



## אורי קצנשטיין: זמן, שפה ותקווה

סרג'יו אדלשטיין

הפריים הראשון בעבודת הווידיאו של אורי קצנשטיין, **Hope Machines**, הוא תקריב של אישה צעירה המתבוננת על סביבותיה במשקפת. היא סוקרת את הים השמנוני והגלי, הלא־טבעי במידת־מה, ואת האופק הריק שמולה. צופר של סירה גדולה משמיע תרועה רמה. האישה עומדת לבדה על מבנה צף צר, אבל כאשר אנו רואים אותה בשנית – הפעם מגבה – אנו מבחינים באישה מבוגרת יותר לבושה במעיל גשם צהוב, הניצבת על מבנה אחר מרוחק יותר, ובשני אנשים נוספים העומדים על עוד "אי". ממש בשעה שהאישה במעיל הגשם הצהוב מאותתת בציפייה בזרועותיה, אנו רואים ברקע כמה מבנים נוספים; אדם אחד או שניים ניצבים על כל אחד מהם. כל מבנה שונה ממשנהו, כמה מתנשאים מעל המים, אחרים מזכירים איים שטוחים. למעשה, רסיסי העולמות המבודדים הללו בנויים כאילו היה בהם משהו "אישי", משהו המתאים לאישיותם של האנשים המאכלסים אותם. ייתכן שאלה מצופים או אולי קצותיהם של מבנים שקועים למחצה במים. מכל מקום, דומה כי האנשים חיים עליהם בנוחות, שכן כולם נראים טוב ועסוקים בענייניהם. המבנים עצמם הם פסלים שקצנשטיין יצק מחומרי



למעשה, שפות ותקשורת בין בני אדם נמנות עם הנושאים המעסיקים דרך קבע את אורי קצנשטיין בעבודתו והמשמשים אותו לאיפיון טווחי הזמן העצומים שלאורכם ממקמות עבודותיו. באמצעות יצירת שפות, קצנשטיין רומז לזמנים בלתי מוגדרים ובלתי ידועים עדיין. שפה לא מדוברת או מוכרת עשויה להיות עתיקה מאוד או כזו שתצוף בשלב כלשהו בעתיד הרחוק. שפה לא ידועה מתקופה לא מוכרת גם עשויה לרמז לרצון לתקשר מתקופה רחוקה אחת לאחרת, מציוויליזציה אחת לאחרת, מכוכב לכת אחד לאחר. **בבית** (2001), הדמויות קוראות ומתקשרות באמצעות אלפבית שאינו מוכר לנו. אותו אלפבית, פרי פיתוחו של קצנשטיין, משמש בכיתוביות המלוות את נרטיב הג'יבריש של האמן באזוי (2004).

אריזה. דימויי רפאים, תבניות הנגטיב של כלי בית וסחורות שימושיים, חומרי ההגנה שאותם תמיד משליכים – ממש כמו האנשים הנטושים שאותם אנו רואים בלב ים אינסופי.

בזה אחר זה, המצלמה מצלמת תקריבים של כל אחד מן האיים והטיפוסים המאכלסים אותם. אנו רואים ילדים משחקים. אנו רואים אנשים מבוגרים וצעירים. אנו רואים זוג מתנשק, תינוק בן יומו; מישהו המתכוונן לקפוץ למים, אנשים אחרים מתעמלים. הם כולם ניצולים, אנשים נטושים, שחייהם השתנו מקצה לקצה כתוצאה מאירוע הרהיגורל לא ידוע, שואה גרעינית, התמוססות קרחוני הקוטב או אסון אחר כלשהו. קצנשטיין לא מפרט.

אולם בעוד שכמה ניצולים ממשיכים בשגרת יומם, תוך שהם מתעלמים ממה שקורה מסביבם וממצבם הבלתי־רגיל, מרביתם מבקשים כמדומה לקיים תקשורת מסוג כלשהו עם האנשים המתגוררים על מבנים אחרים. הם מנופפים, משקיפים, צועקים זה לזה מאי אחד למשנהו. כולם מנסים לשדר משהו, לראות ולהיראות. הם משתמשים במשקפות, בדגלים, בטלפונים, במכשירי קשר, בכל אמצעי העומד לרשותם כדי למשוך תשומת לב. כמה מאמצעי התקשורת הם מודרניים, אחרים, דוגמת הסמפור, נראים מיושנים למדי.

והוא זה, ישנו המכתב. קרייין מקריא איגרת המתייחסת ל"לפני" ול"אחרי", לשבר רבתי ברצף הזמן שאפשר שהניצולים הללו חוו או שהתחולל לפני זמנם. (כמה שלדים השרועים או ישובים על האיים עשויים להעיד על שבר הרהיגורל). מחבר המכתב הוא אולי מישהו שחי באחד האיים המלאכותיים הזעזעוריים הללו, שכן הוא מאזכר חיים של חוסר תנועה וריתוק, חיים שבהם בני אדם "עסוקים בלהיות עסוקים" ושהם "הריגוש הסוחף של יוזמה, כיבוש והשגיות" הוא משהו שחלף מן העולם, היה ל"משהו ש[ניש] להתנגע אליו".

קודמות היא נועדה להדגיש את עמימותן ואת הקשרן התרבותי הלא־ יציב של המחוות ולהבליט את טבען הלא־מובן של השפות. **בבית**, כמה "קצנשטיינים" חסרי־הבעה משובטים מבצעים מחוות תקשורתיות פשוטות. דומה שאנו מסוגלים לזהות כמה מהן – מחיאות כפיים, ליטופים; לנוכח אחרות – לדוגמה, קרב איגרוף הפוך – מתחיל להתגנב ספק ללבנו, וכבר איננו בטוחים האם משמעותן האמיתית עולה בקנה אחד עם הידוע לנו; וישנן גם מחוות שאינן מוכרות לנו לחלוטין – שפשוף אצבעות, מגע ידיים מוזר, המרמז אולי לטקס נישואין כלשהו.

סגנונו הייחודי של קצנשטיין הבא לידי ביטוי גם בתנועותיו החדות, המוגדרות היטב והחוזרות על עצמן לובש אף הוא צורה של שפה לא נודעת, הן במיצגים והן בסרטי הווידאו שנוצרו מתוך שיתוף פעולה עם הרקדנים והכוריאוגרפים אוהד פישוף (**בית**) ורונה רז (**גן**). ככלל, מחוותיו שהשפעת הטאי צ'י ניכרת בהן מרמזות לשפה, מכוונת ושיטתית, המזכירה שפת סימנים של חירשים-אילמים, שפה המותירה בנו תמיד את הרושם שמשמעותה המיוחדת חומקת מאיתנו.

אבל למרות כל העמימות, ברור לנו כי שפות המצייתות לכללים ומוסכמות אחרים קוראות תיגר על עולמנו ועל תרבותנו. במובן זה, אפשר לראות בשפה הלא־מוכרת של אנשי־הצפרדע ושל האיגרות דימוי מטפורי של האמנות. אמנות בבחינת שפה סגורה, אם כי עשירה ושופעת, ה"סגורה" על לשונם של מתי מעט היא שפה שקצנשטיין מסור לה עד כדי כך שהוא מוכן להגיר את חייו, להקיז את דמו כדי להעבירה. למעשה, שרבוט וכתובת משפטים עמומים – בשפה מוכרת או לא מוכרת – בדם שהקיז מווירידיו הפכו לסמל המסחרי של מיצגיו של קצנשטיין. כפי שכתבה קריסטין סטיילס על רישומי הדם של קצנשטיין: "השימוש שעושה קצנשטיין בדם הופך לסימן טקסי, לברית דמים עם צופיו ולסך כל הסימנים שמהם מורכבות לשונותיה של משפחת האדם. שכן מה יכול להוכיח טוב יותר את מסירותו של האמן



עולמות ותתי־עולמות, זמנים וזמנים אחרים מנסים לתקשר אלה עם אלה בעבודותיו של אורי קצנשטיין באמצעות שפה נעלמה, סודית ולא מוכרת. זמנים אחרים ותרבויות אחרות משגרים שליחים ומעבירים מסרים, שתרבותנו אינה מבינה כמדומה. בטקסט **בריטואל ריאליטי מס' 5** (1993) נאמר: "בתרבותנו השפה היא סודית אבל אנחנו שולחים אליכם אנשי־ צפרדע". כותרת התערוכה שהציג במוזיאון ישראל ב־1993 היתה **פתשגן**, כותרת אשר רמזה למשמעות נסתרת כלשהי, שאנו עשויים להבין או לא להבין, אבל כזו שמישהו במקום כלשהו מנסה להעביר אלינו.

תקשורת לא־מילולית ממלאת תפקיד חשוב ב־**Hope Machines**. אולם בעבודה זו היא מורכבת מפעולות וסימנים מוכרים, בעוד שבעבודות

לאמנות ולצופיו מאשר הפעולה של תרומת דמו כציור של החיים? ומה יכול לייצג טוב יותר פרשנות אירונית על תביעות החיים העכשוויים מאשר פעולה (ודימוי של אותה פעולה) המציגה איום מטפורי על החיים, בשל עצם האנרגיה שהיא פולטת כאמנות?" (Kristine Stiles, "Introduction," (in: **Uri Katzenstein's Families**, Duke University, 2000, p. 4

הסביבה אפופת הסוד, שבה מתרחשות עבודות הווידיאו של קצנשטיין, מדגישה את טווח הזמן העצום אשר מצדיק פערים כאלה בתקשורת. אולם קשה שלא לזהות בסביבות, בתלבושות ובאיפור האלה את השפעתו של המראה שקודם בסרטי מדע בדיוני מסוג ב' בשנות החמישים והשישים של המאה שעברה. בסוגה זו, צופן לנו העתיד עיצוב פנים מנוכר ולא טבעי המאוכלס באנשים חסרי־הבעה בגרביונים ובגדי פלסטיק. למעשה, האנשים בעבודותיו של קצנשטיין חפים מהבעה עד כדי כך שהם הופכים לבני־המרה עם עגבניות, כמו לדוגמה באזוי. בסרטים אלה ובעבודותיו של קצנשטיין, זהויות אנושיות עוברות מניפולציה ותוויו היכר פרימיטיביים כגון שיער וציפורניים נעשים מיותרים. לכן הסימן המבחין היחיד של ארבעת ה"אחים" הזהים במשפחת אחים (2000) הוא בגדיהם השונים כמו אותו נחיל "קצנשטיינים" משובטים בעבודה בית. מנקודת מבט זו, הגיוון והשפע של דמויות אנושיות ב־**Hope Machines** הוא בגדר חידוש מרענן המציע לנו עתיד העולה בקנה אחד, אפילו אחרי "שבר" טראומתי, עם אורחות חיינו: עתיד מבודד, אכן כן! אבל כזה הכמה לזיקות, לקשר, לאהבה ולתקווה.

תפקיד מרכזי ב"שבר" זה המתחולל בזמן ממלא – כמו בכל נרטיב פוטוריסטי – המדע, ואכן, בסרטיו ובמיצגיו, קצנשטיין משתעשע תדיר בדמות המדען (המטורף?). **משפחת אחים** נפתח באח המדען המסתכל בתדהמה לתוך מיקרוסקופ ורואה את דמותם (שלו ושל אחיו) תחת מקלחת טראומטית. ואז, אור מסמא גורם לו לפשוט את בגדי המדען שלו ולצאת למסע.

במיצגיו, קצנשטיין לובש סינרים לבנים וסינרי גומי, הן בתפקידו כפסידור מדען המבצע פעולות פסידור־מדעיות, והן בתפקידו כחולה שדמו מקוז. כמו כן, במיצגים אלה, תנועותיו המדויקות והכמרו־טקסיות הן שמאשרות את התחושה התכליתית המכוונת, המודעת והמדעית לכאורה.

המשיכה הזאת לתנועה עקרה, אך מיכנית, והעניין בעתיד ובאוטופי מנחים את קצנשטיין לבנות את פסליו ואת מכשיריו דמויי המכונות. אין תמה אפוא שרובוט אפוקליפטי מעשה ידיו נוכח ב־**Hope Machines**. הרובוט הקטן הזה, קרוב רחוק של רובוט "גלשן" אחר שקצנשטיין בנה למיצגיו, משוטט בחלל שלפני משטח ההקרנה רק כדי לקבל את פני הצופים ולהתנצל בשש שפות. הרובוט החסר־תועלת בסופו של דבר והמבוית (שנבנה, למעשה, בהתבסס על החומרה והתוכנה של שואב אבק ביתי משוכלל) מזין את האופטימיות וה"נורמליות" של ניצולי הווידיאו ומעניק לנו תחושה פוסט־אפוקליפטית שפירה למדי. לא מדובר במלחמת־כל־בכול של אדם דמוי קרמינטור במכונה או באוטופיה התועלתנית של סדרת ההנפשה **משפחת סילוני** (אגב, המבנים והארגון ב־**Hope Machines** מזכירים את האורבניזם של **משפחת סילוני**), אלא בהמשך החיים המוכרים לנו. לא ייאוש ולא אושר – רק תקווה.

והמוזיאון לאמנות של אוניברסיטת דיוק (צפון קרוליינה). קצנשטיין השתתף בביאנלה של סאו פאולו (1991), הביאנלה של ונציה (2001), הביאנלה של בואנוס איירס (פרס ראשון, 2002) והביאנלה ה־9 של איסטנבול (2005).

מיצגיו בוצעו בתיאטרות וגלריות בלונדון, ברלין, סן פרנסיסקו, קרדיף (ויילס), סנטיאגו דה קומפוסטלה (ספרד), ניו יורק ותל אביב.

אורי קצנשטיין חי ועובד בתל אביב ומלמד במחלקה לאמנות של אוניברסיטת חיפה.

אורי קצנשטיין, יליד 1951, למד בסוף שנות ה־70 של המאה הקודמת במכון לאמנות של סן פרנסיסקו ואחרי השלמים תואר שני באמנות עקר לנוי יורק והעביר שם את שנות ה־80. עבודות המיצג המוקדמות שלו הועלו דרך קבע באתרי מיצג אגדתיים כגון הקיטשן, No-Se-No, BC8 ודנסטריה.

עבודות הפיסול, הווידאו והמיצב שלו הוצגו במוזיאונים דוגמת המוזיאון הממלכתי הרוסי (סנט פטרסבורג), מוזיאון צילסי לאמנות (ניו יורק), קונסטאהלה דיסלדורף, מוזיאון ישראל

## HOPE MACHINES

### משתתפים:

הילה נבו, יפה מזור, לורט טולדנו, מיב אוריה, דוד וולך, אריאל גליקסון, ויקטור אללוף, גיא בכר, שרון אייל, אסי משולם, ישי אדר, בן כץ, לי כץ, סמי כנפו, בנייה רכס, עלי סלים, רבקה ברזילי, גורון גרסי, יואל קמינסקי, אילן אבישר, אהד פישוף, נועה צוק, שרון סופר, אור סופר, בן סופר, דניאל אספאו, יפית ביטאו, רופינה לין, עמיחי אטני, יעל אלוני, סמדר קרן, שמוליק בלניאן, פטמה אקילה, סאלי אקילה, אפרת גלנור, מנשה שילוח, אהד קצנשטיין, רוני קלאוד, פיליפ רוצר, טל ברימר, ישי חינקיס, אורי מסקין, דניס פדוצ'ב, יעל מסקין, ליאם קצנשטיין, אוסי שילוח.

מילים: אהד פישוף | קולות: אורי קצנשטיין | מוסיקה מקורית: בניה רכס, אורי קצנשטיין | עצוב סאונד: בניה רכס צילום וידיאו: מיקי בנימיני | ע.צלם: דניס פדוצ'ב | הפקה: זיו בן צור | יעוץ: מיקי בנימיני | תלבושות: טל ברימר תאורה: אורי לוי | אסיסטנט בסטודיו: ויקטור אללוף | איפור: שרית ברוך, ענבר ראובני יעוץ פוסט פרודקשן: בניה רכס | עריכה אוף־ליין: ברק רפאלי | קומפוזיטינג ועריכת אפקטים: ורד לב שמיים: דודי זנדברג | אנימצית 3D: יהוד להב | ציוד צילום ותאורה: אוטופיה פיתוח רובוט: שרון ארליך | תכנות רובוט: ראל פרקש

תודות: אוסי שילוח, ישי אדר, דיד פייר, אורי אזן, נטע דבורסקי, יעקב

הסרט הופק בתמיכת הקרן לעידוד וידיאוארט וקולנוע ניסיוני של המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב, בסיוע המועצה הישראלית לקולנוע











Dear friend,

I hope this communication reaches you before you leave for your next trip.

It's been a while since the last time we've been in touch and, as always, there is just too much to tell. As I write this, I already begin to feel threatened by the burden of having to be conclusive. It would help me if you consider this as merely a prologue to a long awaited conversation – although, to be frank, I'm beginning to doubt this exchange will ever take place. I'm not even sure where the hell you are.

As you can see for yourself, we are mainly getting on with getting on. The downfalls are immense, it goes without saying. But – and this is what we are beginning to realize – so are the benefits. Hopefully, you'll get to see it all for yourself one day. I have a feeling you'd like it here.

We are all in good health, except for an odd virus outbreak here and there, a reminder of what is now commonly referred to as "the old days." Those days, as rough as they were, are starting to be seen here as something to be missed, an innocent version of us. Personally, I'm not a natural candidate for such nostalgic trends. But I must admit even I find myself, at times, secretly longing for that old rush of enterprise and achievement. I know it's a cliché, but of all things, sometimes normality is the hardest to work through.

And here is another cliché: the kids grow so fast – one more inconceivable natural truth. You wouldn't recognize them. Not surprisingly perhaps, they seem to be the most adjustable of us all to the new and the strange, of which we have plenty.

Speaking of which – you should know that what you've sent, was put into good use. Everybody really appreciated the gesture. I have no idea how you come up with this stuff, but it works! Send us more, please!

That would be it for now. Everybody sends their love. I hope to see you soon.

Yours truly,

אני מקווה שדרישת השלום הזו תגיע אליך לפני שאתה יוצא למסע הבא שלך.

הרבה זמן עבר מאז הפעם האחרונה שהיינו בקשר, וכמו תמיד יש יותר מדי מה לספר.

כמו שאתה יכול לראות, אנחנו בעיקר עסוקים בלהיות עסוקים. יש המון בעיות, כצפוי. אבל רק עכשיו אנחנו גם מתחילים להכיר באמת ביתרונות של מה שקרה. שלא במפתיע, הילדים הם אלו שמפגינים את כישורי ההסתגלות המפותחים ביותר לחדש ולמוזר, שני המצרכים היחידים שמהם יש לנו אספקה שוטפת.

כולנו מרגישים טוב בסך הכול. מפעם לפעם מתפרץ איזה וירוס, תזכורת למה שמכונה כאן עכשיו באופן בלתי רשמי "הימים ההם". הימים ההם, קשים ככל שהיו, מתחילים להיתפש כאן כמשהו להתגעגע אליו, גרסה תמימה יותר שלנו. אישית, קשה לי להצטרף לגלי נוסטלגיה כאלה, למרות שאפילו אני מוצא את עצמי לפעמים משתוקק בסתר לאדרנלין שהוא – בן זוגם של היוזמה, הכיבוש וההשגיות. אני יודע שזו קלישאה, אבל יש בזה משהו: מכל הדברים, נורמליות היא לפעמים הדבר שהכי קשה להתרגל אליו.

ואפרופו: מה ששלחת התקבל בשמחה רבה ונוצל עד תום. אין לי מושג מאיפה אתה מביא את הדברים האלה, אבל אין ספק שזה עובד. שלח עוד אם יוצא לך.

זהו בינתיים. כולם מוסרים דרישת שלום ונשיקות.





robot is present in **Hope Machines**. A distant relative of another “surfboard” robot Katzenstein built for his performances, this small robot roams the space in front of the projection plane only to greet and apologize to the viewers in six languages. The ultimately useless and domesticated robot (built, indeed, on the basis and software of a “state-of-the-art” household vacuum cleaner) nurtures the optimism and “normality” of the video’s survivors, endowing us with a rather innocuous post-apocalyptic feeling. Neither a Terminator-like-man-vs.-machine all out war, nor the happy utilitarian utopia of **The Jetsons** cartoons (by the way, the structures and arrangement in **Hope Machines** strangely resemble **The Jetsons** urbanism), but rather a continuation of life as we know it. Neither desperation nor happiness – only hope.

Uri Katzenstein cv

Israeli born Uri Katzenstein, 1951, studied at the San Francisco Art Institute in the late 1970s, and after receiving his MFA moved to New York City where he lived and worked throughout the eighties. His early performance work was regularly presented at such legendary performance venues as The Kitchen, No-Se-No, 8BC and Danceteria.

His work in sculpture, video and installation have been exhibited in museums such as The Russian State Museum (St. Petersburg), The Chelsea Art Museum (New York), Kunsthalle Dusseldorf, The Israel Museum

(Jerusalem), and the Duke University Museum of Art (North Carolina). Katzenstein participated in the Sao Paulo Bienal (1991), the Venice Biennale (2001), the Buenos Aires Bienal (first prize, 2002), and the 9th Istanbul Biennial (2005).

His performance work was shown in theatres and galleries in London, Berlin, San Francisco, Cardiff (Wales), Santiago de Compostela (Spain), New York, and Tel Aviv.

Uri Katzenstein is based in Tel Aviv and teaches at Haifa University’s Art Department.

---

## HOPE MACHINES

### Participants:

Hila Nevo, Yaffa Mazor, Loretta Toledano, Merav Oriya, David Volach, Ariel Glikson, Victor Alaloof, Guy Bachar, Sharon Eyal, Assi Meshulam, Ishay Adar, Ben Catz, Lee Catz, Sami Cnafo, Binya Reches, Ali Salim, Rivka Barzilay, Doron Gerassi, Yoel Kaminsky, Ilan Avisar, Ohad Fishof, Noa Tsuck, Sharon Sofer, Or Sofer, Ben Sofer, Daniel Aspao, Yafit Bitao, Rupina Linn, Amichay Atadgi, Yael Aloni, Smadar Keren, Shmutik Balanian, Fatma Akille, Sally Akille, Efrat Gal-Nur, Menashe Shiloach, Ohad Katzenstein, Roni Claude, Philip Rantzer, Tal Brimer, Ishay Chinkis, Orli Meskin, Denis Paduchev, Yael Meskin, Liam Katzenstein, Ossi Shiloach

Words: Ohad Fishof | Voice: Uri Katzenstein | Original Music: Binya Reches, Uri Katzenstein  
Soundtrack Design: Binya Reches | Director of photography: Micky Benjamini  
Camera assistant: Denis Paduchev | Production: Ziv Even-Tzur | Consultant: Micky Benjamini  
Dressing: Tal Brimer | Lighting: Uri Levi | Studio assistant: Victor Alaloof  
Make up: Sarit Baruch, Inbar Reuveni | Post production Consultant: Binya Rches  
Offline editor: Barak Refaeli | Compositing & visual effects : Vered Lev | Sky: Dudi Zandberg  
3D Animation: Yahud Lahav | Photography and light equipment: Utopia

Thanks: Ossi Shiloach, Ishay Adar, Didi Fire, Uri Azen, Neta Dvorkis, Yakov.

The film was 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

communicational gaps. However, it is hardly possible not to see in these settings, costumes and make up the influence of a look promoted by sci-fi b-movies of the 1950s and 1960s. The future, in this genre, holds for us an alienated and uncanny interior design populated with unexpressive people in tights and vinyl clothes. In fact, the people in Katzenstein's works are so utterly devoid of expression that they become interchangeable with tomatoes, as in **Azoi** for example. In these films, as well as in Katzenstein's works, human identities are being manipulated and primitive and useless features – such as hair and nails – become redundant. Thus the only distinguishing aspect of the identical four “brothers” in **Family of Brothers** (2000) is their different clothing like that of the swarm of cloned “Kazensteins” in his **Home**. Seen from this perspective, the variety and abundance of human figures in **Hope Machines** is new and refreshing, and offer us a future that, even after a traumatic “break,” is not incompatible with our way of life: Isolated by all means, but in search of links, contact, love and hope.

A central role in this temporal “break” is played by science – as in every futuristic narrative – and indeed, in his films and performances Katzenstein is frequently toying with the figure of the (mad?) scientist. **Family of Brothers** starts with the scientist brother looking astonished into a microscope, where he sees their (his and his brothers’) image under a traumatic shower. Then, a blinding light makes him discard his scientist clothes and embark on a trip. In his performances, Katzenstein has worn



white and rubber aprons, in both his roles as a pseudo-scientist performing pseudo-scientific acts and a patient whose blood is drawn. Also in these performances, it is his precise and quasi-ritual movements that reaffirm a seemingly deliberate, conscious and scientific feeling of purpose.

This attraction to a futile, yet mechanical, movement and his interest in the future and the utopian lead Katzenstein to construct his machine-like sculptures and instruments. It is hardly surprising, then, that his brand of post-apocalyptic



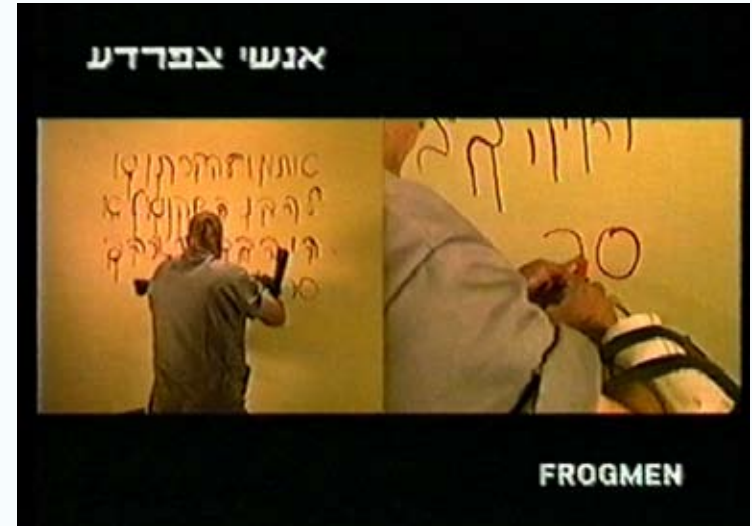
the one we know; and still others are completely unknown to us – rubbing fingers, weird hand contact, which apparently imply some sort of a wedding ceremony.

Katzenstein's distinctive style of incisive, well-defined and repetitive movements also takes on the shape of an obscure language, both in performances and videos made with the collaboration of dancers and choreographers Ohad Fishof (**Home**), and Renana Raz (**Garden**). In general, his personal T'ai Chi-influenced gestures suggest a language, deliberate and

systematic, not unlike deaf-mute sign language, which always leaves us with an impression that its specific meaning eludes us.

But for all the ambiguity, it is nevertheless clear to us that it is our own world and culture that are being challenged by languages conforming to other sets of rules and conventions. In this sense, the unfamiliar language of frogmen and missives may be construed as a metaphorical image of art. Art as a closed, albeit rich and abundant, language "spoken" by few is a language that Katzenstein is committed to, inasmuch as he drains his own life, his own blood for conveying it. In fact, scribbling and writing obscure phrases – in unknown or known language – with blood drawn out of his veins has become a trademark of Katzenstein's performances. As Kristine Stiles wrote of Katzenstein's drawings in blood: "Katzenstein's use of his own blood becomes a ritual sign, a blood covenant with his viewers and the collectivity of signs that constitute the languages of the family of humans. For what could better exhibit the artist's commitment to art and to his viewers than the act of giving his blood as a drawing of life? And what could offer a more ironic commentary on the demands of contemporary life than to create an act (and an image of that action) that presents a metaphorical threat to life, for the very energy he exudes as art?" (Kristine Stiles, "Introduction," in: **Uri Katzenstein's Families**, Duke University, 2000, p. 4).

The enigmatic surroundings, in which Katzenstein's videos take place, emphasize the immense time span that justifies these



In Uri Katzenstein's works, there are worlds and underworlds, times and other-times trying to communicate with each other by means of a secret, unknown and obscure language. These other-times and other-cultures send out envoys and messages our culture does not seem to understand. The text in **Ritual Reality # 5** (1993) reads: "In our culture the language is secret but we are sending to you frogmen". His 1993 show at the Israel Museum in Jerusalem was entitled **Missive**, implying some hidden meaning someone, somewhere, is trying to communicate, a hidden meaning we might or might not be able to comprehend.

Non-verbal communication plays an important role in **Hope Machines**. However, in this work it consists of familiar acts and signs, whereas in former works it was used to highlight the ambiguity and fluctuating cultural context of the gestures and to further enhance the unintelligible nature of the languages. In **Home**, a number of cloned inexpressive "Katzensteins" perform simple communicative gestures. Some gestures we seem to recognize – applauding, caressing; in front of others – e.g. an upside down boxing match – a doubt begins to creep in, and we are no longer sure whether their actual meaning corresponds to



to be living comfortably on these floating buoys, or perhaps tips of semi-submerged larger structures, since all of them are looking fine and going about their business. The structures themselves are sculptures Katzenstein made by casting packaging materials. Ghost images, negative molds of the appliances and commodities we use, the disposable protective stuff that is always dumped – just as the people we see deserted in the middle of an infinite ocean.

One by one, the camera takes a close up of each island and the characters inhabiting it. We see children playing. We see adults and youngsters. We see a couple kissing, a newborn child; someone is getting ready to jump into the water, others exercise. They are all survivors, stranded individuals whose lives have changed radically by an unnamed fateful event, a nuclearholocaust, an Arctic meltdown, or any other catastrophe. Katzenstein does not specify.

However, whereas some survivors get on with their business, oblivious to what is going on around them and to their unusual situation, most of them seem to seek some kind of communication with those occupying other structures. They wave, signal, look out, yell from one island to another. They are all trying to relay something, to see and be seen. They use binoculars, flags, phones, walkie-talkies, any means available for attracting attention. Some means of communication are modern, others, like semaphore, seem quite obsolete.

Then there is also a letter. A voice over reads out a communication referring to the “before” and “after,” to a major break in the time continuum that these survivors might have experienced, or one that might have happened before their time. (A few skeletons lying or sitting about on the islands could attest to a catastrophic break.) The letter might have been written by a person who lives on one of these minute artificial islands, since it mentions life of immobility and confinement, where human beings “get on with getting on” and the “old rush of enterprise and achievement” is a thing of the past, “something to be missed.”

In fact, issues pertaining to the relevancy of languages and human communication are a constant concern in Uri Katzenstein’s work and a tool he uses to characterize the immense time spans along which his works are located. By creating languages, conventions and means of physical communication, Katzenstein hints at times as yet undefined and unknown. An unspoken or unrecognized language is either very old, or one that would surface sometime in the distant future. An unfamiliar language from a time unknown can also indicate a desire to communicate from one distant time to another, from one civilization to another, from one planet to another. In **Home** (2001) the characters read and communicate by means of an alphabet unknown to us. The same alphabet, developed by Katzenstein, is used to subtitle the gibberish narrative of the artist in **Azoi** (2004).

## Uri Katzenstein: Time, Language and Hope

SERGIO EDELSZTEIN

The first frame in Uri Katzenstein's video **Hope Machiness** is a close up of a young woman looking through a pair of binoculars. She surveys a somewhat uncanny, oily and wavy sea and an empty horizon. A large boat's horn resounds loudly. The woman is standing alone on a narrow floating structure, but as we see her again – this time from her back – we notice an older woman wearing a yellow raincoat on another construction farther away, and two other people on yet another "island." Just as the woman in yellow raincoat signals with her arms, expectantly, we already see in the background a few more structures; one or more persons are seen standing on all of them. Each of these structures is different, some tower over the water, others resemble flat islands. Indeed, these tiny pieces of secluded worlds are constructed as if there is something "personal" about them, something matching the individuality of the people inhabiting them. The people seem

