



18.04–31.05

36 | 37

Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki | Zachęta — National Gallery of Art

Tamy Ben-Tor & Miki Carmi. Młodzi obiecujący artyści jedzą i uprawiają seks

Tamy Ben-Tor & Miki Carmi. Young Emerging Artists Eating and Fucking

kuratorka | curator: Magdalena Komornicka



Z Tamy Ben-Tor i Mikim Carmi rozmawia Magdalena Komornicka

Tamy Ben-Tor and Miki Carmi talk to Magdalena Komornicka

Magdalena Komornicka: Przygotowaliście tę wystawę razem, ale każde z was jest silną osobowością artystyczną. By zrozumieć, na czym polega wasza współpraca i jaka jest koncepcja wystawy, trzeba prześledzić wasze indywidualne dokonania. Performans stanowi zasadniczą część twojej twórczości, Tamy, więc jak to się stało, że zaczęły powstawać wideo z „gadającymi głowami”?

Tamy Ben-Tor: Początkowo wideo było dla mnie sposobem na dokumentowanie performansu, jego odbiciem. Później stało się czymś samoistnym, nie była to jednak poważna, artystyczna decyzja. Zresztą skończyło się to szybko; nie było sensu zajmować się tym dłużej. Z performansem jest inaczej. On nie kończy się nigdy, ponieważ uczestniczą w nim ludzie, a ich obecność pozwala tworzyć nowe, pełne niuansów sposoby komunikacji.

Studiowałeś w Izraelu, a potem w Nowym Jorku, gdzie obecnie mieszkasz. Wygląda na to, że doświadczenie zdobyte w The



School of Visual Theatre w Jerozolimie było dla ciebie o wiele ważniejsze niż to zdobyte w Ameryce.

TBT: Jedno i drugie było ważne. Szkoła w Jerozolimie okazała się bardziej interesująca i inspirująca pod względem artystycznym. Znalazłam tam własną formę artystycznej ekspresji. Studia w Stanach to była nauka walki i przetrwania. Szkoła w Izraelu ukierunkowana była na sztukę performansu, teatr lalkowy, sztukę pojmowaną w prawdziwie interdyscyplinarny sposób. Mieliśmy stać się prawdziwymi autorami sceny.

Powróćmy do „gadających głów”. Jaki jest twój stosunek do wcześniejszych prac wideo?

TBT: Nie cierpię ich!

Dlaczego?

TBT: Filmy wideo o Hitlerze powstały, zanim skończyłam studia. Artysta musi tworzyć przez kilka lat; dopiero potem może spojrzeć wstecz i zobaczyć, co zrobił. Dzisiaj te prace wydają mi się zbyt proste, powierzchowne i nieciekawe. Uważam, że są okropne.

Masz na myśli filmy wideo *Nazywam się Adolf Hitler* (2003), *Siostry Hitlera* (2003), *Kobiety rozmawiają o Adolfie Hitlerze* (2004) czy wszystkie wczesne prace?

TBT: Te o Hitlerze są najgorsze. Gdy oglądałam na przykład *Gewalda* czy *Małego Eichmanna*, wydaje mi się, że to są dobre prace. Rozwijam się i staję się bardziej świadoma tego, co robię. Problem pojawia się wtedy, gdy jakaś praca zyskuje powszechne uznanie już na samym początku twojej kariery i na tym etapie się zatrzymujesz. Wielu artystów powtarza wczesne dzieła, które przyniosły im uznanie. Kiedy moja twórczość została doceniona, zaczęło mi to przeszkadzać. Byłam pewna, że tworzę coś mocnego, kontrowersyjnego, krytycznego, tymczasem akceptowano to bez problemu. To znaczy, że wcale nie była tak wywrotowa i mocna, jak mi się wydawało.

Na wystawę wybrałaś dziewięć filmów wideo, które podzieliłaś na trzy grupy. Czy mogłabyś je opisać?

TBT: W pierwszej grupie znajdują się *Gewald* (2007), *Mały Eichmann* (2006) i *Izaak* (2009). To był mój pierwszy krok w wychodzeniu z okresu „gadających głów” i zarazem etap poprzedzający pracę z Mikim i jego materiałami dokumentalnymi. Filmy miały również wiele wspólnego z moimi obserwacjami dotyczącymi postrzegania Holocaustu w Europie. Do drugiej grupy należą wideo *Jestem Uzbekiem* (2012), *Memri TV* (2010) oraz

Yid (2010), reprezentujące serię „gadających głów”. Każdy film ma swoją historię. *Yid* powstał w wyniku kłótni z przyjaciółmi. Wiele osób uważa, że mówienie o Holocaustie to kiepski pomysł.

Miki Carmi: Dla Izraelczyków większy sens ma mówienie o Palestyńczykach.

TBT: Wszyscy oczekują, że rozmawiając z ludźmi z innych krajów, będziesz przeciwko Izraelowi, będziesz krytykować przedstawicieli rządu i mówić, że są jak naziści. O Izraelczykach można powiedzieć wiele złego, ale porównywanie ich do nazistów jest prymitywne i niesłuszne.

MC: Z przyjaciółmi rozmawialiśmy właśnie o zabarianiu i zdobywaniu punktów na „krytyce Izraela”...

TBT: ...i tak powstał ten film. Natomiast inspiracją do *Memri TV* była strona internetowa, którą wskazał nam brat Miki, zawierająca linki do programów nadawanych w mainstreamowych mediach krajów arabskich. Można tam zobaczyć programy typu talk-show, w których twierdzi się, że nie było Holocaustu, albo wojowniczych duchownych mówiących, jak rozpoznać, czy noworodek będzie gejem. To wszystko wydało mi się tak demoniczne i groźne, że musiałam zrobić o tym film.

Skąd ten żydowski wątek w twoich pracach?

TBT: Myślę, że to był punkt wyjścia. Chodzi również o moją niechęć do pewnego typu młodego artysty z Izraela, mieszkającego za granicą, który zawsze zajmuje się rzeczami niemającymi żadnego związku z jego izraelską czy żydowską tożsamością. Chyba że przypomina ona swą pocztówkową, w pewien sposób sprostytuowaną wersję.

MC: Wydaje mi się, że traktujesz kwestie żydowskie jak fetysz.

Skąd się to bierze?

TBT: Po prostu nie lubię ludzi, którzy odrzucają własne dziedzictwo, bo chcą uchodzić za bardziej wyrafinowanych. Znamy pewnego izraelskiego artystę, którego prace wyglądają jak dzieła jakiegoś WASP-a ze stanu Vermont. To rodzaj perwersyjnej nienawiści do samego siebie, charakterystycznej dla niektórych Izraelczyków.

Do kogo adresowane są twoje prace?

TBT: Miki jest najlepszym sędzią, jeśli o to chodzi. Mówi bez ogródek, czy coś działa, czy nie. Bardzo ważny jest dla mnie fakt, że towarzyszy mi w czasie pracy. Ja zawsze wyobrażam sobie jakiegoś wroga, dla którego

Tamy Ben-Tor, *Kameleon*, 2015, wideo

na sąsiedniej stronie:

Tamy Ben-Tor, *Dziewczyna*, 2015, wideo

s. 36:

Tamy Ben-Tor & Miki Carmi, fot. Max Yawny

s. 37:

Tamy Ben-Tor, *Mały Eichmann*, 2006, wideo

Miki Carmi, *Oko*, 2012, fotografia

Tamy Ben-Tor, *Chameleon*, 2015, wideo

opposite:

Tamy Ben-Tor, *Girl*, 2015, wideo

p. 36:

Tamy Ben-Tor & Miki Carmi, photo by Max Yawny

p. 37:

Tamy Ben-Tor, *Baby Eichmann*, 2006, wideo

Miki Carmi, *The Eye*, 2012, photograph

tworzę. To oczywiście nonsens, bo jaki wróg może przyjść na wystawę sztuki?

MC: Na wystawie spotkasz wielu wrogów! (śmiech)

Może powinnam więc zapytać nie o publiczność, ale o twoją motywację? Czy chciałabyś coś zmienić dzięki swoim filmom?

TBT: Chciałabym zmienić percepcję ludzi, tych z mainstreamu, liberalnych. Ludzi, którzy uważają siebie za normalnych, sprawnych, myślą, że wszystko mają; tacy są bardzo despotyczni.

W trzeciej grupie znalazły się filmy *Droga Deboro* (2014), *Kurator* (2013) i *Młodzi obiecujący artyści jedzą i uprawiają seks* (2015). Nazywam je wideo ze świata sztuki.

TBT: Ich tematem nie jest świat sztuki — świat sztuki to wielki żart — chodzi tu raczej o *Zeitgeist*. Któregoś wieczoru oglądaliśmy film *Wilk z Wall Street* z Leonarde DiCaprio. Z filmu wynika, że jeśli będziesz bogaty, będziesz sexy, będziesz uprawiać seks, będziesz piękny i młody. Moje wideo dotyczy właśnie takich przekazów docierających do nas ze wszystkich stron. W tym filmie jest mnóstwo nagości, ale masz wrażenie, że nie ma w nim nagich ludzi. Wszystko jest plastikowe. Miki nazwał to nagością profesjonalną.

Nie jestem pewna, czy ten szczególny przykład funkcjonowania świata sztuki będzie czytelny dla publiczności.

TBT: Moim zdaniem wartości takie jak sukces, młodość, sława odnoszą się nie tylko do świata sztuki. Myślę, że „normalni ludzie” też łatwo je akceptują. Tak jest wszędzie, w mediach, polityce... Świat sztuki jest tylko przykładem, którym się posłużyłam, ponieważ ten świat znam.

MK: A co dla ciebie jest ważne w pracach Miki?

TBT: Jego działania są w pewnym sensie przeciwieństwem moich. Podziwiam je. Wiadomo, że najbardziej podziwiamy innych za to, czego sami nie potrafimy. Miki wyodrębnił i analizuje ludzką twarz, próbuje ustalić, gdzie kryje się prawdziwa osoba i co sprawia, że jest ona żywym organizmem. Odziera twarz ze wszystkiego, aż trudno na nią patrzeć. Poszukiwanie osoby ukrytej za maską — to właśnie mnie zaintrygowało.

Miki, jak powstała twoja koncepcja malarska? Na wystawie pokazujemy dziesięć obrazów, od tych z roku 1999 po ostatnie z lat 2014–2015. Czy można to nazwać „życiową strategią”?

MC: Cała idea polega na tym, żeby obraz stał się ucieleśnieniem upływającego czasu. Moja koncepcja ma też związek z badaniami antropologicznymi i sytuacją biopolityczną w Europie pod koniec XIX wieku, gdy tożsamości starano się nadać wymiar biologiczny. Taki był mój punkt wyjścia szesnaście lat temu, tym zajmowałem się przez następne cztery lata. Później do zbioru moich „okazów” zacząłem dodawać członków rodziny.

Czy włączyłeś do projektu swoją rodzinę, bo chciałeś analizować własną tożsamość?

MC: Oczywiście, chodziło też o moją tożsamość, ale bardziej o zrozumienie owego autorytarnego postrzegania ludzkich ras. To było jak obsesja, przekopywałem biblioteki w poszukiwaniu tzw. typu żydowskiego. Próbowałem zrozumieć, jak ciemieńczy widzieli swoje ofiary. Mówiąc „ciemieńczy”, mam na myśli wszystkich twórców eugeniki. Dlaczego uznali, że niektóre rasy są niższe? I czy ich teoria ma jakieś naukowe uzasadnienie? Gdy miałem siedemnaście lat, myślałem, że te badania są oparte na naukowej podstawie. Próbowałem to zgłębić, przynajmniej na poziomie wizualnym. Przejrzałem setki książek, a kiedy zacząłem studia, postanowiłem stworzyć obraz typowego Żyda. Wykorzystując przedstawienia różnych typów — ormiańskich, gruzińskich, mongolskich — tworzyłem kombinacje, które miały być takim typem żydowskim. Następnie wprowadziłem do tego projektu członków mojej rodziny, portretując ich tak, jak eugenicy portretowali przedstawicieli niższych ras. Jednak te działania nie przyniosły spodziewanego efektu. Z biegiem czasu moja rodzina zaczęła dominować, przez co projekt stawał się coraz bardziej abstrakcyjny, a mniej ideologiczny. Podobnie jak abstrakcyjna była idea leżąca u podstaw eugeniki. Nie chodzi tu o Holokaust, ani o Żydów... To nie była moja świadoma decyzja, ale stawała się coraz bardziej osobista. Odkryłem, że jestem przywiązany do tych „nowych ofiar”, którymi są brzydki, starzy ludzie — im starsi, tym bardziej odsuwani na margines społeczeństwa — próbowałem odnaleźć w nich nowych bohaterów.

TBT: Włączenie rodziny do projektu zmieniło go w karykaturę. To jest emocjonalnie niebezpieczne. Mam wrażenie, że Miki sam siebie prowokuje, że to rodzaj osobistego żartu.

MC: Na początku podobało mi się takie ironiczne podejście. Wszystko, co nie było biologiczne, było „burżuazyjne”, próbowałem więc zredukować portretowanych do cech czysto biologicznych: uszu, nosa, ust, oczu, struktury skóry.

Podczas fotografowania trudno utrzymać odpowiednie napięcie; od mojej rodziny wymagało to wiele wysiłku, było trudne również dla mnie ze względu na intymność sytuacji; wiele z tych osób, jak mój dziadek, było chorych. Odwiedzałem szpitale i domy opieki, próbując uchwycić ich w różnych sytuacjach. Babcia nigdy nie oglądała moich obrazów, a gdyby je zobaczyła, na pewno odmówiłaby współpracy. Dla niej one muszą być potworne. Babcia nie wie, jak wygląda, myśli, że jest podobna do Vivien Leigh z *Przeminęło z wiatrem*.

TBT: Natomiast dziadek Mikiego uwielbiał te obrazy, wieszał ich reprodukcje w domu opieki, pokazywał je wszystkim pielęgniarkom, mówiąc: „Patrzcie, to ja!”.



Rozumiem, że koncepcja jest dla ciebie równie ważna jak forma malarska, i że cały czas nad nimi pracujesz?

MC: Tak, ale na początku forma była dla mnie nieważna. Projekt miał czysto konceptualny charakter. Później doszedłem do wniosku, że malarstwo to sposób na pogłębianie analizy. Są malarze stosujący szerszy zakres środków malarskich niż ja, jest też wielu lepszych ode mnie artystów konceptualnych, stworzyłem więc swego rodzaju hybrydę, połączenie obu typów. Chodzi o zachowanie równowagi (pomiędzy dwoma biegunami); to wy-czerpujące, ale bardzo ważne.

Czy zastanawiasz się czasem, dokąd cię to zaprowadzi?

MC: Towarzyszyła mi pewna wizja, również w sensie konceptualnym — po 10 latach twarze miały zniknąć z obrazów. Zakończyło się to porażką. Początkowo twarze na obrazach były ujęte frontalnie, ale powoli odwracały się od widza. Minął rok, może dwa lata, i zorientowałem się, że całkowicie odeszedłem od zasadniczego tematu. Portrety z profilu od czasów renesansu stanowiły doskonały sposób identyfikacji ludzi.

Do czego są ci potrzebne zdjęcia i materiał wideo?

MC: Fotografie zawsze służyły mi jako narzędzia dokumentacji. Każdego roku robię setki zdjęć tej samej osoby, żeby mieć punkt odniesienia, ale stają się one czymś więcej, są w pewnym sensie instalacją i performansem. Przez wiele lat próbowałem nadać im znaczenie, pokazując je na wystawach. Po raz pierwszy obrazy zadziały razem z fotografiami w książce *Disembodied Archetypes*, gdzie zostały zestawione obok siebie.

Czy fotografowanie codziennych sytuacji to efekt wpływu Tamy?

MC: Tak! Miałem tysiące zdjęć każdej części twarzy, więc z czasem ta teatralna sytuacja zaczęła mnie również fascynować. Wykorzystywałem zdjęcia i interesowałem się fotografią już od czasów studiów, nauczyłem się, jak zrobić prosty aparat, sam wykonywałem odbitki. Malując, nie korzystam tylko z jednego zdjęcia, zawsze jest to rodzaj parafrazy. Kształt głowy jest całkowicie wymyślony — z anatomicznego punktu widzenia nie ma to sensu, chodzi o to, żeby części ciała na płótnie przypominały ludzkie najbardziej jak to możliwe. W 2008 roku włączyłem fotografie do naszej wspólnej książki, w 2012 zrobiłem książkę artystyczną, w której znalazły się zdjęcia podłogi w mojej pracowni: brudnej, zachlapanej farbą, zniszczonej. Rysunki pochodziły z performansu Tamy;

uchwycony na nich był ruch, jakieś postacie, kilka pędzli. A potem wykorzystałem to do własnej *mise-en-scène*.

TBT: Pamiętam, że gdy po raz pierwszy zobaczyłam prace Mikiego, pomyślałam: „Co to, do diabła, jest?”. Nie wiedziałam, że tak mogą wyglądać obrazy. W tym sensie mamy ze sobą coś wspólnego, bo ludzie, oglądając moje performanse, mówią: „Powinnaś występować na scenie w teatrze”. Ale nie jestem aktorką, a on nie jest malarzem. Łączy nas pewien rodzaj umiejętności, jakieś konceptualne „zakręcenie”, które sprawia, że coś zaczyna się dziać.

Miki, co daje ci współpraca z Tamy?

MC: Pokazywanie samych obrazów jest nudne. Idea prezentowania co kilka lat swojego dorobku wydawała mi się mało przekonująca. Nasza współpraca tworzy pewien kontekst dla tych dzieł również dlatego, że bazujemy na materiałach powstających w procesie tworzenia. Życie i sztuka wzajemnie się przenikają, bez tego byłoby nudno.

Czy ta wystawa jest obrazem waszej wspólnej pracy? W jaki sposób ją planujecie i kto jest liderem?

TBT: Uczymy się na własnych błędach. Początkowo chcieliśmy wymieszać wszystkie prace, stworzyć całkowity chaos, ale nie jestem pewna, czy to by zadziało; w końcu każde z nas jest odrębnym artystą. Dlatego zawsze eksperymentujemy — sprawdzamy, czy można jednocześnie współpracować i zachować odrębność. ●●●

18 kwietnia odbędzie się performans Tamy Ben-Tor oraz spotkanie z artystami.

Tamy Ben-Tor (ur. 1975, Jerozolima) — performerka i artystka wideo. Mieszka i pracuje w Nowym Jorku. Ukończyła Columbia University School of the Arts w Nowym Jorku oraz The School of Visual Theatre w Jerozolimie. **Wybrane wystawy indywidualne:** 2014 *Radical Humanism* (z Mikim Carmi), Rosenfeld Gallery, Tel Awiw, 1646 Project Space, Haga; 2010 *Disembodied Archetypes* (z Mikim Carmim), Zach Feuer Gallery, Nowy Jork; 2009 Atlanta Contemporary Art Center; 2008 Kunsthalle Winterthur, Szwajcaria; The Kitchen, Nowy Jork; 2007 PERFORMA 07, Salon 94, Nowy Jork. **Wybrane wystawy zbiorowe:** 2015 *Le Nouveau Festival du Centre Pompidou*, Centre Pompidou, Paryż; 2013 *Theatrical Gestures*, Herzliya Museum of Contemporary Art, Herclijja, Izrael; 2005 *Day Labor*, PS1/MoMA, Nowy Jork. **Prace w kolekcjach:** American University Museum, Waszyngton; Miami Art Museum, Miami; Tel Aviv Museum of Art, Tel Awiw; The Israel Museum, Jerozolima; Whitney Museum of American Art, Nowy Jork.

Miki Carmi (ur. 1976, Jerozolima) — mieszka i pracuje w Nowym Jorku. Ukończył Columbia University w Nowym Jorku oraz Bezalel Academy of Fine Arts w Jerozolimie. **Wybrane wystawy indywidualne:** 2014 *Radical Humanism* (z Tamy Ben-Tor), Rosenfeld Gallery, Tel Awiw, 1646 Project Space, Haga; 2010 *Disembodied Archetypes* (z Tamy Ben-Tor), Zach Feuer Gallery, Nowy Jork. **Wybrane wystawy zbiorowe:** 2013 *Jewyork*, Untitled Gallery, Nowy Jork; 2012 *Summer*, Stefan Stux Gallery, Nowy Jork; 2011 *Monanism*, Museum of Old and New Art (MONA), Tasmania. **Prace w kolekcjach:** Jerry Speyer Collection, HVCCA (Hudson Valley Center of Contemporary Arts) i w Museum of Old and New Art (MONA), Tasmania.

Magdalena Komornicka: You prepared the exhibition together, but you are both very strong artistic individualists. To understand the basis of your collaboration and the exhibition concept, I think it is important to start from going through your individual practices. Tamy, the primary part of your work is performance, so how did it start with the 'talking heads' videos?

Tamy Ben-Tor: In the very beginning, the videos were a way for me to document the performance. It was a reflection of the performance. Later on, the video became the 'thing' itself. But making videos wasn't a big artistic decision. It ended quickly, because how far can you go with that? With the live performance it's different. It is a never-ending practice because of the actual human presence, which offers endless communication and nuance.

You studied in Israel and then also in New York, where you moved. It seems that The School of Visual Theatre in Jerusalem was much more important for you than the American experience.

TBT: Both were important. The first one was more creative and interesting artistically. It was where I first found my way around personal artistic expression. The second one was more like learning how to fight in a battle. The school in Israel was focused on performance art, puppet theatre, and interdisciplinary art in the way it is really interdisciplinary. We were supposed to become authors of the stage.

Lets go back to the 'talking heads'. I would like to know how you perceive the older videos.

TBT: I despise them!

MK: Why?

TBT: The 'Hitler' videos were made between undergrad and grad school. An artist needs to create for several years before he can look back and see what he did. I think those videos are simplistic, superficial and not interesting, I think they are terrible.

Does your criticism refer to *My Name Is Adolf Hitler* (2003), *The Hitler Sisters* (2003), and *Women Talk about Adolf Hitler* (2004), or all of your early works?

TBT: The 'Hitler' videos, that's the worst. When I see *Gewald* for example, or *Baby Eichmann*, I think they are good videos. I am growing and learning more about what I am doing. It is a problem when you experience such acceptance of your work at an early stage that you cannot just stop right there. A lot of artists repeat the image they were first accepted for. When my work was accepted, it disturbed me. I thought I was doing something strong, really antagonistic or critical, but it was so easily accepted. I realised I was wrong. It wasn't as subversive or as strong as I imagined it to be.

For the exhibition you selected nine video works, which you divided into three groups. Can you describe them?

TBT: The first group consists of *Gewald* (2007), *Baby Eichmann* (2006) and *Izaak* (2009). I think those meant the first step out of the 'talking heads' period, before the collaboration with Miki's documentary material. They were also dealing with the way I saw Europe's current perception of the Holocaust. The second group consists of *I'm Uzbek* (2012), *Memri TV* (2010) and *Yid* (2010). They are the representation of the 'talking heads'. Every video has its own background. *Yid* was a spark out of a fight we had with a friend of ours. There are many people who think talking about the Holocaust is cheesy, that they are 'beyond it'.

Miki Carmi: It is much more relevant for Israeli to talk about the Palestinians.

TBT: Yes, there is some kind of expectation that if you meet people from other countries, you're supposed to be against Israel, you're supposed to trash the government and say that they are like Nazis. And we don't think Israel is like the Nazis. There are so many bad things to say about Israel, but comparing them to Nazis is vulgar and wrong.

MC: We were just criticising making money out of 'trashing Israel' and getting scores for these provocations.

TBT: . . . so that is where this video came from. And *Memri TV* actually comes from a website Miki's brother sent us. It shows a lot of mainstream media from Arabic speaking countries. Casual talk shows denying the Holocaust, angry speeches of religious preachers about how you can tell if a baby that has just been born is gay. So I thought it was so demonic and sinister that I needed to make a video about it.

Where does this 'Jewishness' in your works come from?

TBT: Maybe it was my starting point. I think it is really my antagonism towards the persona of the young Israeli artist abroad, who is always dealing with things which are completely not related to his either Israeli or Jewish identity. Unless, of course, it looks like a postcard of that idea, a prostitution of that identity.

MC: But you have some fetish for Jewish issues.

Where is it coming from?

TBT: I just don't like people who escape from their heritage in order to seem sophisticated. We know an Israeli artist whose work looks like he is a WASP who was raised in Vermont. It's a kind of self-hating perversion I think some Israelis have.

MK: To whom do you address your works?

TBT: Miki is always the best judge of my work. He can tell without sentiment if it works or not. It's crucial for me to have him witness my process. I always imagine an enemy that I am doing it for. This is of course complete nonsense, because what kind of enemy would go to an art exhibition?

MC: Most of your enemies!

So maybe I should not ask about the audience, but about the motivation behind your work? Do you want to change something with your videos?

TBT: I want to change people's perception. The perception of the mainstream, so-called liberal people, who consider themselves normal, functional, who think 'they get it'. Those are very oppressive people.



And the third group of videos includes *Dear Debora* (2014), *The Curator* (2013) and *Young Emerging Artists Eating and Fucking* (2015). I call them 'art world videos'.

TBT: This is not about the art world, of course the art world is the main joke, but it is our Zeitgeist. The other night we saw the movie with Leonardo DiCaprio, don't ask me why, the *Wolf of Wall Street*. This movie is telling you that if you are rich, you will be sexy, you are going to have sex, you will be young, you will be beautiful. The video is about this kind of communicates we are receiving from everywhere. There's so much nudity in that movie but you don't feel like you see any naked people there. Know what I mean? It's all plastic. Miki calls it professional nudity.

I am just not sure whether this particular example (the art world) will be clear for the wide public.

TBT: I think these parameters: success, youth, fame are important not only in art world. I think this are the parameters that 'normal, functional people' think are acceptable. It is everywhere, in media, in politics . . . Everything is the same today, that is also a problem. The art world is just an example and I am using it because I know it.

What is important in Miki's works for you?

TBT: What Miki is doing is the opposite of what I am doing, in a way. It is obviously something which I admire. You know, the things one can't do one admires the most. The way he rips out the human face and secludes it, trying to verify where the person inside the face is and what makes it a living organism. He strips it out from everything and makes it almost unbearable to look at. To search for the person inside the mask — I think that was something I was drawn to.

Miki, how did your painting concept come about? At the exhibition we will present ten paintings, from 1999 until the latest works — from 2014 and 2015. Can we describe it as a 'life-time strategy'?

MC: The whole idea is to embody time into images. This is similar to the anthropological studies and the biopolitical situation in Europe in late 19th century, with the idea of creating biological identity. So this was my departure point 16 years ago, and I dealt with this for at

least 4 years. And then I planted my family among those specimens.

Did you start with your family because you needed to explore your own identity?

MC: Of course it was about my identity, but it was more about me trying to understand this authoritarian look on different races. It was some obsession that I had, to just dig in those libraries to find the Jewish type. I was trying to understand how the oppressors saw their victims. In this case, oppressors are all those eugenics inventors. Why did they decide that certain races are inferior? And is there actually a scientific base for it? When I was 17 years old, I thought that maybe there is some scientific truth in all this research. So I was trying to understand it, at least visually. I looked through hundreds of books, and once I got into the art school, I tried to construct this image of Jewish type. I combined different types, such as Armenians, Georgians and Mongolians, in order to create a Jewish type. I planted my family amongst these racial types and tried to depict them in the way the authorities depicted inferior races. I didn't get any answer during this process. Slowly my family took over this process and it became about the abstraction of this idea. Like the foundations of this idea of eugenics. It is not about the Holocaust, it is not about the Jews . . . It wasn't a conscious decision, but slowly it became more and more personal. I found out that I am attracted to the 'new victims', which are the ugly, old people. The older they get, the more they are removed of the society, and I was trying to find new protagonists.

TBT: Also, for Miki to put his family in it makes it somehow an extreme caricature. This is alarming, emotionally alarming. I think it is a provocation between him and himself, kind of a personal joke.

MC: Yes, in the beginning I really enjoyed mocking them. Everything that was not biological was very 'bourgeois' in that way, so I was trying to encapsulate them in something completely biological: ears, noses, lips, eyes, skin structure.

When you take photographs, it is hard to create this tension and to keep it going, because you ask for a lot from the family. It was hard also for myself, because it is a very intimate situation; most of them, like my grandfather, were sick. And I went to hospitals and nursing homes trying to capture them in very strange situations. My grandmother never saw my paintings and had she seen them, she would have never let me do that. For her my paintings are like monsters. She is not aware of what she looks like, she thinks she is like Vivien Leigh, from *Gone with the Wind*.

TBT: But his grandfather used to love his paintings, he hanged the reproductions in his nursing home, and he would show them to all the nurses: 'Look, this is me!'

I understood that concept is as important to you as the painting form, and you have been developing both through the years.

MC: Yes, only at the beginning the painting style was really unimportant for me. It was a conceptual project. And then I realised that painting could be a way to keep digging into these analyses. There are painters who achieve a much wider range of painterly events than I do, and also there are much better conceptual artists, so I created some kind of a hybrid of these two. It's a balance (between those two poles) which is very exhausting for me to reach, but also very important for me.



Do you sometimes wonder where it will lead you?

MC: I had some vision of how it would be, also conceptual vision, that after 10 years you don't see the face anymore. But it was a big failure. The first paintings were frontal and slowly I started to turn them away from the viewer's gaze. It took me a year or two to realise that it took me away completely from my subject matter. Since Renaissance the profile was the perfect way to identify someone.

What do you need the photos and the video material for?

MC: Ever since I started working, photos have been the documentary tool. I made hundreds of photos of the same person every year just to use it as a reference, but then it became something more, an installation and performance, in a way. For many years I tried to make it valid in the exhibition situation. So the first time when paintings worked with the photos was in the book *Disembodied Archetypes*, where they were put together.

Was photographing everyday situations an effect of Tamy's influence on you?

MC: Yes! There used to be thousands of photos of faces, of every part of the face, and then of course these theatrical situations attracted me also. I have always used photographs and was attracted to photography since my undergrad, when I learnt how to build my own primitive camera, develop and print my own photos. I don't paint from one photo, it is always a paraphrase. The head shape is completely invented, anatomically it doesn't really make sense, it organises body organs on the canvas, organs that, eventually, are supposed to look as human as possible. In 2008, I used photos in our collaborative book and then in 2012, I made an artist book that included photos of my studio's floor deformed and covered in dirt and paint. Drawings came from Tamy's performances, just to capture some movements, some characters in one or a few brushes. And then I use it for the *mise-en-scène* I create.

TBT: I remember the first time I came to see Miki's works I was thinking: 'What the hell is it?' I didn't even realise that they were paintings! It is also something we have in common — people see my performances and say: 'Wow, you should perform on a big stage in the theatre!' But I am not an actress, like Miki is not a painter. We have it in common, it

is some kind of skill, but it comes with some kind of conceptual twist, that makes it somewhere in the middle of things.

Miki, what does the collaboration with Tamy give you?

MC: Showing paintings only became boring for me. The idea of showing once every few years this body of work was also not very realistic. So the collaboration created some context to those works, also because it opens up the more process-based material. Life always interferes with art, so that it is not boring.

The exhibition is a manifestation of your collaboration; how is the planning going? Who is the leader?

TBT: We learnt from our mistakes. First we wanted to mix the works totally, to make a chaos and I don't know if it was working that well, because in the end we were two separate artists. So it is always an experiment, seeing if we can have the separateness and the 'collaborative'. ●●●

Tamy Ben-Tor's performance and a meeting with both artists will take place on 18th April.

Tamy Ben-Tor (b. 1975, Jerusalem) — lives and works in New York. Performance and video artist. Graduated from Columbia University School of the Arts, New York and The School of Visual Theatre, Jerusalem. **Selected individual exhibitions:** 2014 *Radical Humanism* (with Miki Carmi), Rosenfeld Gallery, Tel Aviv, and 1646 Project Space, The Hague; 2010 *Disembodied Archetypes* (with Miki Carmi), Zach Feuer Gallery, New York; 2009 Atlanta Contemporary art Center; 2008 Kunsthalle Winterthur, Winterthur, Switzerland; The Kitchen, New York; 2007 PERFORMA 07, Salon 94, New York. **Selected group exhibitions:** 2015 *Le Nouveau Festival du Centre Pompidou*, Centre Pompidou, Paris; 2013 *Theatrical Gestures*, Herzliya Museum of Contemporary Art, Israel; 2005 *Day Labor*, PS1/MoMA, New York. **Works in collections:** American University Museum, Washington; Miami Art Museum, Miami; Tel Aviv Museum of Art; The Israel Museum, Jerusalem; Whitney Museum of American Art, New York.

Miki Carmi (b. 1976, Jerusalem) — lives and works in New York. Painter. Graduated from Columbia University in New York and Bezalel Academy of Fine Arts in Jerusalem. **Selected individual exhibitions:** 2014 *Radical Humanism* (with Tamy Ben-Tor), Rosenfeld Gallery, Tel Aviv, and 1646 Project Space, The Hague; 2010 *Disembodied Archetypes* (with Tamy Ben-Tor), Zach Feuer Gallery, New York. **Selected group exhibitions:** 2013 *Jew York*, Untitled Gallery, New York, and Zach Feuer, New York; 2012 *Summer*, Stefan Stux Gallery, New York; 2011 *Monanism*, Museum of Old and New Art (MONA), Tasmania. **Works in collections:** Jerry Speyer Collection, HVCCA (Hudson Valley Center of Contemporary Arts), and Museum of Old and New Art (MONA), Tasmania.

Tamy Ben-Tor & Miki Carmi, *Buba*, 2012, fotografia

na sąsiedniej stronie:
Miki Carmi, *Shahid*, 2013, fotografia

Tamy Ben-Tor & Miki Carmi, *Buba*, 2012, photograph

opposite:
Miki Carmi, *Shahid*, 2013, photograph