

# Yaacov Chefetz: Melancholia rewolucjonisty



*Dr Tali Tamir*

Twórczość Yaacova Chefetza (ur. 1946), izraelskiego artysty, którego kariera obejmuje dotychczas pięć dekad działalności, ukształtowała się wokół dwóch kluczowych punktów zwrotnych w jego ideologii. Pierwszy nastąpił w młodości (ok. 1967 r.), kiedy to odwrócił się od prawicowych zasad wyznawanych przez swoich rodziców, członków antysocjalistycznego ruchu Betar, i przyjął marksizm jako ideologię kształtującą jego życie – decyzja ta doprowadziła go do wyboru kooperatywnego, egalitarnego stylu życia w kibucu. Drugi punkt zwrotny nastąpił około 30 lat później (1999), kiedy opuścił kibuc Eilon i ogłosił koniec ideologii oraz śmierć artysty kibucowego. Dwukrotnie w swoim życiu przekroczył ideologiczną granicę, w każdym przypadku towarzyszyły temu dzieła sztuki, które definiowały się jako polityczne, polemiczne i krytyczne. Jako członek kibucu Eilon, należącego do Hashomer Hatzair – najbardziej lewicowej frakcji ruchu kibucowego – Chefetz podkreślał swoją tożsamość jako artysty działającego w ramach grupy, jednocześnie przedstawiając nową interpretację tradycyjnej koncepcji „artysty kibucowego”. Tradycyjnie artyści należący do ruchu kibucowego chętnie przyjmowali na siebie zbiorowe

powołanie i identyfikowali się z nim ideologicznie, podtrzymując życie społeczności i oferując wizualne wsparcie dla jej ideologicznego etosu – nawet jeśli, w przeciwieństwie do swoich radzieckich kolegów, przyjęli nowoczesny zachodni styl. Ci tradycyjni artyści kibucowi konsekwentnie wnosili wkład w działalność grupy, zajmując się dekoracjami na każde święto i ważne wydarzenie.

Chefetz, który rozpoczął działalność na początku lat 70., nie postrzegał już siebie jako artysty oddanego wyłącznie ideałowi „artysty kibucowego”, który służy potrzebom swojej społeczności i podąża za jej rytmem. Pod wpływem krytycznego ducha lat 60., sztuki protestacyjnej przeciwko wojnie w Wietnamie, której był świadkiem podczas krótkiego pobytu w Nowym Jorku, oraz powstania studenckiego w Paryżu w 1968 roku, przyjął refleksyjną postawę, obserwując społeczeństwo z krytycznym umysłem i domagając się zmian. We współpracy z grupą młodych artystów z kibuców Hashomer Hatzair, którzy podobnie jak on dążyli do przeformułowania swojego stanowiska, zaczął koncentrować swoją działalność artystyczną na krytycznym przeformułowaniu starych wartości grupowych i ponownym zbadaniu ich zasadności. Sposób, w jaki Chefetz

badał swoje środowisko społeczne, nie był zgodny z powszechnie znanymi praktykami badania społeczeństwa socjalistycznego. Wartości i zjawiska, którymi się zajmował, nie były związane z polityką ani strukturą społeczną, ale z mentalną strukturą pionierskiego społeczeństwa spółdzielczego w przedpaństwowym Izraelu, która była niewidoczna ze względu na swoją ukrytą obecność na głębokim poziomie psychologicznym.

Obejmowały one identyfikację z otaczającym środowiskiem i bliskość z naturą; relacje między wewnątrz a zewnątrz; zmiany w architekturze rodzinnej i koncepcji zamieszkania; napięcie między intymnymi relacjami małżeńskimi a wspólnym życiem grupy; normy dotyczące pracy fizycznej i autonomicznych działań; skromność i ascetyzm; i wreszcie – rosnącą przepaść między wzniosłymi ideałami a przeciętnością codziennego życia w kibucu.

Krytyczne uwagi dotyczące rozbieżności między ideologią a jej realizacją pojawiły się w społeczeństwie kibucowym już w połowie lat 30. XX wieku, wraz z podniesieniem kwestii „drugiego dnia rewolucji” – paradoksu nieodłącznie związanego z logiką rewolucji: podczas gdy „pierwszy dzień” powoduje „wielki wybuch” i generuje

radikalne zmiany, „drugi dzień” [metafora bardziej zaawansowanego, mniej burzliwego etapu rewolucji] wymaga zachowania zmian i neutralizacji dynamiki mechanizmu rewolucyjnego. Kwestia drugiego pokolenia rewolucji pojawiła się w dyskursie kibucowym, gdy młodzież urodzona w kibucach osiągnęła pełnoletność i musiała dostosować się do stanowiska swoich rodziców. Chociaż system edukacyjny kibucu miał na celu kształtowanie oddanych osobowości, które łatwo dostosowałyby się do norm zbiorowych, wkrótce pojawiły się głosy buntu: członkowie młodszego pokolenia słusznie argumentowali, że odmówiono im możliwości realizacji własnych marzeń, ponieważ wymagano od nich podtrzymywania ideologii pokolenia założycieli. Co więcej, tęsknota za burżuazyjnymi wygodami, smakiem kultury konsumpcyjnej, odrobiną hedonizmu i wyzwoleniem się z jarzma ideologicznego i praktycznego wdrażania utrudniała utrzymanie społeczeństwa kibucowego i podważała jego ideologiczne założenia. Kwestia utopii i jej realizacji wywołała silny oddźwięk: jak napisał psychoanalityk Emanuel Berman, „gdy istniejące społeczeństwo jest represjonowane w imię wyobrażonego społeczeństwa jutra i pojutrze,

rzeczywista jednostka jest deptana w imię hipotetycznej nowej jednostki".

## **Nakba 1948** **film, fotografie**

Nakba – przez lata temat ten nie zniknął z programu prac i działań Chefetza. Należy to połączyć z aktywizmem politycznym, tak aby w praktyce wytworzyć sytuację, w której niemal każde dzieło podejmuje ten temat, odnosi się do niego lub jest nim naznaczone.

Najważniejszym wydarzeniem był duży projekt dotyczący Wadi Salib, dzielnicy w mieście Hajfa. Większość jej palestyńskich mieszkańców została wypędzona w 1948 roku. Jako inicjator i kurator Chefetz stworzył złożone wydarzenie, które miało również wymiar społeczny i polityczny. Składało się z dwóch projektów: filmu nakręconego na przestrzeni czasu, zatytułowanego „Opuszczony dom” – przedstawiającego willę należącą niegdyś do palestyńskiej rodziny, która w 1948 roku została deportowana do Strefy Gazy, oraz z fotografii, rozmów i dyskusji z jedną rodziną, która została wypędzona ze wsi w regionie Galilei, ale pozostała w Izraelu.

## **Pomiary, 1974** **czarno-białe fotografie**

Chefetz zamieszkał w kibucu Eilon, położonym w pobliżu północnej granicy Izraela, w momencie, gdy w dyskusjach kibucowiczów zaczęto dostrzegać upadek ideologii socjalistycznej i utratę jej znaczenia. Różnica między idealnymi wartościami równości a poczuciem wyobcowania i rozczarowania wśród członków społeczności była już dostrzegana. Niemniej jednak, a może właśnie z powodu tych narastających nastrojów, Chefetz zaczął podejmować działania w społeczności, w pobliżu swojego domu. Jego przewaga jako osoby przybyłej z zewnątrz, uzbrojonej w autentyczną wizję ideologiczną, bez ciężaru dziedzictwa, nadała jego pracy czystą, dynamiczną energię. Seria fotografii zatytułowana „Pomiary”, wykonana w 1974 roku na polanie w pobliżu kibucu, bada pozycjonowanie ciała artysty w środowisku naturalnym i jego wewnętrzne postrzeganie tego środowiska. Chefetz wykonał serię gestów, które były odpowiedzią na dziką, nieuprawianą przyrodę Galilei i miały na celu przywrócenie pierwotnego doświadczenia. Gesty te były również inspirowane wierszem napisanym przez poetkę Gittel Mishkovsky, członkinię tego samego kibucu, która pisała



o „płonących skałach”, których palący dotyk na ciele działa jak „żywica miłości” i sprzyja powszechnemu braterstwu. Pisarz A.D. Gordon, „filozof ruchu robotniczego”, który pracował na polach kibucu Deganya nad brzegiem Morza Galilejskiego, głosił ideę jedności z naturą i ziemią jako siłą ożywczą i płodną. W oczach Gordona i w umysłach pokolenia pionierów, którzy założyli kibuce w przedpaństwowym Izraelu, powrót rozproszonych Żydów do natury był podstawą całej rewolucji, stanowiąc radykalny punkt zwrotny w historii narodu żydowskiego: od mrocznej i ponurej wschodnioeuropejskiej heder (tradycyjnej żydowskiej szkoły) i sztetla (małego żydowskiego miasteczka) do światła, powietrza i gleby odmłodzonej ojczyzny. W swoich „Pomiary” Chefetz orientuje się na naturę za pomocą rytuałów cielesnych i eksperymentów związanych z fuzją z naturą, pozostając jednak zewnętrzną obecnością, której siła w stosunku do ogromu otoczenia jest ograniczona. „Pomiary” nie świadczą o patosie uzdrawiającej więzi, ale raczej o rzeczywistości względności i luk.

## **„Zbudowaliśmy to własnymi rękami”, 1978 (Rozpadające się wartości)**

Później Chefetz zgłębiał kolejne pionierskie mity, które pojawiły się i zostały przeformułowane podczas jego rozmów z członkami-założycielami kibucu, takie jak mit samodzielnej pracy i budowania własnymi rękami. „Zbudowaliśmy to własnymi rękami” było powracającym mantrą pionierów – obejmującym nie tylko wartości pracy i determinacji, ale także skromności i prostoty. Chefetz napisał to deklaracyjne zdanie kredą na zielonej tablicy. Poniżej umieścił geometryczny szkielet prostych mebli wykonanych z drewnianych desek: prostokąt jako stół, kwadraty jako krzesła; Minimalistyczne meble zaprojektowane tak, aby zaspokajać podstawowe potrzeby życia codziennego i odpoczynku podczas chwil wytchnienia od pracy na świeżym powietrzu. Praca ta utorowała drogę dla kolejnej serii fotografii, tym razem kolorowych, dotyczących tego, co w połowie lat 70. wydawało się „burżuazyjnym wnętrzem” standardowego salonu w kibucu: Chefetz sfotografował siebie wraz z żoną Hagar, siedzących przy niskim stole w „salonie” ich skromnego

domu, pijących herbatę z designerskich szklanek i rozmawiających z gośćmi siedzącymi naprzeciwko nich – a może, broń Boże, przed prywatnym telewizorem. Praktyka przyjmowania gości w salonie, akceptowany rytuał społeczny w rozmownym społeczeństwie burżuazyjnym, kontrastuje z ciężko pracującym społeczeństwem socjalistycznym, reprezentując głęboką zmianę w sferze domowej kibucu i jego nową funkcję w codziennym życiu.

Jednocześnie Chefetz bada związek między architekturą a koncepcjami społecznymi, prezentując serię czterech fotografii przedstawiających „Ville” – nowy styl architektoniczny mieszkań w kibucu, które zostały starannie zaplanowane i zaprojektowane pod koniec lat 70. Na zdjęciach widnieje właściciel domu, sam Chefetz, bawiący się z psem na trawniku przed białą fasadą. Chefetz zwraca uwagę na kolejne oznaki zmian, które stopniowo przekształciły kibuc z kolektywnej sfery charakteryzującej się skromnością i skoncentrowanej na przestrzeniach publicznych służących grupie, w bardziej przestronne przestrzenie prywatne, które sprzyjały intymnemu, burżuazyjnemu stylowi życia skoncentrowanemu na indywidualnej parze, ich psie i dzieciach. Architektura

wnętrz i zewnętrzna architektura domu w podobny sposób odzwierciedla zmiany ideologiczne, które rozwijały się stopniowo, a których kulminacją było przejście od wspólnych miejsc noclegowych dla dzieci do budowy pokoi dziecięcych w domu rodziców i przeniesienie nacisku na jednostkę rodzinną, w przeciwieństwie do zbiorowości.

Chefetz kontrastuje przykazanie etyczne wyrażone stwierdzeniem „zbudowaliśmy to własnymi rękami”, sformułowanym w pierwszej osobie liczby mnogiej, z powolnym wkraczaniem prywatnego, hedonistycznego stylu życia. Jako uczestnik obserwujący – a nie osoba z zewnątrz – bada pozornie niewielkie zmiany w społeczności, wskazując je jako temat do przemyśleń i dyskusji. Na początku lat 70. Chefetz wyraził również swoje zaniepokojenie napięciem między naturą a kulturą w języku abstrakcyjnym, w pracach badających linearność i poruszających się między cięciem papieru i piłowaniem kamieni a zawieszaniem prac na ścianach lub tworzeniem instalacji na podłodze. Wpływ nowojorskiego minimalizmu jest widoczny zarówno w wycofaniu się do ograniczonej sfery linearnej, jak i w szarej, nieatrakcyjnej

monochromatyczności. Prostota materiałów jest zgodna z ascetycznym duchem socjalizmu kibucowego, który współistnieje z ciągłym kontaktem z naturą i organicznymi teksturami.

**„Rainfall Region”  
(Region opadów deszczu),  
we współpracy z Dovem Hellerem,  
1978 r.**

Projekt „Rainfall Region”, który był realizowany przez cały rok, był niezwykle przedsięwzięciem ekologicznym, wymyślonym i stworzonym z punktu widzenia artystów, którzy byli jednocześnie rolnikami. W związku z tym rejestrowanie opadów deszczu i ocena ich wpływu na wzrost upraw były głównymi zagadnieniami w ich myślach i życiu. Zasięg geograficzny projektu obejmował północny kraniec Izraela, reprezentowany przez kibuc Eilon w pobliżu granicy z Libanem (kibuc Chefetza), oraz kibuc Nirim na południu, w zachodniej części Negewu, graniczącej z Gazą (kibuc Hellera). Obaj artyści sporządzili mapę opadów od północy do południa, gromadząc dane statystyczne i zaznaczając je specjalnymi znakami wzdłuż trasy. Oboje pojawiają się w niebieskich proletariackich ubraniach roboczych,

reprezentując nowy typ artysty proletariackiego, który odrzuca hierarchiczne relacje między robotnikiem rolnym a „pracownikiem sztuki”. Metafora deszczu rodzi psychologiczną dyskusję na temat egzystencjalnej różnicy między regionami suchymi i deszczowymi oraz tego, jak napięcie między wysokimi opadami a suszą wpływa na osobowość osób znajdujących się w centrum tego rolniczego dramatu.

Heller i Chefetz opracowali innowacyjne mierniki opadów deszczu, od miseczek zbierających krople deszczu po złożone akwedukty mierzące większe ilości. Zebrali pojemniki na wodę używane w lokalnych kulturach, takich jak kultura beduińska lub palestyńska, i wskazali naturalne źródła wody, takie jak źródła lub studnie w centrum wsi. Każdy z nich sfotografował źródła wody w swoim regionie: Chefetz sfotografował wodospady w dolinach Galilei, a Heller sfotografował kanały doprowadzające wodę na pustyni z niewidocznych źródeł. Heller zbudował akwedukt z ręcznie robionych cegieł, które stworzył, łącząc glebę lessową, słomę i wodę – technikę, której nauczył się od mieszkańców pustyni w pobliżu swojego kibucu. W ten sposób „Rainfall Region” starał się połączyć oczekiwanie na deszcz, jako podstawowy rytuał



związany z niekontrolowanym systemem klimatycznym, z wiedzą folklorystyczną i technologiczną oraz próbą uzyskania pewnej kontroli poprzez zbieranie kropli deszczu i mierzenie opadów. Zakres obejmujący tradycyjną wiedzę ludową dotyczącą narzędzi pomiarowych, pojemników i nawadniania oraz nowoczesną wiedzę naukową dotyczącą prognozowania pogody i meteorologii odzwierciedla społeczne stanowisko artystów nie tylko w odniesieniu do „Rainfall Region”, ale także w odniesieniu do ludności peryferyjnej w lokalnym krajobrazie żydowsko-palestyńskim. Projekt ten stanowi przykład izraelskiej sztuki, która potrafiła przełożyć uniwersalny język rzeźby środowiskowej i działań w przestrzeni na lokalne problemy, w szczególności te istotne dla społeczności kibucowej o charakterze obywatelsko-rolniczym, dając początek nowej szkole sztuki izraelskiej.

## **Mashhara, 1979**

W ramach swoich badań nad lokalną sztuką, która porusza również kwestie proletariackie i autentyczną wiedzę, Chefetz zajmuje się „Mashhara” – konstrukcją złożoną z kawałków drewna, która jest powoli podpalana w celu wytworzenia

węgla. Mashhara jest wynikiem wielowiekowej palestyńskiej wiedzy na temat produkcji węgla drzewnego do ogrzewania domów. Jest skonstruowana w taki sposób, aby spalanie odbywało się wewnątrz i było powolne, a nie wybuchowe, co spowodowałoby spalenie drewna na popiół. Budowa mashary – działanie w pełni performatywne – miała miejsce poraz pierwszy w Kibbutz Art Gallery w Tel Awiwie w 1979 roku, we współpracy z beduińskim budowniczym mashary o imieniu Diab. Umieszczenie jej w centrum galerii było kontynuacją zaangażowania Chefetza w hybrydowe połączenia koncepcyjne sztuki funkcjonalnej i konstruktywnej. Podobnie jak połączenie pomiaru opadów deszczu i działania artystycznego, tak i konstrukcja Mashhary połączyła tradycyjną palestyńską wiedzę z czymś, co można by opisać jako piramidalną „rzeźbę” złożoną z kawałków drewna. Kolejnym radykalnym krokiem podjętym przez Chefetza było umieszczenie Diaba, konstruktora Mashhary, w centrum sceny, kosztem własnej centralnej pozycji jako artysty wystawiającego swoje prace. Później Chefetz zaprosił Diaba do kibucu Eilon, gdzie zainicjował wspólne działanie: z pomocą i pod okiem Diaba

dzieci i dorośli członkowie kibucu zbudowali od podstaw maszarę – piłując kawałki drewna, konstruując konstrukcję i rozpalając powolny ogień. Znaczenie tej akcji skupiało się na współpracy i przekazywaniu wiedzy między kulturami, z naciskiem na ideę, że praktyczne tradycje są wynikiem zgromadzonej zbiorowej wiedzy, skutkującej precyzyjnym i skutecznym produktem. Członkowie kibucu Eilon nie tylko przeżyli popołudniową przygodę określoną jako „tworzenie sztuki”, ale także przyswoili sobie wyrafinowaną wiedzę o sąsiedniej kulturze, a także zdobyli polityczną wiedzę na temat współpracy. Sama maszara, z jej precyzyjną, starannie zbudowaną konstrukcją, mogła służyć jako model świadomego zarządzania, ostatecznie skoncentrowanego na kontrolowaniu temperatury ognia i unikaniu pożaru.

### **Czerwona galeria, 1980**

„Czerwona galeria” – instalacja i performance w galerii sztuki Kibbutz – rozpoczęła się od dramatycznego przedstawienia: cała przestrzeń galerii została zasłonięta czerwonym materiałem, a na stole w holu wejściowym leżał stos książek: wczesne dzieła Karola Marksa, „Kapitał” i pisma

Engelsa. W dniu otwarcia Chefetz i inny współpracownik czytali fragmenty książek monotonnym głosem, jednocześnie zdejmując ubrania. Akt rozbierania się symbolizował wyzwolenie się z ideologicznego jarzma klasycznego marksizmu. Ikony ideologii marksistowskiej, leżące u podstaw największej rewolucyjnej ideologii XX wieku, były uroczyście czytane, a jednocześnie skreślane z programu. Czy artyści pozostali nadzy nie tylko fizycznie, ale także duchowo? Czy rzeczywiście pozbawiono ich wszystkiego? Na znanym zdjęciu z tego wydarzenia widać Chefetza pochylonego nad czerwonym stołem na tle czerwonej przestrzeni. Melancholijny artysta wydaje się podporządkowany autorytatywnej stercie książek, a czerwona przestrzeń przypomina pochłaniający wszystko ogień w zniszczonym, spalonym świecie. Wystawa i wydarzenie odbyły się w ramach serii działań zainicjowanych przez grupę HaMeshutaf Kibbutz (dosłownie „wspólny mianownik: kibuc”), której członkiem był Chefetz. Wyrażały one głęboki kryzys wiary w ideologię marksistowsko-komunistyczną i nadzieję na powstanie proletariackie przeciwko rządzącej klasie burżuazyjnej. Chefetz nadal był lojalnym członkiem kibucu, ale



dręczyły go wątpliwości. Regularnie przeprowadzał wywiady ze starszymi członkami swojego kibucu, który był powiązany z Hashomer Hatzair – liderami, wychowawcami, nauczycielami i pisarzami. Te osoby – filary idei kibucu i jej najwięksi zwolennicy, a także bliscy przyjaciele zaangażowani w dialog – wyrażały narastające poczucie rozczarowania, ponieważ czerwona flaga – mająca budzić nadzieję – przekształciła się w czerwoną przestrzeń.

### **„Path” („Ścieżka”), Tel Hai Events for Environmental Art, 1980**

W ramach wydarzeń Tel Hai Events for Environmental Art, których kuratorem był Amnon Barzel w Górnej Galilei, na północy Izraela, Chefetz zdecydował się na wykonanie działania na żywo przepełnionego pionierskim duchem: w towarzystwie grupy nastolatków i studentów, ubranych w niebieskie ubrania robocze i wysokie buty robocze, uzbrojonych w kilofy i łopaty, wyruszyli, aby wytyczyć nową ścieżkę w zboczu góry. Podążając śladami pionierów pierwszej i drugiej aliji, którzy w latach dwudziestych XX wieku rozbijali skały, aby utorować drogę z Tyberiady do

Tzemach, Chefetz i jego uczniowie maszerowali w długiej kolumnie, fizycznie zajmując się terenem. Usuwali kamienie, wytyczali zarys ścieżki, a następnie ją utwardzali, przekształcając ją w zachęcającą trasę dla pieszych. Poprzez tę akcję Chefetz przywołał wartość pracy, która była centralnym elementem ideologii pierwszych pionierów. W tym duchu podkreślił znaczenie pracy fizycznej, która była wspierana przez narzędzia, ale nie została zastąpiona przez ciężkie maszyny. Walka z twardymi skałami, pyłem, potem i brudem była częścią wysiłku włożonego w ten projekt, który był obserwowany przez odwiedzających i stanowił aktywną, dynamiczną obecność w środowisku.

### **Po jego śmierci (Życie artysty w kibucu), 1999**

W 1999 roku, po długim okresie rozważań i konfliktów, Yaacov Chefetz postanowił opuścić kibuc i przeniósł się wraz z rodziną do miasta Hajfa. Ostateczne odejście osoby, która nie urodziła się w kibucu, ale zdecydowała się do niego dołączyć z powodu przekonań i identyfikacji ideologicznej, nie jest sprawą błahą, ale wyrazem głębokiego rozczarowania. „Nie

chcą kibucu jako komórki nowego społeczeństwa" – napisał z goryczą pisarz Yaacov Shabtai do Meira Yaari, przywódcy Hashomer Hatzair, po opuszczeniu kibucu Merhavia, gdzie mieszkał przez prawie 12 lat. „Chcą być jak Tel Awiw, ale jeszcze bardziej filisterscy, głupszy, bardziej bezcelowi i bardziej zainteresowani rozkoszowaniem się przyjemnościami. Nie chcą też słyszeć prawdy". Z wielkim smutkiem i bólem Shabtai napisał w tym liście o miejscu, w które włożył tak wiele nadziei, a które okazało się puste i obce, zwłaszcza ze względu na „zdradę wartości ideologicznych, duchowych, a nawet emocjonalnych". Instalacja „Po jego śmierci (Życie artysty w kibucu)", którą Chefetz wystawił w Kibbutz Art Gallery w listopadzie 1999 roku, była bolesnym emocjonalnym przetworzeniem biograficznego wydarzenia, jakim było opuszczenie kibucu w tym samym roku. Ta osobista decyzja wiązała się z rozczarowaniem ideologicznym i utratą złudzeń co do społecznej utopii sugerowanej przez socjalistyczną wizję współpracy w Izraelu. Cała instalacja, która rozciągała się na dwie przestrzenie galerii, obejmowała obrazy wizualne, teksty ikoniczne i metafory oświeconej utopii, która się nie powiodła. W centrum galerii Chefetz

umieścił powiększoną historyczną fotografię z życia kibucu Eilon: pożar, który wybuchł na polach kibucu latem 1938 roku, oraz grupę członków kibucu próbujących ugasić go gołymi rękami, używając worków. Fotografia podkreśla kruchość istnienia w początkowych latach kibucu, brak środków i oddanie członków kibucu ziemi i polom, do tego stopnia, że narażają swoje życie, stawiając czoła rosnącym płomieniom. Czy jest to naturalny pożar? A może podpalenie? Nie ma sposobu, aby się tego dowiedzieć, ale dramatyzm tego obrazu świadczy o głębokiej wierze i walce o jej obronę za wszelką cenę. Chefetz umieścił fotografię na tylnej ścianie, przed którą postawił metalowe ogrodzenie, które blokowało jej silną obecność i tworzyło przed nią płaszczyznę czołową. Ogrodzenie to pełniło funkcję płaszczyzny podtrzymującej ideologiczne fortece w postaci książek przymocowanych do podświetlanych żarówek, które reprezentowały oświecony, utopijny duch, który miał zmienić losy ludzkości. Te same tomy marksistowsko-socjalistycznej ideologii, z których Chefetz czytał 20 lat wcześniej w „Czerwonej galerii", były teraz rozrzucone na ogrodzeniu i podłodze, przed płonącym ogniem. Książki – nośniki tekstów nasyconych

rewolucyjnym, futurystycznym patosem – ułożono w stos tworzący kolumnę w drugiej przestrzeni galerii, tworząc rodzaj ideologicznego totemu zawieszonego w powietrzu i kończącego się ślepym zaułkiem pod sufitem. Tekst dramatycznego listu o duchu młodości, przepełniony niemal faszystowskim patosem, został ułożony obok książek, zamykając ideologiczną pętlę heroicznej obietnicy, której donośny rytm zastąpiła frustracja. Obraz anonimowego artysty z kibucu, Mutzika Yoeli, który namalował wieżę strażniczą Eilon, nawiązywał do historycznego momentu powstania kibucu w pobliżu granicy z Libanem – kolejnego momentu nadziei, który zakończył się rozczarowaniem.

Niemniej jednak należy podkreślić, że elegia Chefetza jest elegią kochanka. Opłakuje on śmierć swojego osobistego i ideologicznego domu, miejsca, które głęboko pragnął nazwać swoim, ale ostatecznie został zmuszony do opuszczenia: „Odchodzę z poczuciem porażki” – powiedział. „Nie jako artysta, ale jako człowiek, który próbował połączyć sztukę ze społeczeństwem i stworzyć między nimi dialektyczne relacje”. Zasada artysty, by nie akceptować istniejącej rzeczywistości wraz z jej wadami i niedoskonałościami, sformułowana

w pismach Adorno i Marcuse’a, również wskazuje na potrzebę naprawy.

Podobnie jak neomarksistowscy myśliciele podjęli się rewizji marksizmu i dostosowania go do współczesnej rzeczywistości, nie porzucając jednak jego fundamentalnej zasady sprawiedliwego społeczeństwa, Chefetz nieustannie powraca do podstawowych elementów marksizmu: czerwonej flagi, symbolu emblematycznego, wymiaru tekstualno-konceptualnego oraz ideału egalitarnego społeczeństwa, które wciąż istnieje gdzieś na widocznym horyzoncie, czekając na swoje coraz bardziej odległe odkupienie.