המבצע הזה צולם בשוט אחד, שכן העריכה והחיתוכים מוכלים בדימוי עצמו (קיר הרוס; קיר שלם). בעת שהזמן עובר עריכה ועריכה מחדש, משתנה אופיו של המרחב; הוא מלא, ואז מרוּקן, ולאחר מכן מתמלא מחדש.

באברהם אברהם ובשרה שרה, פרג מצלמת את אותו חלל – תחילה כשהוא מלא, ואז כשמרוקנים אותו, ולאחר מכן כאשר שבים וממלאים אותו. החלל האמור הוא מערת המכפלה בחברון. בתוך שעות אחדות, הוא משנה את ייעודו והופך – פעם לבית כנסת, ופעם למסגד. המבנה ההרודיאני, אשר נבנה מעל למערה הקדושה ליהודים ולמוסלמים כמקום קבורתו של אביהם הקדמון המשותף, אברהם, מחולק לשניים – למסגד ולבית כנסת. אולם במועדים מסוימים בלוח השנה הדתי, בית הכנסת מספח לעצמו את החלק המיועד למסגד (שרה שרה), ובמועדים אחרים המסגד משתלט על החלק השמור ברגיל ליהודים (אברהם אברהם).

מתוך צילומי הסרט אברהם אברהם, צילום: יסי שלו

כמו הקיר של האחים לומייר, הנהרס ואז נבנה מחדש, הצופה רואה בית כנסת ומסגד נעלמים ומופיעים מחדש, לפי התור. בתהליך הזה, היהודים והמוסלמים לעולם אינם נפגשים. ההפרדה היא מלאה. עם זאת, בעין המצלמה, הם שותפים לאותו משחק. אולם זהו משחק מוּטָה כמובן, שכן השופט הוא חייל ישראלי. אולם באמצעות תהליך ההרכבה והפירוק הזה, דומה כי פרג מרמזת לכך שהאנשים יכולים לחיות יחד באותו מרחב, כל עוד מדובר בזמנים שונים. אם מקום קדוש יכול לשנות זהות ובעלות ללא תקלות בתוך כמה שעות, נעים לחשוב כי אותו דבר יכול לקרות במישור הביתי או השכונתי או אפילו במישור הארצי.

אם הדרך היחידה שלהם להיות יחד באותו חלל היא להיות בו במועדים שונים, אז הזמן הוא יסוד מרכזי במשוואה. והזמן עוטה חשיבות נוספת לאור העובדה שכל אחת מן העבודות נועדה להקרנה בלופ. אפשר לצמצם את אברהם אברהם ושרה שרה לכלל הרצפים הבאים החוזרים על עצמם לאין סוף.

לחתוך, לחבר, לאסוף: עריכה מחדש של העולם

בנז'מן סרוסי

המספריים של נירה פרג

"כפי שראיתם על המסך,
המספריים הם הדרך הטובה ביותר".
אלפרד היצ'קוק[1]

הכול החל במפגש מקרי על שולחן העריכה בין שקיטן (פלמינגו) לקול יריה. בעבודה *67 Bows* (67 קידות, 2006), בכל פעם שהרובה יורה, השקיטנים בגן החיות של קארלסרוהה מרכינים את ראשיהם כמו מתכווצים מפחד לשמע הרעש. התהליך הזה חוזר על עצמו 67 פעמים, ואז מתחיל מחדש. בין היריות, העופות מקרקרים להנאתם תוך שהם עוסקים בפעילויותיהם הרגילות, בעוד שהצופים ממתינים בחרדה לפיצוץ הבא. כש־*67 Bows* הוצגה בוושינגטון ב־2011, המוזיאון הציב הודעה בסמוך לעבודה, שבה הבטיח לקהל כי החיות לא ניזוקו בזמן עשייתה.

אולם האכזריות אינה במקום שבו היינו מצפים לפגשה. מאום לא קרה לעופות. המפגש בין קולות הירי לשקיטנים התבצע הרחק מגן החיות, בחדר העריכה. הגם שאף חיה לא ניזוקה בזמן ההסרטה, הקהל מתייסר בשעת ההקרנה – כלומר, עד שהוא מבין כי האכזריות אינה טמונה במשהו שנעשה לעופות ארוכי הרגליים הללו; הכול קורה בתהליך העריכה, בחיתוך ובחיבור. מה שיש לנו כאן זה רעש חסר רפרור חזותי (הפיצוצים) ודימוי שהסאונד החי שלו נדחק לרקע (השקיטנים המרכינים את ראשיהם מסיבה לא ידועה כלשהי). בתהליך החיתוך והחיבור הזה, פרג מציעה לנו תפישה חדשה בתכלית של סוגיית העריכה – הפעילות הפורמטיבית של יצירת סרטים. יצירתה נטועה במלאכת החיתוך, החיבור, המונטאז' והדֶה־מונטאז',[2] הקונסטרוקציה והדה־קונסטרוקציה והיא מתקדמת יחד איתה.

בין שפרג מטפלת בשקיטנים או בקברנים ובין שהיא עוסקת בחרדים, נקודת המוצא שלה היא הדימוי התיעודי. עם מצלמתה המורכבת על חצובה, היא מבחינה בדימוי ברור ושלם ומצלמת אותו. ההתקות, העקירות והשינויים הרבים בייצוגים של מצבים מורכבים וטעונים פוליטית, המוכרים לעיתים קרובות לכולנו, נגזרים מתהליכי עריכה שונים, שאותם היא יוצרת ומפתחת. זה יהיה פשטני מדי לחשוב על תהליכי העריכה האלה במונחים של המחלוקת עתיקת הימים בנוגע לבדיוני החותר תחת אושיות התיעודי. בעבודתה, המושגים בדיוני ותיעודי מאבדים את כוחם ההסברי. משהו אחר מוטל על כף המאזניים: עריכה והרכבה מחדש של העולם עצמו.

מה שאני מבקש לזהות כאן, בדרך מקוטעת ובהכרח בלתי רציפה, אלה כמה מן החיתוכים והחיבורים המתלווים אליהם ומנחים את מספריה של פרג שעה שהיא ניגשת לערוך מחדש את העולם. מדובר בפרגמנטים ותו לא, ואתם רשאים לקראם ולערוך אותם מחדש בכל סדר שתחפצו.

חיתוך 1: cinéma bruité[3]

"תחילה היו סרטים אילמים ואחר כך [הגיעו] הסרטים המדברים. השפה החלה עושה שמות בדימויים; מאחר שהם מדברים, אנשים מקשיבים למה שהם אומרים. לפני כן הם לא אמרו דבר, ועל כן נדרשו יוצרי סרטים להגביל את עצמם לדברים פשוטים וברורים יותר."
פרנוד דלינייי[4]

"למעשה השתמשתי ברעיון של הפרדת הסאונד מן הדימוי בעבודה קטנה ושמה *G Spotting*, שעשיתי ב־2003".[5] בצילום ארוך של חזית בניין, נדמה כי הקול המקריין מנחה את המצלמה הנעה לאורך הקיר בהתאם לקריינות. כשרואים את הסרט, לא ברור האם פרג צילמה את החזית בהתאם להנחיות הקול או הוסיפה את הקול מאוחר יותר בחדר העריכה בהלימה לתנועות המצלמה. בין שכך ובין שכך, עריכת הקול היא היסוד המרכזי של השוט הבודד הזה. אם כי הקול השטוח חף מחושניות כלשהי, למותר לציין עד כמה ארוטי האפקט של תהליך העריכה הזה – הטקסט וכותרת העבודה הם מפורשים דיים.

תהליך זה, העולה בקנה אחד עם מסורת מסוימת של הקולנוע הנסיוני,[6] בישר על מה שהחל במלוא מובן המלה עם השקיטנים ומאז היה לתו היכר של עבודתה של פרג. בעבודות שעשתה מאז *67 Bows*, הלך ונעלם בהדרגה הסאונד החי מיצירתה ועריכת הקול החלה ממלאת תפקיד גדל והולך. כך אם ב־*G Spotting* אפשר עדיין לשמוע את רעשי הרחוב, שהקריינות אינה מסתירה לחלוטין, הרי שב־*67 Bows*, רעשי הסביבה כבר פחות ברורים, ומשבת 2008 הם כבר נעדרים לחלוטין. מעבר לקולות אקראיים (שנוכחותם בולטת שבעתיים בגלל חריגותם), אותו אפקט ניכר בשמור בחיים (2009–2010) ועוד יותר מכך בתרחיש (2012), באברהם אברהם (2012), בשרה שרה (2012) ובמעבר הכרחי (2012). הסאונד מנותק מן הדימוי או, ליתר דיוק, סאונד חסר דימוי מודבק לדימוי חסר סאונד. הפסקול מורכב אך ורק מרעשים. עבודותיה האחרונות של פרג אינן סרטים מדברים; הן cinéma bruité – סרטים שהתוספו להם אפקטים של סאונד (Foley effects).

67 קידות, מראה הצבה במוזיאון הירשהורן, וושינגטון, במסגרת "קופסא שחורה", 2011

נותן את הקצב למתרחש על המסך הסמוך – צעדתם בין הגדרות של מאות אנשים. האנשים הללו השייכים בבירור לעדות נוצריות שונות – יוונים אורתודוקסים, קופטים, אתיופים וכו' – צועדים כולם לעבר אתר הטבילה על גדת הירדן.

כאשר פרג החלה לצלם בקאסר אל־יהוד, האיזור היה סגור למבקרים, והכניסה אליו הותרה רק בשני חגים נוצריים – חג ההתגלות וחג הפסחא – ובטיולים מאורגנים. לפני כשנה, הסכימו הרשויות הישראליות להשאיר את האתר פתוח לאורך השנה ולכל המבקרים. המוקשים לא פונו, אבל שביל הגישה הצבאי, המתואר בווידיאו של פרג, נחנך.

התקופה הארוכה שבה היה האתר סגור לאדם, אפשרה למינים זואולוגיים מסוימים להתרבות ולשגשג במקום. אחד ממסכי המיצב מראה את חיות הבר של האיזור: חזירי בר ודורבנים. חשוב לציין כי הווידיאו המוצג במסך זה נערך מחומרים שצולמו במצלמות מעקב של חוקר מהחוג לזואולוגיה באוניברסיטת תל אביב.[5] מכל מקום, דומה כי החיות הן היצורים החופשיים היחידים באיזור זה, אבל קשה שלא להבחין כי אף הן נצמדות לשבילים ה"בטוחים".

המסך הסמוך מראה מה קורה בנהר עצמו, שאף מציין את קו הגבול בין הגדה המערבית הכבושה לממלכת ירדן. אנו רואים חיילים בטלים ממעשה – ישראלים וירדנים כאחד – ואת המאמינים הנוצרים ממלאים בקבוקים במים הקדושים במטרה לקחת אותם איתם לארצותיהם. והרי עוד פרדוקס של המקום –
בזמן שהחיילים מעשנים ושותים קפה, הצליינים "גונבים" את מי הירדן הקדושים.

המרחבים המקודשים של נירה פרג מציגים אפוא את הקודש והחול, את הרוחני והגשמי, אהבה שמימית וקנאות ארצית קיצונית. מבטה אינו רק ביקורתי, אלא גם קליני, מבט החושף בחריפות את הפרדוקסים של חיי היומיום בחלק העולם שבו היא חיה.

הערות:

1 *IMDb Movie Terminology Glossary* מגדיר "פולי" כ"אמנות יצירתם מחדש של אפקטים קוליים המלווים התרחשות (כגון קול צעדים) בסינכרוניזציה למרכיב החזותי של הסרט. [האפקטים] קרויים על־שם אחד הראשונים להשתמש בהם, ג'ק פולי; אמני פולי משתמשים לעיתים בחפצים ושיטות מוזרים לשם השגת האפקטים הקוליים, למשל, שבירת גבעולי סלרי לחיקוי [צליל] שבירת עצמות. הקולות מוגזמים לעיתים קרובות כדי להגביר את הרושם – רצפי מאבק מלווים כמעט תמיד באפקטים קוליים מוגברים של חבטות וסטירות". ראו: http://www.imdb.com/glossary/F.

2 Donald Kirihara, "Sound in *Les Vacances de M. Hulot*," Peter Lehman (ed.), *Close Viewings: An Anthology of New Film Criticism*, Tallahassee: Florida University Press, 1990, p. 162

3 הסרט, ששמו המקורי הוא *Sopraluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo*, מתעד את המסע שערך הבמאי האיטלקי בישראל, ירדן וסוריה בשנת 1963 בחיפוש אחר לוקיישנים לסרטו על חיי ישו.

4 במקום אחר בסרטו של פאזוליני, מתייחס דון אנדריאה, הכומר האיטלקי שהתלווה אליו במסעו, לחשיבותו ההיסטורית־דתית הגדולה של קאסר אל־יהוד: "[נהר] הירדן הוא נקודת ההתייחסות ההיסטורית והדתית של כל ההיסטוריה היהודית מאחר שהתורה [הברית הישנה] מתחילה ביהודים החוצים את הירדן ומסתיימת בטבילה של יוחנן המטביל המזמין את היהודים לטבול בירדן ולהתכונן לביאת המשיח".

5 ד"ר ערן לוין, אונברסיטת תל אביב, בשיתוף עם מרכז היונקים של החברה להגנת הטבע בישראל.

התמרון בין הסטטוס־קוו לחריגות ממנו, ובין הסדרי התפילה וסידורי הביטחון כרוך בהכרח בנוכחות צבאית מסיבית. בעבודות אלה, אנו רואים לראשונה את הסימביוזה המשונה – אך הבלתי־נמנעת – בין דת וצבא, בין המאמינים והחיילים.

אולם העבודות של נירה פרג המתמקדות בהתנהגויות יוצאות דופן באיזורים מתוחמים אינן מוגבלות לאתרים קדושים־דתיים. כך, במקביל לצילום אברהם אברהם, היא עקבה אחר התרחשויות בתחום שונה לחלוטין: היערכות של פיקוד העורף למקרה של אסון פתע רב נפגעים.

מעקב זה הוליד את מיצב הווידיאו התלת־ערוצי תרחיש (2012) המתעד תרגיל חילוץ נפגעים מבניין שקרס כתוצאה מרעידת אדמה או מפיגוע תופת. התרגיל, שנמשך חודשים אחדים, כלל פיזור נפגעי דמה בבניין מיועד להריסה, הרס מוקפד של המבנה באורח המדמה את דפוס ההרס באסונות מעין אלה וחילוץ ה"נפגעים".

המיצב מציג את שלושת שלבי התרגיל: הכנת האתר בידי קבוצת חיילים בערוץ האמצעי; הריסת הבניין בערוץ הימני; וה"חילוץ" בערוץ השמאלי. בערוץ האמצעי (המוצג גם כעבודה עצמאית), אנו יכולים להבחין בדמיון המוזר בין עבודה זו לאברהם אברהם ולשרה שרה: טרנספורמציה של מרחב יומיומי בנאלי לכלל איזור "מקודש" באמצעות שינוי ייעודו. בפעולה דומה למדי לגרירת השטיחים פנימה והחוצה באברהם אברהם ובשרה שרה, המלווה למעשה בפסקול זהה, נראים החיילים גוררים סרבלים לבנים או שחורים לאורך מסדרונות המבנה המיועד להריסה ומניחים אותם בקפידה בחללים שנבחרו מראש. הסרבלים מייצגים את הפצועים וההרוגים, שאותם יש "לחלץ" מן ההריסות. הסצנות האחרונות של ערוץ זה מראות את כוחות החילוץ סוגרים איזור מסוים בסרט צהוב – עוד סוג של מחסום שנועד לתחום מרחבים.

תרחיש עורך הקבלה מוזרה בין מרחבים מקודשים דתיים למרחבים "מקודשים" ביטחוניים באופיים. בגלל הקשר ההדוק בישראל בין דת, לאומיות, פוליטיקה וביטחון, הקבלה כזאת כלל איננה מופרכת. הזיקה המפחידה למדי הזאת בולטת במיוחד בעבודתה האחרונה של פרג, מעבר הכרחי (2012–2013).

אחרי שהשלימה את צילומי שבת 2008 ושמור בחיים, החלה פרג מסיירת בשולי ישראל בחיפוש אחר מרחבים שנויים במחלוקת, אחר "גבולות". כך הגיעה לגדה המערבית, למחסומיה ולדרכיה שאינן מובילות לשום מקום או נפסקות באמצע שום מקום. תופעות אלה רווחות בשטחים הכבושים, שבניית תשתיותיהם משקפת בעיקר את הגיון הכיבוש והנישול.

מיצב הווידיאו בחמישה ערוצים מעבר הכרחי צולם במשך שנה באתר ההיסטורי קאסר אל־יהוד (ארמון או מצודת היהודים), השוכן על גדתו המערבית של הירדן כמה קילומטרים צפונית לים המלח ודרום־מזרחית מיריחו. לפי האמונה, זה המקום שבו, אחרי 40 שנות נדודים במדבר, חצו בני ישראל את נהר הירדן לארץ כנען, שאותה עתידים היו לכבוש במערכה עקובה מדם. ממש מול המצודה, על הגדה המזרחית של הירדן, שוכנת בית עברה, המקום שבו לפי המסורת הנוצרית טבל יוחנן המטביל את ישו בנהר הירדן. לפיכך בגיאוגרפיה הקדושה הנוצרית תופס אתר זה מקום בולט, שלישי בחשיבותו אחרי כנסיית הקבר בירושלים וכנסיית המולד בבית לחם.

בעקבות כיבוש הגדה המערבית בידי ישראל בשנת 1967, הוכרז קאסר אל־יהוד שטח צבאי סגור, מאחר שנחשב מועד להסתננות. המנזרים המקומיים פונו משם והאיזור שמסביבם מוקש. רק מעבר צר באורך של שלושה קילומטרים ממערב לכביש הראשי, שהוביל לאתר, לא מוקש. כביש צבאי העובר בשדות מוקשים קרוי בעגה הצבאית הישראלית "מעבר הכרחי".

מתוך צילומי הסרט מעבר הכרחי, צילום: חנן בלישה

מראה האיזור המדברי הזרוע מנזרים נטושים והנהיגה בין גדרות שעליהן מתנוססים שלטי האזהרה מפני המוקשים המצויים מאחוריהן רתקו את פרג והניעו אותה לחזור לשם שוב ושוב ולצלם את האירועים הייחודיים שמתרחשים במקום.

את מסעה הראשון לאורך הירדן בינות לשדות המוקשים, תיעדה פרג בווידיאו המוקרן על אחד ממסכי המיצב. אלא שהאירוע המצולם מוקרן במהופך – מן הסוף להתחלה ולפיכך הוא מתחיל בעזיבתה את המקום. במקרה זה, היא הותירה את הפסקול כמות שהוא. אנו שומעים אותה משוחחת עם חייל המילואים שהסיע אותה לאתר. אולם מאחר שכמו הווידיאו גם הפסקול מורץ מן הסוף להתחלה, השיחה נשמעת כמו ג'יבריש או כהכלאה משונה של עברית, ערבית... ויידיש. עם זאת, הבלבול אינו כה גדול לכאורה, מאחר שהשיחה מלווה בכתוביות "תרגום", אלא שאין בינן לבין הנאמר כל קשר. למעשה, מדובר בעיבוד חופשי של המלל בסרטו של פייר פאולו פאזוליני בדיקת לוקיישנים בארץ ישראל עבור הבשורה על־פי מתי (1965).[3] באמצעות הרפרור הזה, פרג מהרהרת על האכזבה שנחל הבימאי האיטלקי למראה ה"מודרניות" העגומה של ארץ הקודש.[4]

בדומה למסך המוקדש לחפירת הקברים בשמור בחיים, גם במעבר הכרחי פרג משתמשת במסך קטן יותר שאותו היא הופכת ל"רית'ם סקשיין" של העבודה. כאן מראה המסך מתופף צעיר המזכיר את החילון של מאנה. הנער מיריחו לבוש במדי צופים חגיגיים ומתופף בהתלהבות וללא הפסק. דומה כי הוא כלל אינו מודע לקיומו של השלט האדום־צהוב המציין כי הוא נמצא ליד שדה מוקשים. הוא

שכרוכים בארעי השוכן בנצחי ובחולין המקננים במקודש, הנחתה אותה לבסוף למערת המכפלה בחברון.

באתר זה, שלפי המסורת היהודית הוא מקום קבורתם של אבות ואמהות האומה, היא צלמה את שתי עבודותיה הבאות. פרק כ"ג בספר בראשית מספר כיצד רכש אברהם את המערה כדי לקבור בה את אשתו שרה. במסורת היהודית, אתר זה נופל בקדושתו רק מהר הבית.

בהלימה לחזונם המשיחי, מייחסים המתנחלים חשיבות היסטורית ורוחנית גדולה לבעלות על מערת המכפלה השוכנת בחברון, העיר הפלסטינית הגדולה ביותר בגדה המערבית. בצד תביעת הבעלות הכללית על ארץ ישראל המסתמכת על "ההבטחה האלוהית", הם מבססים את טענת הבעלות החד־משמעית על המערה על התיעוד המקראי של רכישתה החוקית ב"כסף מלא" מידי בעליה. כרזה, שפרג מצאה בחברון והיום היא תולה בסטודיו שלה, קובעת בפשטות: "שילמנו. קנינו. זה שלנו!!". לצד המבנה ההרודיאני האיקוני, נראים בכרזה זו שני בתי דירות מודרניים, שהבעלות עליהם שנויה במחלוקת ציבורית. המתנחלים המתעקשים כי מזכותם של יהודים לחיות בכל מקום ב"עיר האבות" טוענים כי רכשו כחוק את הבתים מבעליהם הפלסטינים. סיפורה של מערת המכפלה משוכפל אפוא בתביעות בעלות עכשוויות על אתרים שנויים במחלוקת.

בניגוד להר המנוחות או לשכונה החרדית, הקשורים רק באופן כללי לסכסוך הטריטוריאלי הישראלי־פלסטיני, מערת המכפלה קדושה גם למוסלמים, שכן אברהם (איברהים, אביו של ישמעאל) נמנה עם חשובי הנביאים של האסלאם אשר מייחס לו את ייסוד הכעבה במכה.

חרף העובדה שאתר זה קדוש בה במידה ליהודים ולמוסלמים, הוא מעולם לא היה זירה של דו־קיום. תחת זאת, קורותיו עומדות בסימן הדרה הדדית וסכסוך עקוב מדם. האחרון בשורה ארוכה של אירועים קטלניים שידע האתר הקדוש הזה היה הטבח שביצע בו ברוך גולדשטיין ב־1994 ושבמהלכו רצח 29 מוסלמים ופצע רבים אחרים. מאז אותו אירוע, נשמרת בקפדנות הפרדת היהודים והמוסלמים בתחומי האתר.

היום, המבנה ההרודיאני על ששת קבריו מחולק לשניים. כניסת היהודים מותרת רק לאולמות הדרומיים, ואילו המוסלמים מתפללים בחלקו הצפוני. עשרות חיילי צה"ל אחראים לאכיפת ההפרדה המחמירה. רק בחגים דתיים מיוחדים (10 ימים בשנה לכל דת), מורשים מאמיני הדת האחת להיכנס למתחם של הדת האחרת ולהתפלל על הקברים שכניסתם אליהם אסורה בשאר ימות השנה. במשך עשרים וארבע שעות בכל פעם, אחת הדתות משתלטת על האתר כולו.

העבודה אברהם אברהם (2012) מתעדת "חריג מוסלמי" – את היערכות המאמינים היהודים לפינוי המתחם שלהם. תהליך זה (שעד כה לא נחשף לעין הציבור) צולם ביולי 2012 תחת השגחה צמודה של צה"ל. האחראים על האתר נועלים כוננויות עם ספרי קודש, מסירים שלטים ושטיחי קיר ומאפסנים רהיטים. אחרי שאנחנו, הצופים, מוודאים כי המקום ריק לחלוטין, מגיע רגע המפתח של העבודה, כאשר חיילת פותחת לרווחה את הדלת המובילה למסגד. לאחריו משתלטים על המרחב גברים הפורסים על הרצפה שטיחי תפילה מוסלמיים.

הווידיאו שרה שרה (2012), שצולם כמה חודשים מאוחר יותר, מתאר "חריג יהודי" והוא בגדר תמונת מראָה של אברהם אברהם. הוא נפתח בתמונות של המאמינים המוסלמים אוספים ועורמים את שטיחי התפילה. הפעם, כאשר הדלת נפתחת, המאמינים היהודים הם שנכנסים לחלל עם כסאות הפלסטיק ותשמישי הקדושה שלהם.

שני הסרטים שצולמו בהפרש של כמה חודשים משקפים בקפדנות זה את זה. הם זהים באורכם ובמבנם הסימטרי, ובמוקדם עומדת פתיחת הדלת המחברת/מפרידה בין שני החללים. כמו בשבת 2008, הפעילות הקדחתנית נעשית כמדומה במיומנות חפה מכל רגש. הסאונד הוא בבחינת הד חסר מאפיינים מרחביים של תנועות הגרירה והנקישות האמבלמטיות, מה שמוסיף לתחושת האל־זמניות של הסצנה.

אברהם אברהם ושרה שרה מתארים את שני צדדיהם של אירועים מחזוריים אלה. הפינויים הזמניים הללו אינם מעידים על דו־קיום דתי, להפך – הם פועל יוצא של חוסר סובלנות דתית. למעשה, מחציתה של כל אחת מן העבודות מוקדשת לפעולות הסגירה, הנעילה, ההסתרה, הגרירה והחסימה של רהיטים ותשמישי קדושה. העושים במלאכה אינם מותירים ולו כסא אחד לשימושם של מאמיני הדת האחרת. הבו־זמניות של פסקולי העבודות כשהן מוצגות במקביל מבליטה את מאבקי הכוח המסתתרים מאחורי הפרקטיקות הללו. כדי להדגיש את הקונטרפונקט הזה, החליטה פרג לנקות את הפסקול מצלילים אנושיים כלשהם. איננו שומעים קול צעדים או קולות אדם. רק חפצים דוממים מפיקים רעש.

בשני הסרטים, האמנית מתמקדת במרחבים ריקים, תוצאת הפינוי החפוז היוצר ציפיות לקראת החלפת ה"בעלות" הממשמשת ובאה. ברגעים המתמשכים הללו, הזמן והמרחב מתנודדים בין מאבק ארצי להתרוממות רוח.

מוסטר בסטודיו של נירה פרג

מקומות מקודשים

סרג'יו אדלשטיין

עבודות הווידיאו של נירה פרג מעוגנות בפרקטיקות של הקולנוע התיעודי. פרג מצלמת במשך תקופות ארוכות מקומות מסוימים, שאופיים מכתיב דפוסים ייחודיים של התנהגות אנושית הזורים אור על אמונות, היסטוריה וטקסים פולחניים. עבודותיה האחרונות של פרג מתמקדות בהיבטים התנהגותיים אלה כפי שהם באים לידי ביטוי בישראל ובגדה המערבית. על שולחן העריכה, שעה שהיא עוברת על מאות שעות של החומרים שצילמה בעצמה, היא מנצלת טכניקות של היפוך, חזרה ופסקולים מתומרנים, "מבושלים" ומעובדים ליצירת העבודות המזוהות עמה.

תוצאתו של אופן פעולה זה היא מיצבי וידיאו, אשר – די בדומה לסרטי טבע – מנכיחים מצבים מוזרים ורחוקים מן העין. אולם בעוד שסרטי טבע נוטים להציג מבט אינדיבידואלי ו"מאניש" על אוכלוסיות של בעלי חיים, עבודותיה של פרג מתרכזות בהתנהגויות אנושיות פולחניות ומכניות.

הראשונה בשורת העבודות הזאת היא שבת 2008. לצורך צילומה של עבודה חד־ערוצית קצרה זו, עקבה פרג במשך שבעה חודשים אחר הפעילות המתבצעת לפני כניסת השבת בכל רחבי ירושלים בכניסות לשכונות חרדיות. פעילות זו חוזרת על עצמה בשבת 2008 בווריאציות שונות המראות את סגירתן לתנועת מכוניות, ואגב כך "קידושן", של השכונות החרדיות בירושלים, אשר נעשות מזוהות בהדרגה הן עם היום הקדוש והן עם ההגבלות הכרוכות בו. באמצעות הפעולות המתוארות בעבודה, הופכות השכונות הללו לספירה נפרדת, "קדושה" יותר משאר חלקי העיר.

בשבת 2008, הציגה פרג לראשונה מרכיב אופייני חיוני, שעתיד לעבור כחוט השני ולהתרחב בכל עבודותיה מכאן ואילך: טיפולה הייחודי בסאונד. טיפול זה מושתת על היפטרות מן הסאונד המקורי שהוקלט בעת הצילומים והמרתו ברעשים נבחרים שבושלו מחדש בסטודיו (Foley sound effects).[1] בשיתוף פעולה הדוק עם מעצב הסאונד שלה נתי זיידנשטדט, האמנית בוחרת מושגית את הצלילים שהיא מעוניינת להדגיש, ואגב התעלמות מכל היתר, מקצה להם מקום מיוחד בפסקול ללא קשר לתפקידם האמפירי או למעמדם היחסי במציאות.

עבודות הווידיאו של פרג דוממות בצורה מוזרה. העבודה שבת 2008, לדוגמה, צולמה בצמתים סואנים מאוד בירושלים. אנחנו רואים מכוניות, אוטובוסים ואנשים, אך שומעים רק צפירת מכונית אקראית, טפיחות זירוז על שעון, קולות של גרירת מחסומי ברזל וכן הלאה.

לגבי הצירוף סאונד־מרחב־נרטיב, כתב היסטוריון הקולנוע דונלד קיריהארה במאמרו על סרטו של ז'אק טאטי חופשתו של מר הולו (1953) כי "טכניקות הסאונד בסרט מסייעות לסכל את ציפיותינו באשר למרחב בשירות הנרטיב...".[2] כמו במאי הסרטים הצרפתי, נוטה גם פרג להתמקד בצליל או רעש אחד באמצעות בידודו וניתוקו מקואורדינטות מרחביות כלשהן. כך, בדומה לדימוי האיקוני של הגבר הצועד במסדרון ריק בסרטו של טאטי זמן משחקים (1967), מועברים צלילי צעדיו המהירים של גבר הנחפז לסגור את ה"שער" בשבת ללא כל עומק, תנועה או הבעה ונשמעים זהים ללא קשר למרחק בין הצופה (או, ליתר דיוק, המצלמה) למקור הקול. טיפולה של פרג בסאונד מבהיר כי חוקי הזמן והמרחב של נרטיבים רגילים אינם חלים על מרחב "מקודש".

היחסים המרחביים הסוריאליסטיים של שבת 2008 הציבו כמדומה את הפרמטרים לטיפול בסאונד בעבודותיה הבאות, עבודות העוסקות כולן ב"מרחבים מקודשים".

שמור בחיים (2010/2009) צולם במרחב כזה, הר המנוחות בירושלים. מובנה המילולי של כותרת העבודה מסגיר את נושאה האוקסימורוני – קבר "הנשמר בחיים", היינו: חלקת קבר הנשמרת לרוכשיה בעודם בחיים עד יום מותם. חלקות אדמה ייעודיות אלה הן משהו בין נכסי דלא ניידי למקום למנוחת העולמים.

מבטה של פרג על האתר ועל סביבותיו מדגיש את אופיין המלאכותי של מובלעות מקודשות כאלה. במיקומו ליד כביש ראשי, בסמוך למטווח, מגלם המרחב הייחודי הזה, שנבנה כולו בידי מוסלמים, את הפרדוקסים של החיים והמתים בארץ הזאת.

בהתמקדו במה שחי בבית העלמין הזה, מציג המיצב מקבץ של כמה מעבודות התחזוקה הבנליות ביותר המתבצעות במקום, כגון גינון, שאותן הוא שוזר בינות לצילומים מרחוק של המערך הייחודי של הקברים וסביבת בית הקברות. חריטת המילים "שמור בחיים" נראית על המסך הגדול יותר כתהליך שלם, בה־בשעה שעל מסך קטן יותר נמשכת כל העת חפירת הקברים. מבלי שיַראה קבורה או גופות כלשהן, רק את מיקומו המיוחד של המקום, בלב נוף מדהים שדבר אינו קורה בו, יוצר המיצב התלת־ערוצי תחושה נעימה למדי ונקודת מבט על אתר המוקדש בסופו של דבר לחיים ולאו דווקא למתים.

בעודה מצלמת את העבודות האלה ומנסה להתחקות אחר הגבול בין קודש לחול, עקבה פרג במשך יותר משנה אחר חומרים שצולמו ב"מצלמות הכותל" (חומרים הזמינים לכל המעוניין באתר האינטרנט של הקרן למורשת הכותל המערבי). התעניינותה בכלכלה של מרחבים השייכים לספירה מקודשת ובפרדוקסים,

CENTRO DA CULTURA JUDAICA
Casa de Cultura de Israel

המרכז לאמנות עכשווית
The Center for Contemporary Art

המרכז לאמנות עכשווית. תל אביב
הגלריה ע"ש רחל וישראל פולק

נירה פרג – "כל זה יכול להיבנות במקום אחר"
אוצר: סרג'יו אדלשטיין
14 בפברואר – 10 באפריל 2013

התערוכה בסיוע קרן משפחת אוסטרובסקי; ננסי ברמן ואלן בלוק
העבודות בתערוכה באדיבות **גלריה ברוורמן**, ת"א

המרכז לאמנות עכשווית
מנכ"ל ואוצר ראשי: סרג'יו אדלשטיין
מנהלת הפקה: דיאנה שואף
פיתוח תוכניות ועוזרת הפקה: ליא ציגלר
ניהול תוכן ויחס"צ: יואב וינפלד
מנהלת ארכיון וע. טכנית: מאיה פסטרנק
הקרנות וידיאו: דורון וידיאו
אוצרת: חן תמיר

המרכז לאמנות עכשווית נתמך בידי
משרד המדע והתרבות, מינהל התרבות - המחלקה לאמנות פלסטית
עיריית תל-אביב-יפו – אגף התרבות והאמנויות
קרן מוריאל ופיליפ ברמן, ארה"ב
קרן משפחת אוסטרובסקי
עוזי צוקר ורבקה סקר
אלן פלאם, ארה"ב
המגבית המאוחדת – UIA
אגודת ידידי המרכז לאמנות עכשווית

המרכז לתרבות יהודית, סן פאולו

***Singularities* (יחידויות), נירה פרג**
אוצר: בנג'מין סרוסי
5 בספטמבר – 4 בנובמבר 2012

עיצוב חלל: ארטוס
ע. טכנית: פרנסיסקו גודוי, חוסה פרירה דה מאטוס
הקרנות וידיאו – און הקרנות
סאונד: פוזיאון סאונד
מתאמת בענייני הקטלוג: מרטינה בירנבאום

עיצוב ועריכה גראפית:קובי ברחד / נועה שורץ
תרגום (עברית ואנגלית) ועריכה לשונית: איה ברויר
תרגום מצרפתית לאנגלית: ג'רמי הריסון
תרגום מצרפתית לפורטוגזית: לוסיאנו לופרטה
תרגום מאנגלית לפורטוגזית: דבורה פיחה
עריכה והגהה בפורטוגזית: קרול אראוחו
צילומים: אמילקר פקר
קדם דפוס והדפסה: דפוס ע.ר. בע"מ, תל אביב

האמנית מבקשת להודות מקרב לב לכל אלה שעזרו על ידה בהפקת העבודות בתערוכה
"מעבר הכרחי" – לשאול אריאלי שחלק בנדיבות מהידע והזמן שלו, ובקפדנות חשף לפני טקטיקות ופואטיקות במרחב הישראלי. לסער כפיר, מנהל אתר הטבילה, רשות הטבע והגנים מחוז יהודה ושומרון, שאפשר, עדכן ושיתף בנעשה באתר בשנתיים האחרונות. לסא"ל ראים פלאחת שפתח את הגבול במיוחד בשבילי; תודה חמה לד"ר ערן לווין על החשיפה לעולם קסום, על הידע והסקרנות והנדיבות לחלוק בהם.
"תרחיש" – לצוות הביאנלה לארכיטקטורה, דובר צה"ל, היחידה לחילוץ פיקוד העורף
"אברהם אברהם" ו"שרה שרה" – תודה גדולה לגיא חזות, מח"ט הגיזרה, על האפשרות והעזרה הגדולה, לצוות מערת המכפלה שאפשר, עדכן ושיתף בנעשה באתר בשנה האחרונה. תודה לצוות עונת התרבות בירושלים 2012.
תודה לחברי האמיצים שחלקו איתי את הדרכים בשנתיים האחרונות: טל קורז'ק, סיסי ברבש; תודה לחנן בלישה על העזרה בתכנונים, בשרטוטים ובהדמיית התערוכה כולה; תודה ליפה ברוורמן, לעדי גורא, ולצוות הגלריה על הליווי והתמיכה; תודה חמה לעמי ברק על העצות המדויקות; תודה חמה לוויאן אוסטרובסקי על המבט, הסקרנות והנדיבות העצומה; תודה לבנז'מן סרוסי ולצוות המרכז לתרבות יהודית בברזיל; תודה מקרב לב לנסי ברמן ואלן בלוק ולנטלי ממן-כהן; וכמו תמיד, תודה עמוקה לנתי זיידנשטדט על הכישרון והדיוק ועבודות הצוות המפרה ולטל קורז'ק על התמיכה, המעורבות, ועבודות הפוסט המדויקות.

מסת"ב 978-965-7463-18-5

GOVERNO DO ESTADO SÃO PAULO
GOVERNO FEDERAL BRASIL PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA
ProAC PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL DO ESTADO DE SÃO PAULO
LEI DE INCENTIVO À CULTURA
Gallery BRAVERMAN
OSTROVSKY FAMILY FUND
TEL AVIV-YAFO