



אוסוולדו רומברג

אוסוולדו רומברג נולד בבואנוס איירס וכיום חי ועובד בניו יורק, פילדלפיה, איסלה גרנדה, ברזיל וישראל.

בין תערוכותיו הרבות נמנות תערוכות במוזיאון לאמנות היסטורית וינה, קונסטמוזיאום בון, מוזיאון לדוויג קלן, מוזיאון סודו טוקיו, מוזיאון ישראל ירושלים, המוזיאון היהודי ניו יורק, הביאנלה ה-XLI - של ונציה-הביתן הישראלי, מוזיאון לאמנות מודרנית בואנוס איירס ומוזיאון ואן-אבה באיידהובן.

רומברג הינו מרצה באקדמיה לאמנויות יפות בפנסילבניה ומשמש כאוצר בכיר בקרן סלוט, במסגרת תפקידו שם אצר רטרוספקטיבית לאמנים דוגמת ויליאם אנסטסי, הרמן ניטש, דניס אופנהיים וגונטר בראס. כמו כן משמש רומברג כפרופסור בחוג לאמנות באוניברסיטת בן גוריון בבאר שבע וייסד בשיתוף עם האוניברסיטה ועיריית באר שבע מרכז אמנות ללא מטרת רווח.

אוסוולדו רומברג





אוסוולדו רומברג

23/102011 - 15/09/2011

תודות:
ארז צמח
שי צמח
ענת בר-נוי
רן לבדי
נעמי אביב
רותי שטרית

תודה מיוחדת לליאור יהל אוהד
על ליווי והפקת התערוכה והקטלוג

קטלוג
עיצוב והפקה הקטלוג: סטודיו צביקה רויטמן
ליווי והפקת התערוכה: ליאור יהל אוהד
אסיסטנטים של אוסוולדו רומברג: מאיר חסקי, ליליאנה ליבנה
תרגום לאנגלית: עדי פוטרמן, מיכל ספיר
טקסט לקטלוג: נעמי אביב
צילום: דימיטרי ספקטור
הדפסה: דפוס אלי מאיר
לוחות: שקף אור בע"מ

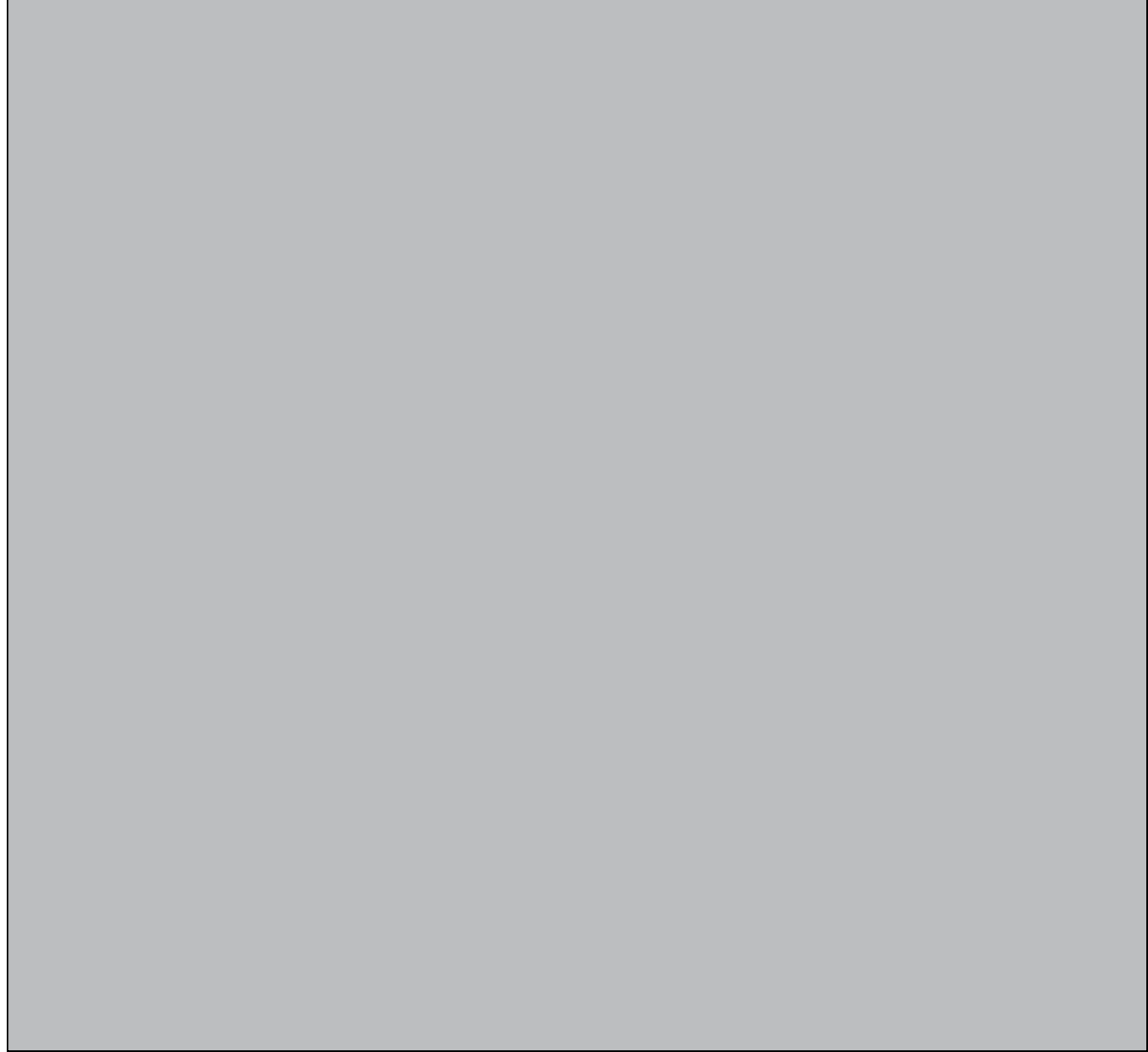
יחסי ציבור: רותי שטרית
המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב x גובה

Z

Zemack
Contemporary
Art

גלריה זימאק אמנות עכשווית
ה' באייר 68 תל אביב 62198
טל. 03.6915060
פקס. 03.6914582
info@zcagallery.com
www.zcagallery.com

אוסוולדו רומברג



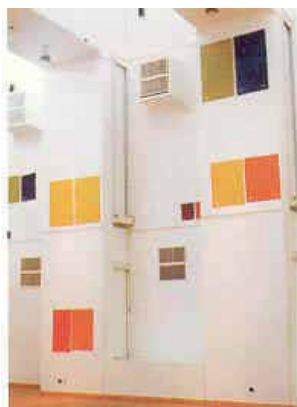
שהעון התרבות של אוסוולדו רומברג

מאת נעמי אביב

השאלה מהי אמנות ניצבת בכל אחת מעבודותיו של אוסוולדו רומברג. התיאבון שלו לפרובלמטיזציה של האמנות לא נופל משל דושאן. ייתכן שרק תגובה לעבודת אמנות קיימת מולידה עבודת אמנות חדשה. רוב הזמן הוא משסה תפיסה אסתטית אחת באחרת כשהוא מתגרה בזיקות האפשריות בין אמנות ומדעי החברה וסוגר פערים בין תיאוריות לפרקטיקות. סתירות לוגיות הן לחם חוקו. אמנות מבחינתו נוצרת תוך כדי מפגש הכרחי של האמן (אשר איננו בהכרח היסטוריון של אמנות) עם ההיסטוריה של האמנות ועם התפיסות האסתטיות המשתנות. מעבודותיו המטא-אמנותיות מצטייר אוסוולדו רומברג כאביר ביקורתי ויצירתי מאד שנלחם בשכחה המכסה על העבר כשכבת עפר וכגואלן של יצירות מופת מיתולוגיות המקשישות במוזיאונים באין רואה. תולדות האמנות בעברו - כמו בעבור קלוד לוי שטראוס ורולאן בארת - הן אוסף של מיתולוגיות ספציפיות ומכוננות, לא פחות מארכיטיפ יונגיאני, ואל לנו להטמיען לדראון בתוך הכור ההיסטורי הסיטואני. יש לשוב ולחוות אותן ואת יחסינו עמן אחת אחת.

רומברג פועל כאמן מושגי רב-תחומי אך בכל אחד מתחומי עשייתו ניתן להתרשם מגישתו המתודולוגית לציור עצמו. הציור שב ומופיע כזרז לניתוח, פרשנות ופואטיקה כמו-שיטתית: פעם מציפה העבודה דיון באמן המופת, ביצירת המופת או במגמה האמנותית ופעם עולה ממנה דיון ביחסי חלל וחברה, פעם הוא עוסק באייקון כדימוי ופעם כסמל תקופתי, דתי או מיתולוגי, פעם הוא נותן את ליבו למסגרת ופעם לנרטיב. כדאי לתת את הדעת לתפקיד שממלא הצבע בעבודותיו. הציורים המוקדשים לבחינה ומיון צבעים על פי המעגל הכרומטי מהר מאד דוחקים את הסכימה והמספור שמארגנים אותם על הבד לטובת האפקטים שיש לצבע ולאופיין החושני, האישי והנמרץ של משיכות המכחול עצמן. הסדר והארגון של הצורה והצבעים המתבססים אמנם על ערכים של רווייה חומרית ואופטית, לדוגמא (סולם של אדומים, למשל, ההולכים ומתבהרים באמצעות הוספה של לבן עד לדרגה הבהירה ביותר וכנגדו סולם של אדומים שהולכים ומתכהים ככל שמוסיפים להם שחור) מתבררים כמטאפוריים יותר מאשר מדעיים, כפי שגילו אמנים שונים שנשבו בטבעם החמקמק של הצבעים וביקשו לאמוד את הפוטנציאל (העצום) של המשחק בגוונים וביחסים ביניהם. אלא שבניגוד לקנדינסקי, אלברס או יוהנס איטן ומאוחר יותר גם גרהרד ריכטר, שלא הפרידו בין הצבע לבין הצורה ואצל כולם תרגילי הצבע הופיעו בתוך צורה גיאומטרית, לרוב מרובעת, רומברג הוא היחיד, נדמה לי, שניתק את התלות של הצבע בצורה והבחין בו כסימן בלשני. מבחינתו - המינימום שאליו ניתן להגיע על מנת לבסס את הצבע כהבחנה סמנטית ולא תיאורית-ייצוגית הוא באמצעות משיכת מכחול אלמנטרית (ונטולת צורה, כביכול) בכחול, למשל, ולצידה כתיבת המילה כחול.

"הדרך שבה אני מטפל בעבודה שלי (בניגוד לאמנים אחרים המשתמשים באיקונוגרפיה של העבר) היא כשל



מיצב, באוהאוס מוזיאון ברלין 1980



מינוני צבע אקריליק על בד 1977

טקסונום', המנסה למיין את האובססיות המוקדמות הכמו-חלומיות שלו על אמנות,² מעיד על עצמו האמן מלא הקסם וממהר להוסיף כי איננו מחפש אחר חוקים ושיטות מדעיות אלא נמשך אל ההנאה שבעשייה האמנותית. "הנאת הטקסטי"³ של רולן בארת עולה על הדעת למרות שדווקא לספרו הראשון של בארת, "דרגת האפס של הכתיבה"⁴, היה תפקיד מרכזי בהתפתחות האינטלקטואלית שלו, יציין רומברג, ולא פעם יאמר על מעל ל-50 שנות היצירה שלו ש"מאחורי הכל תמצאי את דרגת האפס של האמנות", וגם הוא יודע, כמו בארת, כי יש משהו אוטופי בשאיפה לדרגת האפס של כל עשייה, לנקודה הטרום-סגנון-אישית, לפני שמפעילים על הטקסט תחבולות ספרותיות, גם אם מנגד עומדת הטענה הפוסט-אקזיסטנציאלית כי בדרגת האפס של הכתיבה או היצירה הכל כבר כלול ממילא: גם הפוליטי וגם האוטוביוגרפי. בכל מקרה, אם אמנם "הסגנון הוא האדם עצמו", כפי שטען המדען והאנציקלופדיסט הצרפתי דה בופון,⁵ אחד הדברים הראשונים מהם ביקש רומברג להיפטר הוא הסגנון, או "טיפוגרפיה" הנושאת חותם אישי מזוהה. כבר בהחלטה לוותר על סגנון שיהפוך למזוהה איתו באה לביטוי מודעותו המודרניסטית והפוסט-מודרניסטית לבעיית הסובייקט או "המחבר" ולסתירה בין התביעה "להמית את המחבר" לבין הצורך והציפייה מן האמן המודרניסטי להיות חדשן ומקורי. וגם רומברג יודע שהבחירה הראשונית שלו לנקוט בגישה פורמליסטית ונקייה מהבעה אישית כלשהי הינה אוטופית או בלתי-מושגת. ברגע שהוא מארגן על משטח הצירוס אוסף של משיכות מכחול שמבקשות לתאר את מדרגי הצבע ביצירה היסטורית כזו ואחרת, למשל, בהחלט ניתן להתרשם מאופיה הספציפי של משיכת המכחול הרומברגית המתחזה לדידקטית גרידא.

למרבה המזל, האיש לא נרתע מהצהרות ואלה בהחלט מקדמות את אמנותו המסרבת לסיווג נוח. אלא אם כן הצירוף בין מושגיות וקונסטרוקטיביזם מינימלי או בין פורמליזם ותיאטרליות נתפס כאפשרי. הנטייה להצהרותיות נובעת מהיושרה הלאקונית שמאפיינת אותו, והיא שדוחפת אותו להפקיר על השולחן את האובייקט האמנותי כולל האלוזיות למקורות ולפחות בהתחלה כולל הפרשנות ולהניח למתבונן להתלבט אם מדובר בשיעור באמנות שמועבר על ידי מין מהנדס ליבידיאני (שעל מנת להעתיק את רמברנדט למשל הוא נכנס ל"מצב נפשי רמברנדטי"); במצגת של ארכיטקט מהסוג של פיטר גרינוויי; או שמא ביצירה עצמאית חדשה וחתרנית שמאגרת את ההיסטוריה של התרבות ומחלצת ממנה את מה שרומברג מכנה "הנרטיבה הגדולה". בכל מקרה מדובר בחיבורים חסרי-מנוח בין פרקטיקות דידיקטיות ובין יצירות מופת קאנוניות על רקע תחושה של מבוי סתום, או הכרזות תקופתיות והתקפיות על מות הצירוס. אבל, מי לא מכיר את המסתורין שמגייח דווקא ממה שמתעקש להצהיר על עצמו כעובדה. די בניסיון לפענח דף הוראות עשה זאת בעצמך של איקיאה. די להביט ביצירות של רמברנדט או ולאסקז שמופתיותן הלעולם נשגבת היא עובדה שנקבעה בזמן אמת. חידיתותן המסעירה אינה נפתרת גם כשהן מועלות באוב אל הבד החדש של רומברג ומוקפות במידע היסטורי, כרומטי, איקונוגרפי בעמודה אחת ובניית המבהיר את חד פעמיותן וייחודי בעמודה נוספת והכל בכתב ידו של רומברג. גרוע מכך, למרות המופע המתודולוגי הבהיר ולעיתים אף פשוט פשר עבודתו נותר

1 בבילוגיה - עוסק במיין אורגניזמים

Searching for Romberg: Art and Interactivity in the work of Oshwald Romberg, edited by Aaron Levy, Slought Books, 2 Philadelphia, 2001, p.134

3 רולאן בארת, הנאת הטקסט - וריאציות על הכתב, מצרפתית: אבנר להט, עריכה מדעית: משה רון, הוצ' רסלינג 2007. בארת, חוקר התרבות הצרפתי, 1915-1980, כתב את הספר בשנת 1973 והוא פורסם לראשונה כעשור אחרי מותו

4 רולאן בארת, דרגת האפס של הכתיבה, מצרפתית: דניאלה ליבר, עריכה מדעית: ד"ר מילי אפשטיין ינאי וד"ר טל גולדפיין, רסלינג, 2004. הספר נכתב בשנת 1953

5. (1788-1707) Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon "Le style c'est l'homme même"

לא פעם עמום או מסוכך. גם ככה הוא נוטה לטמון ביצירותיו לא מעט מידע נסתר שאין דרך להבחין בו ללא תרומתו הנדיבה לשיח אודותיהן.

"אתה מסתכל על העבודה ולאט, מאד לאט, אתה מבין שיש סודות שאיש לא יכול לדעת מיד. ואני חושב שזה משהו שבורח לימד אותי"⁶

"מישהו כבר יגלה זאת בעוד עשרים שנה", הוא חושף למשל את אחת משכבות הסאונד בעבודת וידיאו אופראית או מוטב בורלסקאית מאוחרת ומציין כי זהו ביצוע קולי של שיר מרפרטואר מקהלת הצבא האדום מכיוון שאחרי הכל הוא אמנם נולד בארגנטינה (1938) אך הוריו הגיעו לשם מרוסיה. "זה מה שהעבודה שלי תמיד עושה. אתה מסתכל על העבודה ולאט, מאד לאט, אתה מבין שיש סודות שאיש לא יכול לדעת מיד. ואני חושב שזה משהו שבורח גם גיימס ג'ויס לימדו אותי".

אגב אובססיות סיווג ומיון המיובאות דווקא אל מה שמסרב להתארגן על פי קטגוריות - לחורחה לואיז בורחס יש מקום של כבוד ברשימה של רומברג. איתו הוא חולק יחס אמביוולנטי למודרניזם ואת אותה תשוקה קוסמופוליטית (ארגנטינאית?) לידע אנציקלופדיסטי גורף שנמהל לא פעם באניגמות ובבדיונות מושגיים, במבנים אלגוריים המציעים טקסט שנקרא מבעד לטקסט אחר, באסטרטגיות של סימולקרת מחקר ומדע. אם צריך לבחור אלמנט אחד מיצירותיו הקצרות של בורחס המדגים את אותה תשוקה להכלת כל הידע, הבחירה הטבעית היא: "אותה נקודה במרחב שכל הנקודות האחרות נכללות בה", כי שמסביר לסופר אותו משורר טרזון בסיפור "אָלף", שאינו אלא קומדיה על האינסוף. קוטר של אותה נקודה מאירה ובהיקף, מספר לנו בורחס, אינה עולה על שניים שלושה סנטימטרים, אך דרכה הוא רואה "את כל המראות בכדור הארץ מבלי להשתקף אף באחת מהן"⁷.

בעניין השקיפות כאידיאה טוטליטרית יש לרומברג הרבה מה לומר והוא שב ומדגיש את החתירה שלו תחתיה, אך בעניין ההשתקפות העצמית ביצירה, עד כמה שזה אפשרי, רומברג נמנה על שורת אמנים שויתרו או לא נטו לעשות אמנות מתוך הדחף להביע את עצמם. בורחס הוא דוגמה מצוינת אבל גם קנדינסקי הצהיר על הסתייגותו מאמנות המביעה את האישי ומונדריאן התחבר לזה כמו גם רומן אופלקה הצרפתי-פולני שנפטר ממש ביום כתיבת שורות אלה ושהקדיש את כל יצירתו הגרומה לכתיבה יבשה על קנווס של מספרים מאחד ועד לאינסוף כמייצגים סימולטניים של הזמן הנוקף... מה בכל זאת אישי אצל רומברג? - הכמויות, ההיפר-אקטיביות, הסקרנות, הגרנדיוזיות, הצורך לעסוק "בכל הדברים" ולהוכיח ש"הכל נוגע בהכל", שהרי זוהי משמעותה של תרבות, על אחת כמה התרבות העכשווית שלא מותירה לו הרבה ברירות אלא ליצור תרבות של תחומים, מגמות ושפות אמנות. תאוות הידע האנציקלופדי שניעורה בו מילדות היא שללא ספק הולידה אצל רומברג עיסוק חוזר בספרים ובטקסטים, לצד ובתוך העשייה האמנותית בה החל מגיל 6. רומברג טיפל פיזית ואמנותית בספרים רבים. הטיפול נע בין השחתה חסרת כבוד לבין שימור פוחלצי ונורא הוד. לעיתים הם מוצגים כאובייקט שנכמס בתוך חומר שקוף משל היה מאובן מנבכי ההיסטוריה של התרבות, כהד לתשוקתו להנציח את הידע, לקבעו, ולעיתים נראה הספר אכול, מחורר, או מהודק אל בני מינו במלחציים. טיפול שונה

Searching for Romberg: Art and Interactivity in the work of Osvaldo Romberg, edited by Aaron Levy, Slought Books, 6 Philadelphia, 2001, p.103

7 חורחה לואיס בורחס, האלף, מספרדית: יורם ברונזו בסקי, עריכת תרגום ועריכה מדעית: משה רון, הוצ' הקיבוץ המאוחד, סדרת הכבשה השחורה, 2000, עמ' 125

הוענק לעמודים או דפים בודדים שבהם הוא הדגיש מילים נבחרות, הדגשים שיצרו טקסט עצמאי נטול זיקה לטקסט הראשי (מה שמזכיר את הקלף ההיסטורי עליו נהגו לכתוב טקסט על גבי טקסט), אותם הוא יצק בפוליאסטר שקוף או אטם בניירות שקף. בשנת '96, בפרוייקט מיוחד לקראת סוף המילניום "Even", במוזיאון תל אביב נדדה לפחות לשישה מוזיאונים ברחבי אירופה⁸), הספרים והעמודים התלויים של רומברג יצרו למעשה 14 תערוכות שההקשר הארכיטקטוני המשתנה עיצב להן "עלילות" שונות. מכולן עולה העיסוק הטורדני בהיסטוריה התמיד-מקרתית ובאקראיות של שיטת התיארוך שמכניסה את בני האדם לכוננויות נפשיות ספציפיות לקראת כל מיני תאריכים הרי-גורל המושתתים על שיטות מופרכות.. הספרים שלו, תלויים או מונחים בתוך אבן שקופה, מעמדם אינו שונה משאר האובייקטים והתמונות שהוא מייצר. כולם כאחד נועדו לקריאה או עיון.



מיצב וידיאו, הגלריה החדשה, גרץ, אוסטריה

רומברג, אמן פוסט-דושאמפי שלדבריו "הוא עשה את הציור האחרון, 'הזכוכית הגדולה' היא הציור האחרון", זכה למזלו להכיר את בורחס בימי הסטודנטים. רומברג הצעיר לקח חלק בסצנות האינטלקטואליות אפופות העשן והתה בחלב שנהגו לשתות בקפה אל-מודרנו בבואנוס איירס של סוף שנות החמישים ותחילת השישים. נדמה לי שהוא סיפר כיצד סייע לו להגיע לתא הטלפון הציבורי הסמוך לבית הקפה ושאליו נהג בורחס המתעוור לגשת בכל יום. בבית הקפה אל מודרנו ישבו מיטב הסופרים והאמנים והמוסיקאים בעלי האוריינטציה הפריזאית וחפרו ב"זמנים מודרניים", אקזיסטנציאליזם, מות הספרות, מות המחבר ולידת הקורא כמחבר החדש של הטקסט הנקרא, שיח פוקיאני, פסיכואנליזה לאקאניאנית, מהפכנות פוליטית, סטרוקטורליזם ופוסט-סטרוקטורליזם, אוליפו, זרם התודעה, הגל החדש בקולנוע ומותו של הטנגו. גם אסטור פיאצולה, יושב לעיתים באל-מודרנו. רומברג היה מיווד איתו. "הוא היה יושב מול הדימויים שלי ומאלתר מוסיקה. הופענו פעם ביצירה משותפת. זה היה בשנת 1964. חוץ מזה, אשתו, דדה (Dede) היתה תלמידה שלי באותם ימים", הוא אומר בטבעיות, מבלי לשקוע בעבר.

"אני רואה את עצמי כמי שמשתמש באירוטיזציה של התרבות באמצעות תוצריה האמנותיים על מנת ליצור יותר חידה אודות התרבות. בדרך זו אני יוצר נרטיב חדש".⁹

אוסוולדו רומברג הוא אמן ארגנטיני-ישראלי, אוצר ופרופסור שחי ועובד בפילדלפיה, בתל אביב ולפעמים בניו יורק ומרבה להציג תערוכות יחיד ברחבי העולם. מדף הקטלוגים והספרים אודותיו גדוש למדי. בכל קיץ הוא נמלט אל האי הפראי גרנדה (Isla Grande), המוכר בשם המפחיד "אי הנחשים", בברזיל. אין בו כבישים, תחבורה או אמצעי תקשורת. הנוף לגמרי בראשית. שם, לדבריו, הוא יכול להקדיש את הזמן לדיג ולקריאה בסופרים העדיין אהובים עליו: ג'ויס, קפקא, פרוסט וכמובן בורחס.

בין השנים 1956-1962 הוא למד ארכיטקטורה באוניברסיטה של בואנוס איירס ולאחר מכן לימד שם אמנות, כמו בעוד אוניברסיטאות בארגנטינה. הדיקטטורה הצבאית בארגנטינה האומללה פגעה גם בסטודנטים שלו או פשוט העלימה אותם. גם אותו הטרידו לא פעם. במקביל, בין '69- '59, רומברג המודרניסט החרוף (באותם ימים) היה נחוש שלא לנגוע בנדד קנווס, סמלה של האמנות המסורתית. את הקריירה האמנותית שלו החל עם



טטילס מתוך בסה מה מוצ'ו, 2000

8 אוסבלדו רומברג, מיתולוגיות, מאלטמירה למאנה: ניתוח אמוציונאלי של תולדות האמנות. הוצא לאור על ידי האקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל ומוזיאון תל אביב 1980-1981. אוצר: יגאל צלמונה

Searching for Romberg: Art and Interactivity in the work of Osvaldo Romberg, edited by Aaron Levy, Slought Books, 9 Philadelphia, 2001, p.135

חיתוכי עץ שהתחלפו בפיסול ובעבודות בנוף ועל נוף. העיסוק המושגי-קונקרטי בנוף, מורפולוגיה וטיפוגרפיה התחלף בבחינת היחסים בין גופו שלו לבין המחוזה הציורית. עיסוק זה כלל מיון של שלל מחוות ציוריות באמצעות מכחול על נייר, תוך שימוש בחלקי גופו השונים: יד ימין, יד שמאל, הפה ואיבר המין. בסדרה אחרת של עבודות על נייר, רומברג, שביקש ראשית למשש את נכסיו האמנותיים ולבדוק את מה שהוא כבר יודע על ציור, כיווץ הכל לכדי צבע ולמשיכת מכחול והעניק לתרגילי צבע אלו מעמד של יצירה אמנותית. בכך אישש אך גם רושש את הרעיון שהעיסוק באמנות אינו שונה מכל פרוצדורה של תפילה שנועדה לתרגל את הדת לשם התעלות או על מנת לחוות את הנשגב. עשיית אמנות, לפיכך, הינה "קודם כל תרגיל בנשגב", הוא אומר, מודע לפאתוס, גאה בו. בצדק.

בתרגילי הצבע הבלשניים משנות השבעים רומברג מקדד ומנתח את הפלטה של רבי-אמנים מן העבר ומסבירה באמצעות מה שהתפתח לפרשנות פנומנולוגית של הצבע. פרקטיקת סיווגי הצבע שאורגנו בגרידים על נייר או קנוס ולצדם בכתב יד ובעפרון שמות הצבעים והסברים של התרגיל הבלשני התרחבה לעבודות שהציעו דקונסטרוקציה של הצבע בעבודות שבחר מתוך הקאנון ההיסטורי (אמנם) ובכל זאת, גם על פי מה שהשפיע עליו לאורך השנים. כך, לדבריו, יזם שיחות אינטימיות ופרפורמטיביות עם כ-150 יצירות מופת. אחר כך הוא עובר מחלל תמונתי מקודד ומאורגן בטבלות וקטגוריות לעיסוק בסדרת אינטראקציות מילוליות בין הפלטה של אמני מופת היסטוריים ובין זו המאפיינת, למשל, את ג'וזף אלברס, האמן והמחנך מאסכולת הבאוהאוס שפעל תחילה בגרמניה ואחר כך בארה"ב והשפיע על דורות רבים של אמנים שעסקו במופשט גיאומטרי או באופ ארט. לאלברס היתה גם תיאוריה שגרסה כי הצבעים נשלטים על פי הגיון פנימי מתעתע ובלתי ניתן לשליטה. הציור של רומברג נדחף אל קצותיו בעוד המשמעות של המכחול מתורגמת טקסטואלית במקום ויזואלית, לשונית במקום פנומנולוגית. לכל צבע ובן-גוון יש שם מדויק ומספר והמשטח התמונתי כולל גם מקראה.

בשנת 73; הוא עלה לישראל בפעם השנייה (בעלייה הראשונה, בשנות החמישים המוקדמות, הוא התנדב לצה"ל כחייל קרבי, נח"ל מוצנח, ועם סיום שתי שנות שירות הוא שב למקום הולדתו על מנת לרכוש השכלה פורמלית). בישראל הוא השתלב כמרצה באקדמיה בצלאל ועד מהרה נבחר לראש המחלקה לאמנות, שעברה מהפכה בהנהגתו. בשנת 93, הוא החל ללמד באקדמיה לאמנות פנסילבניה, בפילדלפיה, ולשמש כאוצר הראשי של הגלריה Slought Foundation. את הציורים, הספרים, המיצבים, הפסלים, הסרטים והאקוורלים הוא הציג ומציג לעיתים תכופות. השנה הוא שב לישראל בפעם השלישית או הרביעית ואולי החמישית, לאחר שהוצעה לו משרה כמרצה מן המניין באוניברסיטת בן גוריון וכאוצר ראשי של גלריה חדשה. ההליכה לבאר שבע מפיתה רוח בכנפיו והוא חש כמי שנתמזל מזלו לקחת חלק בחזון בן-גוריוני ולהביא אל הנגב את בשורת התרבות: הוא יקים באתר ארכיאולוגי בבאר שבע גלריה לניו-מדיה ובה יציג עבודות מכל העולם, והוא יקים שם גם גלריה לילדים שאת התערוכות בה יאצרו תלמידי הקורס לאוצרות בהנחייתו. עבודות האמנות בתערוכות ייוצגו באמצעות רפרודוקציות.

רומברג אינו מצטנע כשהוא מספר כי ההוראה היא זאת שממלאת אותו שמחה ושהוא מאושר לאין ערוך להופיע בפני קהל הסטודנטים שלו באוניברסיטה בפילדלפיה או באוניברסיטה בבאר שבע מאשר בפני קהל עולם האמנות. "אני באמת מאמין שקל יותר לרכוש הבנה של האנרגיה של הקוסמוס, למשל, כשמביטים ביצירה של ג'קסון פולוק מאשר כשמקשיבים להרצאה של מדען. האמנות לא רק יכולה להעתיק משמעות, היא יכולה להפנט ולעורר את הפלאי. היא אוצרת את הסודות והתגליות של הקיום, היא מכילה אמיתות חיוניות של היקום... האמנות יכולה להציע מודלים לאניגמות מטאפיזיות".



מיוני צבע אקריליק על בד 1980



מיצב, פרויקט עבור מוזיאון הטבע ההיסטורי, פריז



Eve +2000, מיצב, מוזיאון לאמנות מודרנית בואנוס איירס 1997

נראה כי הרקע הארגוני של רומברג, רקע רווי בהתרגשות מהפכנית ממילא, מילא תפקיד מכריע בהשתלבותו בסצנת האמנות הישראלית בתחילת השבעים. ארגונייה, אז כמו היום, מעונה ומיוסרת בשל ניגודים אזוריים בין עושרה של המדינה לבין עוניים של מרבית תושביה והרקע עתיר הביקורת האזרחית על שחיתות שלטונית ועוולות חברתיות, רקע שהקדים את אירועי '68 בפריז, הפכו אותו לפוליטי ממילא, למי שמטיב לראות את המקרו-פוליטי ולהסתייג מהעיסוק במיקרו. מותר להניח כי חוויית המשבר והמרירות בעולם המערבי ובאמריקה הלטינית הכינה אותו למשבר הפסיכו-פוליטי הספציפי של ישראל '73. אמנים כפנחס כהן גן, מוטי מזרחי, אביטל גבע, מיכה אולמן ומשה גרשוני מתריסים בחברה הישראלית אקטים סימבוליים, פעילויות מטאפוריות, שנועדו להצביע על רשימת עוולות: מענייני הגבול או העדר גבולות ברורים של מדינת ישראל כתוצאה ממלחמות וכיבושים וכלה בחרפת האפלייה הגזענית ובזיון הפערים החברתיים. רומברג, שבגיל עשר רץ עם דגל ישראל ברחובות בואנוס איירס ביום העצמאות, והוא עדיין, נדמה לי, ציוני מושבע (וביקורתי כמובן), התקשה מאד להתפקח עם ישראל הפוסט-טראומטית. נדמה כי, מחד הוא כבר היה רווי בביקורת חברתית גלובלית ומאידך הסנטימנט הציוני של יהודי התפוצות, ואולי גם טעמו האמנותי, אלו הרחיקו אותו מאקטים אמנותיים-פוליטיים נקודתיים והוא ביכר על פניהם התמודדות עם המשברים האקוטיים בזירת האמנות. "אמנות למען אמנות. חיים למען חיים", גורסת אחת האמירות המפורסמות שלו. עם האמנים הקרובים אליו ניתן למנות את צבי גולדשטיין, בני אפרת ומיכאל גיטלין.



סטילס מתוך בסה מה מוצ'ו, 2000

הוא דבק בעיסוק טהרני בתולדות האמנות המערבית כשהמטרה - מודרניסטית לעילא - היא חיפוש אחר שפת-על אמנותית, שהובילה אותו לעיסוק פורמליסטי, זידקטי ורגשי, או בשפתו "ניתוח אמוציונאלי של תולדות האמנות". גם ניתוח וגם אמוציונאלי. תולדות האמנות והתרבות כקונסטרוקט אמנותי. כארטיפקט. ההיסטוריה של האמנות כסימן, כסמל וכמטאפורה לאמנות העכשווית. מבחינתו, באותן שנים, אם צריך לבחור בין שני גרמנים מופתיים: האמן ג'וזף בויס האקטיביסט, המהפכן, הפוליטי או גרהרד ריכטר האירוניסט שהגדיר את האידיאלוגיה הפוסט-פופ-ארטית שלו כ"ריאליזם קפיטליסטי"- ברור שהוא נוטה אל ריכטר, שגם הוא, אגב, כמו ג'וזף אלברס ורומברג, התמסר לקסמי טבלות הצבע ושתרשימי צבעים שלו החלו להופיע משנת 1966 ועד היום. מה שהתחיל אצל ריכטר כעיסוק בטבלה אשר בה הוא ממין "6 צהובים" (1966) ונמשך בהעתקות ישירות מפרסומות או מכרטיסי-דוגמאות של צבע, שעדיין התייחסו למינימליזם ולפופ ארט, התפתח לבדים שעליהם צייר טבלאות צבעים שנבחרו אקראית, ואז מספר הצבעים שהניח על בד אחד הגיע ל- 180 והם עורבבו על פי שיטה מומצאת כלשהי וצויירו בארבע וריאציות של 180 טונים. אבל אחרי זה, המספר 180 נראה לריכטר מקרי מדי, לכן פיתח שיטה המבוססת על מספר קשוח ומוגדר יותר של טונים ופרופורציות, מה שהקפיץ את הציור ל" 1024 צבעים" (בשנת 1973) ו" 4900 צבעים" (בשנת 2007)!



סטילס מתוך בסה מה מוצ'ו, 2000

אוסוולדו רומברג מטפל במבחר יצירות מופת שהשפיעו עליו כאילו היו כלי משחק מהם נולדת יצירה חדשה בעלת סגנון למדני-עיוני גורף, אך לא פחות מכך חושני ומשעשע. ב"גריד" שנבחר על ידי רומברג לשמש כתשתית ליצירתו נשמר עיקרון פורמליסטי של מעין טבלה. הטבלה מורכבת תחילה ממישיכות צבע המדגימות את המעברים ההדרגתיים מטון לטון. בסמוך למשיכות המכחול הענייניות נכתב שמו המדויק של הצבע או הגוון. מדרג צבעוני זה הציע "ניתוח" של מרכיבי הצבע והדגמה של נקודת הרווייה שלו. מעבר לכך, הכותרת הפנתה אל שמה של יצירת אמנות שתורגמה על ידי רומברג לסולם צבעוני ספציפי ליצירה המדוברת. אחר כך, אל סולמות הצבע של יצירה מסויימת נוספה רפרודוקציה פשוטה. כשהחל לצייר את הרפרודוקציות בעצמו רבים עמדו על כך שהוא שולט היטב במלאכת הציור. כעת, לצד הרפרודוקציה וניתוח סולם הצבע שלה הכיל "הגריד" של רומברג ניתוח של היצירה בהקשרה ההיסטורי-מיתולוגי ובעמודה נוספת הוא פרש את ייחודה של היצירה וחד-פעמיותה. כלומר, בניגוד לגריד המינימליסטי הקלאסי במבנה התמונתי של רומברג בהחלט

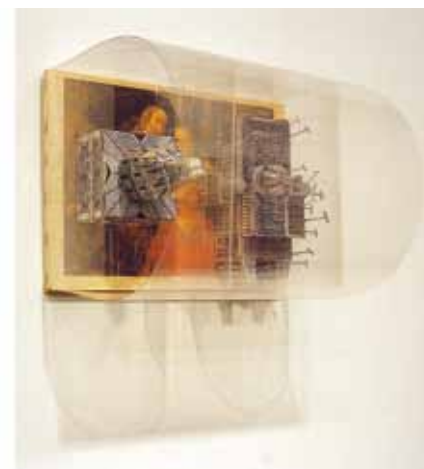
נשמעים "ציוצי ציפורים", כלומר, זאת איננה יצירה מינימליסטית, אפילו ההפך, כי אם יצירה פורמליסטית שמתעקשת "לספר" את סיפורו של ציור "חשוב". לפחות בעבורו. כך או כך, רומברג ניצב בעמדה קוטבית למינימליזם. אם המינימליזם ביקש לפטור את האמנות מכל מסובכות, רומברג לא יכול לחשוב על אמנות אלא כעל בעיה.

בתחילת שנות ה-80, החל רומברג לעבוד על סדרה בשם "פרדיגמה", ציורים המהווים אובייקט לשיחה על אמנות אשר בה הוא עימת בין שתי מגמות אמנותיות או בין כמה פרדיגמות של ציור מערבי - לעיתים קרובות מדובר בקנווס אחד עליו הוא העתיק ציור של רמברנדט או אנגר לדוגמא ועליו הניח כתמי צבע גיאומטריים המושפעים ממלביץ או אל ליסיצקי ובכלל מהקונסטרוקטיביזם הרוסי ומהמופשט המודרניסטי.

בסוף שנות ה-90 הוא כבר עובר לסדרה הנקראת "פוסט-פרדיגמה" ובה מופיעות עבודות שבהן ההעתקה של יצירות היסטוריות נעשית ידנית: רומברג מצייר ברוב טקס בצבע טרי תוך שימוש בטכניקות ושיטות מסורתיות, על פי רפרודוקציה רגילה מספרי אמנות. בכך הוא לכאורה מעצים את מעורבותו הרגשית בציור עטור ההילה ומחריף את בעיית היחסים בין מקור לזיוף. אחר כך הוא ניגש להסיט את העלילה מהתמקדות בקנווס ומה שקורה עליו להתמקדות במסגרת, דבר המחייב אותו לחזור אל המאות ה-14 וה-15 שאז כל מסגרת היתה יחידנית ומובחנת, וכמובן מותאמת לכל ציור בנפרד.

בשנת 1986, במקביל לעבודות מסדרת "פרדיגמה", רומברג החל לבדוק סדרות שונות, ביניהם, "אודות קנה מידה" (On Scale) ובה שיחזר תוכניות ארכיטקטוניות של מבנים היסטוריים ודתיים. התוכניות הותקו (Dislocated) ומומשו בחלל התצוגה כבנייה בלבנים ולא פעם בספרים ועיתונים' והם נפרשו ואף גלשו אל מחוץ לבניין התצוגה כשהם יוצרים רצף בין פנים וחוף. גישתו לארכיטקטורה נשענת על פרקטיקות של התקה והשתברות מתוך שאיפה לגלות את הפוטנציאל המטא-נרטיבי הגלום במבנה ארכיטקטוני נתון. הוא מתייחס אל תוכניות ארכיטקטוניות שונות כנקודת מוצא לבניית משמעות חדשה. מצד אחר, הוא משבש את טבעה תלוי-המקום של התוכנית הארכיטקטונית המקורית בעצם זה שהוא מממש אותה בסביבה גלריאנית או בכך שהוא מחבר אותה לתוכנית ארכיטקטונית שונה לגמרי. במיצבים גדולי המידות שעשה הוא הניח את הבסיס התוכנית של בניין מן העבר על הקשריו הטבעיים, הפולחניים או הסגנוניים, על גבי ומבעד למבנה קיים. אמצעי התקה זה נועד לעורר שאלות אודות גיאוגרפיה, זכרון, מורשת, דהוד העבר ומחיקתו במובנים מסויימים. לצד עבודות אלו החלו להופיע אובייקטים בצורת מזוודה שקופה שבתוכה קובעו תרשימים של מבני-דת, אייקונים ותוכניות של ארכיטקטורה רומנסקית. עניין המזוודות כערכת תרבות מתחבר לא רק למזוודה של דושאן אלא גם אל מה שרומברג מכנה "המשבר של סוף הדרך". לדבריו "דושאן ראה שניתן לעשות רק דברים מאוד קטנים. אז חוזרים לפלורליזם. כל אחד יכול לעשות מה שהוא רוצה, אבל יש פשיזם שלא מותר סודות. השקיפות היום זה קונטרול".

באמצע שנות התשעים החל לתלות באוויר מבנים מעוצבים, סטרוקטורה מומצאת, המזכירה מטוס ללא מנוע, ציפורים-מטוסים בעלי מוטת כנפיים, ולהם העניק את השם הגנרי "LeTaRom" (ראשי התיבות של ליאונרדו, טטליון, רומברג). השלד בנוי מעץ כשאת תפקיד הנוצות ממלאים שקפים ובהם דימויים מההיסטוריה של האנושות, התרבות והאמנות. בוטיצ'לי, טיציאן, ליאונרדו, רמברנדט, החתונה בקאנה, הקופידון של קראווג'י, וגם דימויים גנים של הבאוהאוס או פולוק. בימים אלה סיים לעבוד על מין תבליט הנדסי מרהיב, מבנה עץ חדש המשחזר את הקולוסאום ברומא על משטח התולה על הקיר. הקולוסאום, מלבד ארכיטקטורה חדשנית לזמנה ואתר ארכיאולוגי, מסמל קרקס של כוח ודיקטטורה והוצאות להורג של קתולים. אבל רומברג מבקש



סיפור קטן, טכניקה מעורבת, אוסף מוזיאון ישראל 1992



מיצב, מוזיאון וילהם למברוק, מוזיאון ספרנגל הנובר 1991/1993



מזוודות שקופות דושמפ, 2005, רדי מייד



מיצב, מחווה לה קורבוזיה 2010

לעצב כאן עוד פרדוקס. במבנה שיצר הוא הקפיד לייצג את החפירות המבוצעות באתר הקולוסאום. אלא שבתוך החפירות, במקום בו היינו מצפים למצוא שרידים אטרוסקים נניח, מתגלית הקפלה הסיס טינית, סמלה של מעצמה דתית שחיסלה את סמל התרבות הרומית שהיא בתורה חיסלה את הקתוליות. מבחינה כרונולוגית - במקום לחשוף את העבר נחשף העתיד. כרגיל, רומברג המציא עוד משחק בהיסטוריות ועוד תענועים קלנדריים. כמה בורחסי.

העבודה על טרילוגיית סרטי וידיאו שנקראת "תיאטרון השקיפות" החלה בשנת 1997. זהו מיצב פרפורמטיבי שמתקיים מול המצלמה ועל רקע הקרנה של דימויים על הקיר האחורי והוא מאחד תחומים כמו ציור, אופרה, פיסול, טקסטים, סרטים, חפצים ואפקטים דיגיטלים. הגיבורים הם דמויות היסטוריות, גיבורי הציור הקלאסי ושחקני עבר - מישו ועד לצ'רלי צ'פלין, מוונסו של בוטיצ'לי ועד לעוזרת של רמברנדט שהופכת לאשתו ולמי שמגלמת בציורו גם את דמותה של בת-שבע, מרומיאו ויוליה ועד לצ'ה גוארה - המוצגים באינטראקציה עם דימויים מתולדות המיניות, האמנות והמודרניזם. אופרת הסבון שרומברג ביים מורכבת ממרינוטות זכרים ונקבות והרמפרודיטים, שעשויות מ-P.V.C שקוף בגודל טבעי, כולם נמצאים בתנועה סחרחרת. מגוון הדימויים המוקרן מתחלף ללא הרף והם מוקרנים בדיוק על איזור הראש, הלב ואיבר המין של המנקינים המתנועעים. פס הקול אף הוא מרובד כדבעי. ב"תיאטרון השקיפות" כמו באמצעות שלל האובייקטים השקופים שלו, מבקש רומברג למתוח ביקורת על הדרישה האוניברסאלית לשקיפות פוליטית וכלכלית, דרישה העומדת בסתירה לפחות לעקרונות אחד: העדר השקיפות באמנות. עמימות, אנגימה, חידה וסוד הנם כה עקרוניים לחוויה האמנותית של רומברג ובכלל עד שניתן לומר כי זה מה שכל הפרוייקט הדידקטי שלו מבקש לחשוף: ככל שעבודותיו מתחזות להרצאה קונקרטי ובהירה על אמנות העבר וההווה, הן מקרינות זיחחות מאתגרת. ככל שעבודותיו נראות פשוטות, קלישאויות ואפילו גולמיות או מסורבלות למדי בבסיסן כך הן מתעקשות להיוותר אטומות.

למעשה, זאת הפרדוקסליות של האמנות מאז המצאת הרדי-מד של דושאן. האובייקטים המצויים שהונחו בחללי תצוגה הקרינו את הפיצול בתפיסת האסתטיקה שמאפיין מאז את האמנות: האסלה של דושאן כאובייקט אמנות הנכחה לא רק את החידוש האסתטי אלא גם את המסורת האסתטית שבה האובייקט ביקש לבגוד. הכפילות הזאת, חוסר היכולת להתעלם מהמסורת והדחף המודרניסטי לחדש ולהיות מקורי ממשיכים לייצר אסתטיקה מאתגרת. את בעיית הייצוג באמנות היא פותרת באמצעות המעבר מהניסיון לייצר דומות לדברים המוכרים מן המציאות אל שימוש בדברים הכי מוכרים על מנת לייצר זרות, אי-מובנות ואת השאלה הטורדנית "מהי בעצם האמנות?!", האם ניתן לחדש באמנות או שמא החידוש לעולם יישאר בתחום האסתטיקה גרידא.

"את יכולה להסתכל עלי קודם כל כעל מורה שהופך את חומרי ההוראה לחושניים עד כדי פיתוי"

במובנים רבים יצירתו הסינסטטית¹⁰ (synesthetic) של רומברג נמסכת בדם. אפשר להאזין לה תוך כדי התבוננות. לא כל יצירה פלסטית ניחנת במוסיקה ולא לכל ציור יש מיקצב. הרעיון שלעבודותיו יש פס קול נלווה, מקביל, החל להתנגן במוחי לא רק מפני שרומברג אימץ מתחילת דרכו את המעגל הכרומטי של הטונים המוסיקליים כהשראה לעיסוק שלו בפירוקן של יצירות מופת לכדי סיקוונסים של ערכי הצבעים המרכיבים אותן. גם אחר כך, כאשר שכבת פרשנות אחת החלה להימסך ולהדהד בשכבת פרשנות אחרת. "הערבוב הזה",

10 סינסטזיה היא עירוב חושים או מיזוג קוגניטיבי בין חושים שונים. זהו מצב נויירולוגי אשר בו התערורות של חוש אחד מולידה חווייה מתחמו של חוש אחר (לדוגמאף "חולצה צעקנית", "חורף מר", "רוח מתוקה". ראה גם הערה מספר 12

הוא שב ואומר, "זה אחד הדברים הבודדים אם לא היחידי שעדיין נותר לאמן לעשות כיום".

כשחוזרים ומתבוננים בעיקר ביצירות שהוא ביצע בשנות השבעים, אלה שנאספו לתערוכת יחיד ראשונה במוזיאון תל אביב¹¹ (שבה הוטבל מבקר האמנות של מעריב באותם ימים, יגאל צלמונה, כאוצר), נדמה כי אותו לחן ומיקצב מתגבשים להם למעין טנגו רב-קולי המנוגן באותה קונצרטנה מרובעת, הבנדונאון, המפצל כל הקשת כפתור. "Por una cabeza", למשל, שמשמעו "בשל ראש". והנה מערכת הטונים הזו קמה ונרקדת על הבד. שני קולות רוקדים צמוד באיזור החזה (הלב) ומתמזגים לכדי גוף אחד בעל שני ראשים. מין היבריד פוסטמודרני, שראשו האחד מקובע בנחישות רומנטית לוחטת באמנות המודרנית ובאוונגרד הקלאסי אבל השני לא פחות נחוש נובר בדברי ימי האמנות והארכיטקטורה המערבית. כמו כל אחת מיצירותיו הפלסטיות של רומברג. מילות הטנגו "בשל ראש" עוסקות במהמר כפייתי של מירוצי סוסים המפסיד על קוצו של ראש (סוס) ומשווה את התמכרותו לסוסים עם אהבתו לנשים. בשני המקרים הוא מאבד את הראש לטובת הלב. הצמד העולה מיצירתו של רומברג אינו עונה בדיוק לדימוי של גבר ואשה ובכל זאת מדובר בזיווג די קלאסי שחיבורו מושגת על הראש, הלב ועל התשוקה המאחה ביניהם, לאמור: התשוקה לדעת וחוכמת הלב¹² מתזמרות להפליא.

ברור שרומברג שר ורוקד טנגו, "עכשיו פחות אבל פעם הרבה". ברור שמוסיקה השפיעה עליו שפע והשראה. כל חייו. אביו היה מאזין פנאטי למוסיקה קלאסית. לדבריו, כשהוא היה שם מוסיקה אסור היה להוציא מילה. הוא למד להקשיב היטב עוד בילדותו, עד שהפך לפנאטי בעצמו. כיום, לדבריו, כשהוא חס מחוסר השראה, הוא רץ לקנות ערימת תקליטורים, לפעמים עשרים תקליטורים במכה, ושב לסטודיו. "ההתרגשות הזאת להאזין למוסיקה חדשה על חשבון הארנק שלך... הדברים תמיד זורמים יותר עם מוסיקה. בסופו של דבר, החיים שלי והחוויות המוסיקליות שלי ארוגים יחד לאורך כל הדרך. עיכלתי מוסיקה מכל הסוגים, דיקסילנד, ג'ז, פולק, ביבופ שוב ושוב מוסיקה קלאסית, מוסיקה עכשווית. ניגנתי בחצוצרה ובגיטרה. בזמן האחרון די קשה להפתיע אותי, אולי בגלל המשבר במוסיקה בת-זמננו. אין לה לאן ללכת, כמו לכל שאר האמנויות היום".

הזיקה למוסיקה עוברת כחוט השני לאורך האמנות שיצר רומברג בשנות השבעים. הריתמוס, המבניות, החזרתיות הלולאתית. בסדרות המציעות ניתוח מעשי של יצירות מופת, מסביב לרפרודוקציה של "החטיפה"



ווידאו סטילס, ישו של בואנוס איירס



ניתוח של קופידון 1977, קולז', אקריליק ועפרון על נייר

11 אוסבלדו רומברג, מיתולוגיות, מאלטמירה למאנה: ניתוח אמוציונאלי של תולדות האמנות. הוצא לאור על ידי האקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל ומוזיאון תל אביב 1980-1981. אוצר: יגאל צלמונה

12 חכם לב- אדם ששורה עליו הרוח (האלוקית). לכאורה הביטוי מציע סתירה בין הלב והמוח, שתי מערכות שונות בתפקיד ובתפקוד. שהרי, אין ללב כל אפשרות לבצע פעולה בתחום החשיבה הקוגניטיבית ולכל ידוע כי הלב אחראי רק על יסות מחזור הדם בגוף. אלא שהתלות ההדדית ביניהם היא המשמעותית והחשובה ביותר בגוף האדם, ולכן אלוהים מצווה על משה לצאת ולאסוף אנשים חכמי-לב ולהטיל רק עליהם את בניית המקדש וכליו. כלומר, להטיל עליהם לבצע יצירת אמנות, כשגם הטקס הדתי צריך להיות מבוצע על ידי מי שמוגדרים על ידי אלוהים כבעלי לב חכם. ומשה אוסף את כל עם ישראל ומסביר להם את כוונת הקב"ה לצקת חכמה מיוחדת לעוסקים במלאכת המשכן, היא חכמת הלב, בכדי שיעמדו בקריטריונים המחמירים של: "כאשר ציוה ה' את משה". "ואתה תדבר אל כל חכמי לב אשר מלאתי רוח חכמה ועשו את בגדי אהרן לקדשו לכהנו ליי" (שמות כח, ג). משה נצטווה לקחת את חכמי הלב מקרב בני ישראל שיעסקו במלאכת המשכן, בחיבור כליו ובהכנת בגדי הכהונה. משה מילא אחר צו זה: "ויקרא משה אל בצלאל ואל אהליאב ואל כל איש חכם לב אשר נתן ה' חכמה בלבו אשר נשאו ליבו לקרבה אל המלאכה לעשות אותה" (שם, לו, ב). מלאכת המשכן תתבצע על ידי חכמי לב אלה: "ויעשו כל חכם לב בעושי המלאכה את המשכן...". (שם, לו, ח). "מילא אותם חכמת לב לעשות כל מלאכת חרש וחושב...". (שם ל"ה). כאשר אלוהים רוצה להעביר מסר לבני תמותה, אין הוא מוגבל למערכת הייעודית לקליטת המסר. במעמד הר סיני העם רואים את הקולות - מערכת הראיה קולטת את המסר, ולא מערכת השמיעה, כמצופה.

מאת רובנס למשל, או מתחת ל"הטבלה" של פיירו דלה פרנצסקה הוא הניח טורים קצובים של משיכות צבע קטנות ומקצועיות. כעבור שנים ספורות, ההסברים נעלמו ומשיכות הצבע שהציעו ניתוח של הפלטה ממנה מורכב הציור נדדו אל פני השטח של הרפרודוקציה עצמה (למשל לדיוקן עצמי של ואן גוך), כאילו היו חטיבה סודית של בקטריות הפולשת אל תוך הציור המסורתי והקלאסי במטרה לבצע בו מין רצח אב סימבולי ולחשוף את ערוותו הפוסטמודרנית. בעבודות מאוחרות יותר ואפילו באחרונות עדיין מופיעות רפרודוקציות של ציירי מופת כמו קראוואג'ו או קראנאך והן מוכתמות שיטתית בצורות צבעוניות שהאמן כפה עליהן כמו על מנת לסוכך ולסכסך בין לבין הצופה, להסתירן או להשחיתן. כך או כך, זה תמיד מרענן את המבט והופך כל ציור מופת לעדכני. העורמה החתרנית הזו - המכונה "סוס טרויאני" על פי רומברג, "קניבליזם" על פי הפוסט מודרניזם הברזילאי, "תחבולה מינורית" על פי דלז וגואטרי¹³, "אסטרטגיית ג'וג'יסטו" על פי אלה שוחט¹⁴, "אקט של בגידה" או "ניאו-ברבריזם"¹⁵ על פי כותבת שורות אלה - נשענת על עקרון אחד - אסתטיקה של מילוט ברגעים של עמידה עם הגב לקיר. הרקע, הביקורת, התביעות, עשויים להשתנות אך נקיטה באקטים של סימולקרה, פסטיש, זיוף, העתקה, ציטוט או עשיית שימוש באנרגיה של "היריב" (במקרה זה ההיסטוריה של האמנות מואשמת בכך שהיא כבר "אמרה כל מה שניתן לומר" ובכך חיסלה מראש את התאווה המודרניסטית לחידוש ומקוריות) על מנת להפוך את עמדת החולשה ליתרון, להסיט את היוצרות כנגד עצמן - רלוונטית כתמיד.

כאמור, מתחילת דרכו האמנותית היה עליו להתמודד עם גל אחר גל של תחושות והצהרות בדבר מות האמנות. "מהיום הציור מת" הכריז הצייר הצרפתי פול דלרוש (Delaroche) לפני כ- 170 שנה, וליתר דיוק, מיד לאחר המצאת הצילום ואיתה ההבנה שהציור סיים את תפקידו כמדיום שנועד לייצג או לחקות את המציאות. עם השנים הפכה הכרזה בומבסטית זו לשאלה, והשאלה שבה ועלתה לאורך כל המאה העשרים¹⁶.

13 ז'יל דלז ופליקס גואטרי, קפקא לקראת ספרות מינורית, תרגום מצרפתית והקדמה: ד"ר רפאל זגורי אורלי יורם רון, רסלינג 2005

Ella shohat and Robert stam, unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media, new York and London: 14 routledge, 1995, p.328-333

15 ראה קטלוג התערוכה ניאו-ברבריזם, אוצרת: נעמי אביב ונועם סגל, הוצגה בחלל אלטרנטיבי בשם רוטשילד 12, 2010. קט 16 כך למשל, כשהסופרמטיסט הנערץ על רומברג קזימיר מלביץ' (Malevich)) עשה את "מרובע לבן על לבן" (1918) הביע הציור שלו את התהייה מה עוד ניתן לעשות עם ציור וכיצד ניתן להבקיע איתו אל-מעבר לציור הפיזי. שלוש שנים מאוחר יותר, בספטמבר 1921, חמישה אמנים קונסטרוקטיביסטים, אף הם נערצים מאד על רומברג (ופירות ההערצה אליהם מפורזים על פני כל גוף יצירתו), תרמו חמש עבודות לחלק הראשון מבין שתי תערוכות שהוצגו במוסקבה תחת הכותרת 5x5=25. אלכסנדר רודשנקו (Rodchenko) הציג טריפטיך כשלחלק הראשון קרא "צבע אדום טהור", לשני "צבע כחול טהור" ועוד אחד בשם "צבע צהוב טהור". מאוחר יותר הוא סיפר כי פיחת את הציור עד למסקנות הלוגיות הנובעות ממנו והצהיר: "הכל נגמם. צבעי יסוד. כל משטח הוא משטח ואל יהי בו כל ייצוג. זיקוקה של אמנות הציור ותמצותה לצבעי יסוד מהם ניתן להפיק את כל שאר הצבעים מממש מפתח קריטי של האמנות המודרנית: להתמיד בחקירה פורמלית עד לקצה הלוגי". בעיניו של רודשנקו והקונסטרוקטיביסטים, למחווה סוחפת זו היתה משמעות פוליטית לא פחות מאמנותית. היתור על הציור והצורך למצוא צורות חדשות של אמנות הוכתבו על ידי הנסיבות החברתיות: בגללם את מותן של הצורות הישנות רודשנקו פתח את מסע החיפוש אחר צורות חדשות. כשנתיים מאוחר יותר נראה כי מרסל דושאן (duchamps) (ויתר על הציור. האובייקטים הדאדאיסטים והחפצים שבחר "מן המוכן", ביחד עם האינטלקט החד שלו וההסתייגות המפורסמת מהפיכת 'עיוני העין' של האמנות למהותה או תכליתה, הם שהפכו אותו כעבור עשורים אחדים להשראה של האמנות המושגית. אך, עוד לפני שהקונסטואליזם הפך לקאנון, חוקר ומבקר האמנות אד ריינהרדט (Reinhardt), יישם את מסקנותיו בדבר מות הציור בציור מונכרומטי ונטול כל דימוי: סדרת בדים שחורים לגמרי שכמו זעקו-שאלו "לאן עוד יכול הציור ללכת?". באמצע שנות השישים, מושפעים מהאירוניה שייצג הפופ-ארט ומהחיבוק שהעניק לחפץ היומיומי

האמנות המודרנית המשיכה להציע עוד מתודות רבות של טיפול בצבע, בפיגורה, בהפשטה, ובמקביל גם דרכים חדשות לתפיסת התמונה אחרי "מות הציור". היו גם אמנים שעצם השמועה על מות הציור שנפוצה במקביל ועל רקע עיצומו של הפופ-אמנות הולידה אצלם פרץ יצירתי של ציור שנע בחופשיות בין כל הסגנונות, ובראשם גרהרד ריכטר.

"אמנות היא הצורה הגבוהה ביותר של תקווה"¹⁷, טען גרהרד ריכטר.

מודרניסט או לא, רומברג נשמע ספקן. "אני לא מאמין בהתפתחות ולא בקידמה באמנות. אני עדיין חושב שכל חברה מנסה להגדיר את התוכנית הרוחנית של זמנה", אומר רומברג, "ההנחה התיאורטית שלי היא שהגענו לנקודה שבה רק שינוי גנטי שייצור חברה חדשה יוכל לברוא אמנות חדשה. אמנות חדשה תיווצר רק על ידי אמנים בעלי רגשות חדשים שנולדו כתוצאה ממוטציות גנטיות. אם לא ייווצר מבנה משפחתי ופוליטי-חברתי חדש אז לא יהיה שום דבר אחר ממה שאנחנו מכירים היום"¹⁸.

ולאמצעי הבעה מסחריים-פרסומיים, אמנים רבים הודיעו כי הם נוטים את הציור, או לפחות את אופני העשייה המסורתיים שקשורים לאידיאלים ולאסתטיקה האירופאית. כמו ריינהרדט גם דונלד ג'אד (Judd), שהחל דרכו כצייר וכממשיך של המופשט האקספרימנטלי, ושבסס את מעמדו כמבקר אמנות הגיע למסקנה כי "הציור נגמר". דבריו בהחלט עודדו דור של אמנים פוסט מופשט אקספרסיוניסטי להתרחק מהציור שנתפס מיושן, וביניהם: ריצ'רד צ'מברלין (Chamberlain), קלאס אולדנברג (Oldenburg) ופרנק סטלה (Stella). ג'אד עצמו החל בתחילת שנות השישים לייצר אובייקטים תעשייתיים וגיאוטריים וקופסאות מרובעות שנצבעו בצבע התעשייתי המועדף עליו אדום קדמיום בהיר. פסליו המינימליסטיים של ג'אד נתפסו בעיני בני התקופה כרדיקליים, נקיים מכל ביטוי של רגש ולגמרי לא-אישיים ולפיכך, כמייצגים את "חוסר-המוצא של האמנות" (The Dead-End of Art). בין המינימליזם של ג'אד והקונסטרוקטואליזם של ג'וזף קוסות' (Kosuth) נוצרו גם רישומי הקיר השותקים של סול לווית (Lewit) שהקסם האינטלקטואלי שלהם נבע מהתמקדותו במבנים של משבצות, כלומר גריד, שהוגדר לימים כ"המיתוס של המודרניזם" (מרגרט קראוס). בעוד קוסות' מנצח על האמנות המושגית באמצעות מאמרים ובהם טענה על סוף הפילוסופיה ותחילתה כאמנות, ובעוד אמנים כמו כריס ברדן (Burden) ו-ויטו אקונצ'י (Aconnci) פנו לעשייה אמנותית ליטראלית ולחקירה של אמנות הגוף והמיצג, ובעוד אמנים כמו רוברט סמיתסון (Smothson), מיכאל הייזר (Heiser) וגיימס טורל (Turel), ברחו מן הקנווס ומן הגלריות והמוזיאונים הרחק אל עבר אגמים, אווירונים ומדבר ויצרו עבודות אדמה. האמנות המודרנית המשיכה להציע עוד מתודות רבות של טיפול בצבע, בפיגורה, בהפשטה, ובמקביל גם דרכים חדשות לתפיסת התמונה אחרי "מות הציור". היו גם אמנים שעצם השמועה על מות הציור שנפוצה במקביל ועל רקע עיצומו של הפופ-אמנות הולידה אצלם פרץ יצירתי של ציור שנע בחופשיות בין כל הסגנונות, ובראשם גרהרד ריכטר.

Gerhard Richter: text, writings, interviews and letters 1961-2007, thames&Hudson, London, 2009, p.82 17

18 דברים אלו מצוטטים מתוך שיחות שניהלה כותבת המאמר עם האמן בחדש מאי-יוני 2011

אוסוולדו רומברג

אוסוולדו רומברג נולד בבואנוס איירס וכיום חי ועובד בניו יורק, פילדלפיה, איסלה גרנדה, ברזיל וישראל. בין תערוכותיו הרבות נמנות תערוכות במוזיאון לאמנות היסטורית וינה, קונסטמוזיאום בון, מוזיאון לודוויג קלן, מוזיאון סודו טוקיו, מוזיאון ישראל ירושלים, המוזיאון היהודי ניו יורק, הביאנלה ה-XLI של ונציה-הביתן הישראלי, מוזיאון לאמנות מודרנית בואנוס איירס ומוזיאון ואן-אבה באיידהובן. רומברג הינו מרצה באקדמיה לאמנויות יפות בפנסילבניה ומשמש כאוצר בכיר בקרן סלוט, במסגרת תפקידו שם אצר רטרוספקטיבית לאמנים דוגמת ויליאם אנסטסי, הרמן ניטש, דניס אופנהיים וגונטר בראס. כמו כן משמש רומברג כפרופסור בחוג לאמנות באוניברסיטת בן גוריון בבאר שבע וייסד בשיתוף עם האוניברסיטה ועיריית באר שבע מרכז אמנות ללא מטרות רווח.

השכלה

1955	קולחיו נסיונל דה בואנוס איירס
1962	אוניברסיטת בואנוס איירס, הפקולטה לאדריכלות

תערוכות יחיד

2011	עבודות ממסדרת תולדות האמנות, מוזיאון פילדלפיה לאמנות, פילדלפיה, ארה"ב עבודות משנות ה-70, גלריה הנריקה פריה, ניו יורק, ארה"ב
2010	אוסוולדו רומברג: חקר המבניות וסיפורו של סיפור, בית האמנים, תל אביב עבודות על נייר 1960-2010, גלריה לורה האבר, בואנוס איירס, ארגנטינה עין הזבוב (מיצב מולטימדיה), פביליון מסטרוביץ', זגר, קרואטיה אימין: ניו יורק, מוזיאון פרואה, בואנוס איירס ארגנטינה, 24 ביולי - 30 בספטמבר הקונספטואליזם של אמריקה הלטינית, אנריקה פרייה, ניו יורק. 9 בספטמבר - 9 באוקטובר אוסוולדו רומברג כל הצבעים שבקופסא: עבודות על נייר 1980-1974 אנריקה פרייה - ניו יורק, 3 במרץ - 9 באפריל 2011 קו של צבע, אנריקה פרייה, ניו יורק, 23 ביוני - 24 ביולי
2009	וידאו וסטילס, המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב אוסוולדו רומברג באוסף הישראלי, גלריה טבי דרזנר, תל אביב מיצב וידאו, הגלריה החדשה, גרץ, אוסטריה וידאו וסטילס, Z.K.M, קרלסרוהה, גרמניה בניינים, עקבות וצבעי מים, אוניברסיטת סבנג'י, איסטנבול, טורקיה
2008	וידאו וסטילס, המרכז התרבותי רקולטה, בואנוס איירס, ארגנטינה תיאו היקר: הלילה בו ואן גוך בכה, גלריה ואזארי, בואנוס איירס, ארגנטינה
2007	ישו של בואנוס איירס, קונסטמוזיאום בון, גרמניה עקבות בניינים, מוזיאון לאמנות מודרנית בואנוס איירס, בואנוס איירס, ארגנטינה למסגר את האמנות, גלריה הייקה קורץ, וינה, אוסטריה מלחמות היהודים, סדנאות האמנים, תל אביב
2006	הספרייה בוערת, ספריית אוניברסיטת פנסילבניה, פילדלפיה, ארה"ב
2005	התקות: מיצבים אדריכליים 1980-2005, גלריה פקה לארכיטקטורה ולאמנות ניסיונית, טכניון, חיפה ארכיטקטורה נרטיבית (1987-2005), מוזיאון לאמנות מודרנית סנט אטיין, סנט אטיין, צרפת

2004	מגן עדן לגן עדן: היפרטקסט אודות אהבה בשלושה חלקים, גלריה היקה קורץ, וינה, אוסטריה
2003	מגן עדן לגן עדן: Universal Concepts Unlimited , ניו יורק, ארה"ב
2001	הספרייה בוערת (ספרים אחרונים), גלריה ואן דר דונק, ניו יורק, ארה"ב
2000	בסה מה מוצ'ו (Besame Mucho): היפרטקסט על אהבה, דומגרונגס מוזיאון, זלצבורג, איטליה
	בסה מה מוצ'ו (Besame Mucho): היפרטקסט על אהבה, גלריה ווייט בוקס, ניו יורק, ארה"ב
	רטינלי-לא-רטינלי, Staedtische Kunstsammlungen , אוגסבורג, גרמניה
1999	ההליכה של רומברג במוזיאון לאמנות היסטורית, המוזיאון לאמנות היסטורית וינה וגלריה היקה קורץ, וינה, אוסטריה

תערוכת קבוצתיות נבחרות

2011	שיטות, פעולות ותהליכים 1965-1975, מוזיאון PROA, בואנוס איירס, ארגנטינה
2008	הביאנלה של סביליה, ספרד
	הביאנלה של פונזו, פולין
	מדיה ודת, Z.K.M. , קרלסרוהה
2005	דומסטי: פרטי/ ציבורי, מיצבים של "SYZYGY III" ו"המאצ'ו פיצ'ו האחרון" מוזיאון לאמנות מודרנית סנט אטיין, סנט אטיין, צרפת
2000	טופולוגיות: ווינר, לה וה, אנאסטסי, רומברג, גלריה ווייט בוקס, ניו יורק, ארה"ב
1999	אמונה, מוזיאון אלדריץ' לאמנות עכשיו, קונטיקט
	שיח פלורליסטי, גלריה ווייט בוקס, ניו יורק, ארה"ב
1998	שנות השבעים, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב
1997	Unmapping the World , הביאנלה של קוואנגז'ו, קוריאה
	טרנס ורסיות, הביאנלה השנייה של יוהנסבורג, דרום אפריקה
1995	הביאנלה בוונציה: הליכה אוונגרדית בוונציה
	מאצ'ו פיצ'ו הלבנה, מוזיאון האמנים, מצפה רמון
1993	לה ליון, אוסולדו רומברג, ננסי ספרו, Thread Waxing Space , ניו יורק, ארה"ב
	ציטוטים, המוזיאון לאמנות עכשווית, אוניברסיטת רייט סטייט אוהיו, אוהיו, ארה"ב
1992	ציטוטים, מוזיאון אלדריץ' לאמנות עכשווית, רידג'פילד קונטיקט, ארה"ב
1991	פרספקטיבה, ביתן הלנה רובינשטיין, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב

פרסומים

2005	רומברג אוסולדו, <u>אבולוציה</u> , מהפכה וסייליטו לינדו: טקסט אודות סייליטו לינדו של חוליו גרינבלט, קרן סלוט, פילדלפיה
	רומברג אוסולדו, <u>גאולה באמצעות דם: תיאטרון האורגיה והמסתורין של הרמן ניטש</u> , טקסט עבור הרמן ניטש/ Die Aktionen : 2003-1962, קרן סלוט פילדלפיה
2004	רומברג אוסולדו, <u>האפיסטמולוגיה האחרת</u> , המוזיאון לרפרודוקציות, קרן סלוט, פילדלפיה

2003	רומברג אוסוולדו, <u>Me altar's egoes</u> , טקסט עבור תערוכה של ויליאם אנאסטסי, קרן סלוט, פילדלפיה רומברג אוסוולדו, <u>תלת מימד לא קונבנציונלי</u> , טקסט עבור התערוכה תלת מימד לא קונבנציונלי, קרן סלוט, פילדלפיה
2001	רומברג אוסוולדו, <u>טיפש כצייך</u> , טקסט עבור דיאגרמה: היצירה של מרג'ורי ווליש, קרן סלוט, פילדלפיה רומברג אוסוולדו, <u>טקסטים חבויים</u> , מתוך "2000/-2000+, אפילו" (קטלוג תערוכה), קרן סלוט, פילדלפיה רומברג אוסוולדו, <u>אמנות לאמנות. חיים לחיים</u> , מתוך "אמונה" (קטלוג תערוכה), מוזיאון אלדריץ' לאמנות עכשווית, רידג'פילד קונטיקט, ארה"ב
1999	רומברג אוסוולדו, <u>אורבניזם לא שקט</u> , קטלוג תערוכה, גלריה ווייט בוקס, ניו יורק
1991	רומברג אוסוולדו, <u>הפירמידה ההפוכה</u> , טקסט עבור הביאנלה לנייר של דורן, גרמניה

פרסים

2004	פרס הלימן לאמן ומרצה, סווארת'מור קולג', פנסילבניה
1992	פרס סנדברג, ירושלים
1974	פרס פרמיו בנסון והדג'ס, ארגנטינה
1967-68	גראן פרמיו נסיונל, ארגנטינה

אוספים

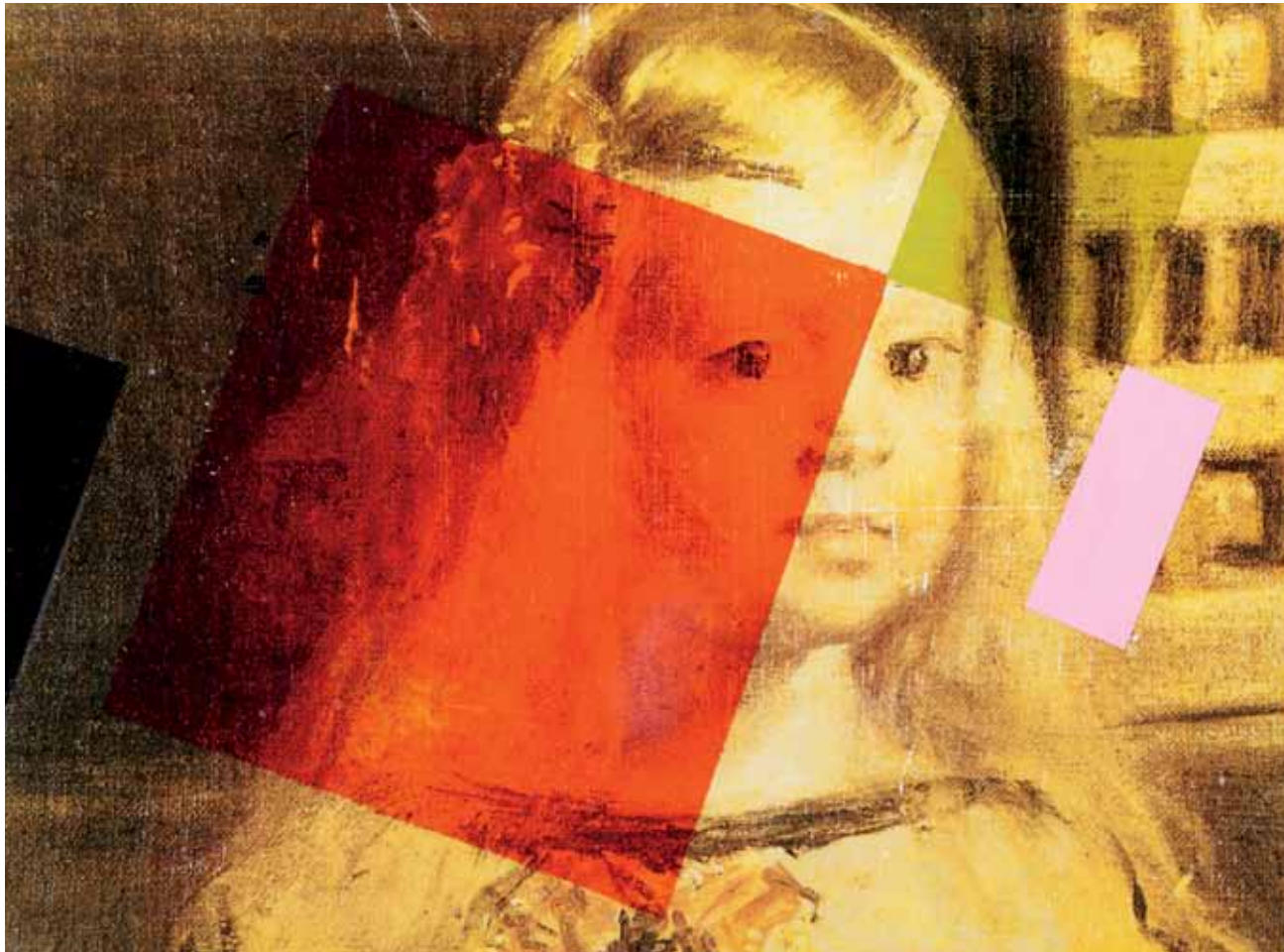
MUHKA - מוזיאון לאמנות עכשווית, אנטוורפן, בלגיה
קונסטמוזיאום בון, גרמניה
מוזיאון לאמנויות יפות, בואנוס איירס, ארגנטינה
מוזיאון לודוויג, קלן, גרמניה
מוזיאון ליאופולד הש, דורן, גרמניה
מוזיאון וילהלם להמברוק, דויסבורג, גרמניה
מוזיאון חיפה, חיפה
מוזיאון ספרנגל, האנובר, גרמניה
מוזיאון ישראל, ירושלים
קליפורניה סטייט יונברסיטי, ספריית האוניברסיטה, לונג ביץ', ארה"ב
מוזיאון וילהלם הק, לודוויגשאפן, גרמניה
המוזיאון היהודי, ניו יורק, ארה"ב
מוזיאון לאמנות מודרנית, ניו יורק, ארה"ב
מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב
מוזיאון לאמנות מודרנית וינה, אוסטריה
ספריית הקונגרס, וושינגטון ארה"ב
מוזיאון לאמנות עכשווית, בואנוס איירס ארגנטינה
הגלריה החדשה, גרץ אוסטריה



על מסגרות, 2011, טכניקה מעורבת, 50x40x5, About Frames, 2011 Mixed Technique, 50x40x5



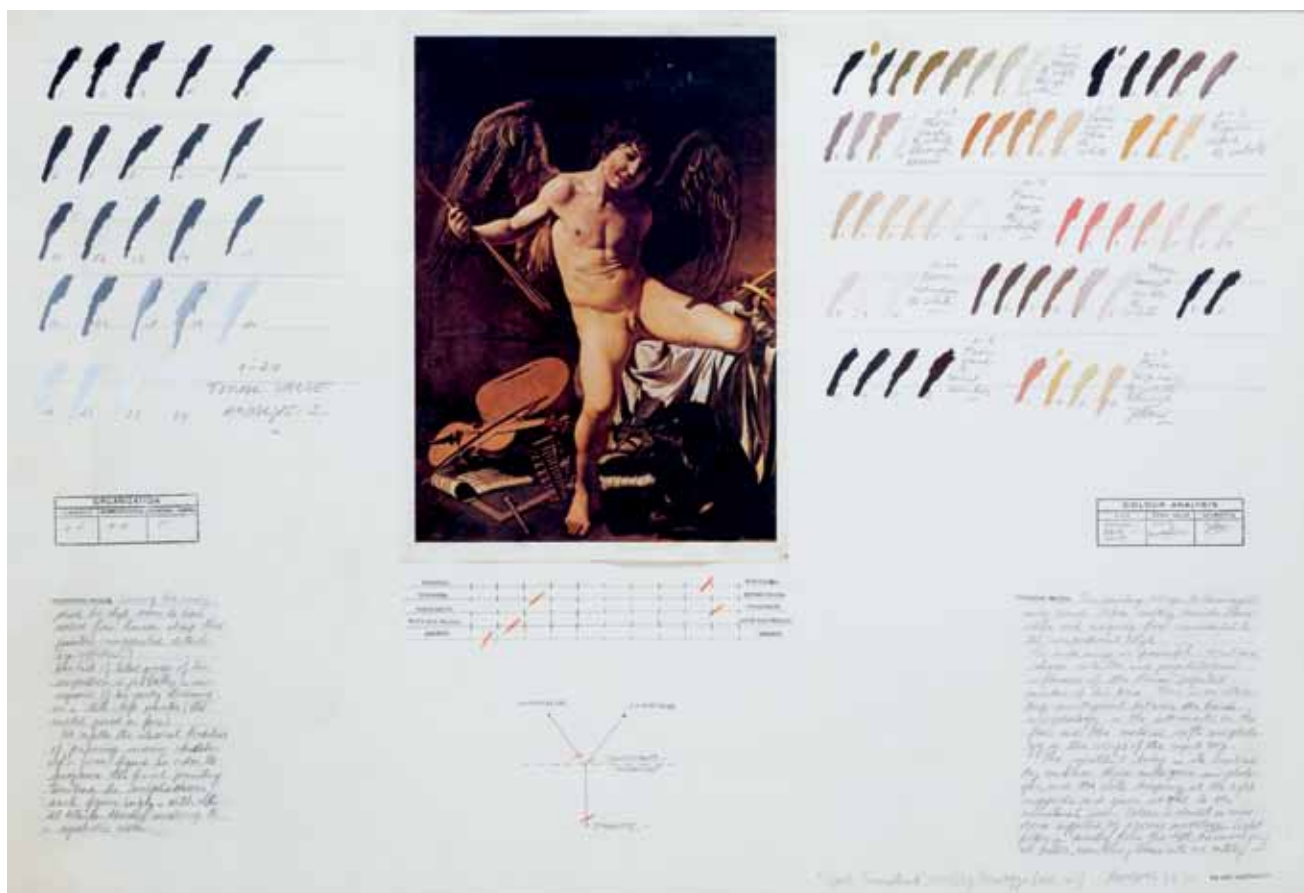
ללא כותרת (Velázquez 1), 2011, שמן על בד, 30x39, Untitled (Velázquez 1), 2011, Oil on Canvas, 30x39



ללא כותרת (Velázquez 2), 2011, טכניקה מעורבת, 30x39, Untitled (Velázquez 2), 2011, Mixed Technique, 30x39



ללא כותרת (Caravaggio 1), 2008, שמן על בד, 153x117, Untitled (Caravaggio 1), 2008, Oil on Canvas, 153x117



ניתוח של קופידון, 1977, קולז', אקריליק ועפרון על נייר, 70x100, Analysis of Cupid (Caravaggio), 1977, Collage, Acrylic and Pencil on Paper, 70x100



ללא כותרת (ללא שם), 2011, שמן על בד, 90x60, Untitled (Anonymous), 2011, Oil on Canvas, 90x60



ללא כותרת (Bronzino), 2011, שמן על בד, 100x77, Untitled (Bronzino), 2011, Oil on Canvas, 100x77



ללא כותרת (Caravaggio 2), 2011, שמן על בד, 100x77, Untitled (Caravaggio 2), 2011, Oil on Canvas, 100x77



ללא כותרת (Leonardo 1), 2011, שמן על בד, 70x50, Untitled (Leonardo 1), 2011, Oil on Canvas, 70x50



ללא כותרת (Van Dyck), 2011, שמן על בד, 90x60, Untitled (Van Dyck), 2011, Oil on Canvas, 90x60



ללא כותרת (Velázquez 3), 2011, שמן על בד, 66x50, Untitled (Velázquez 3), 2011, Oil on Canvas, 66x50





ללא כותרת (Rembrandt) , 2009, שמן על בד , 150x120, Untitled (Rembrandt) , 2009, Oil on Canvas, 150x120





ללא כותרת (Botticelli), 2010, שמן על בד, 174x60, Untitled (Botticelli), 2010, Oil on Canvas, 174x60



ללא כותרת (Leonardo 2), 2011, שמן על בד, 66x50, שמואל שני, 2011, שמואל על בד, 66x50, Oil on Canvas, 66x50, Untitled (Leonardo 2), 2011



על מסגרות, 2009, טכניקה מעורבת, 130x50, About Frames, 2009 Mixed Technique, 130x50



ללא כותרת (Leonardo 3), 2000, שמן על בוד, 27x36, Untitled (Leonardo 3), 2000, Oil on Canvas, 27x36



על מסגרות, 2009, טכניקה מעורבת, 56x73, About Frames, 2009 Mixed Technique, 56x73







על מסגרות, 2010, טכניקה מעורבת, 60x77, About Frames, 2010 Mixed Technique, 60x77



על מסגרות, 2010, טכניקה מעורבת, 60x72, About Frames, 2010 Mixed Technique, 60x72



על מסגרות, 2010, טכניקה מעורבת, 60x70, About Frames, 2010 Mixed Technique, 60x70



Untitled (Bronzino 2), 1999, Oil on Canvas, 35x27, שמן על בד, 1999, (Bronzino 2), ללא כותרת



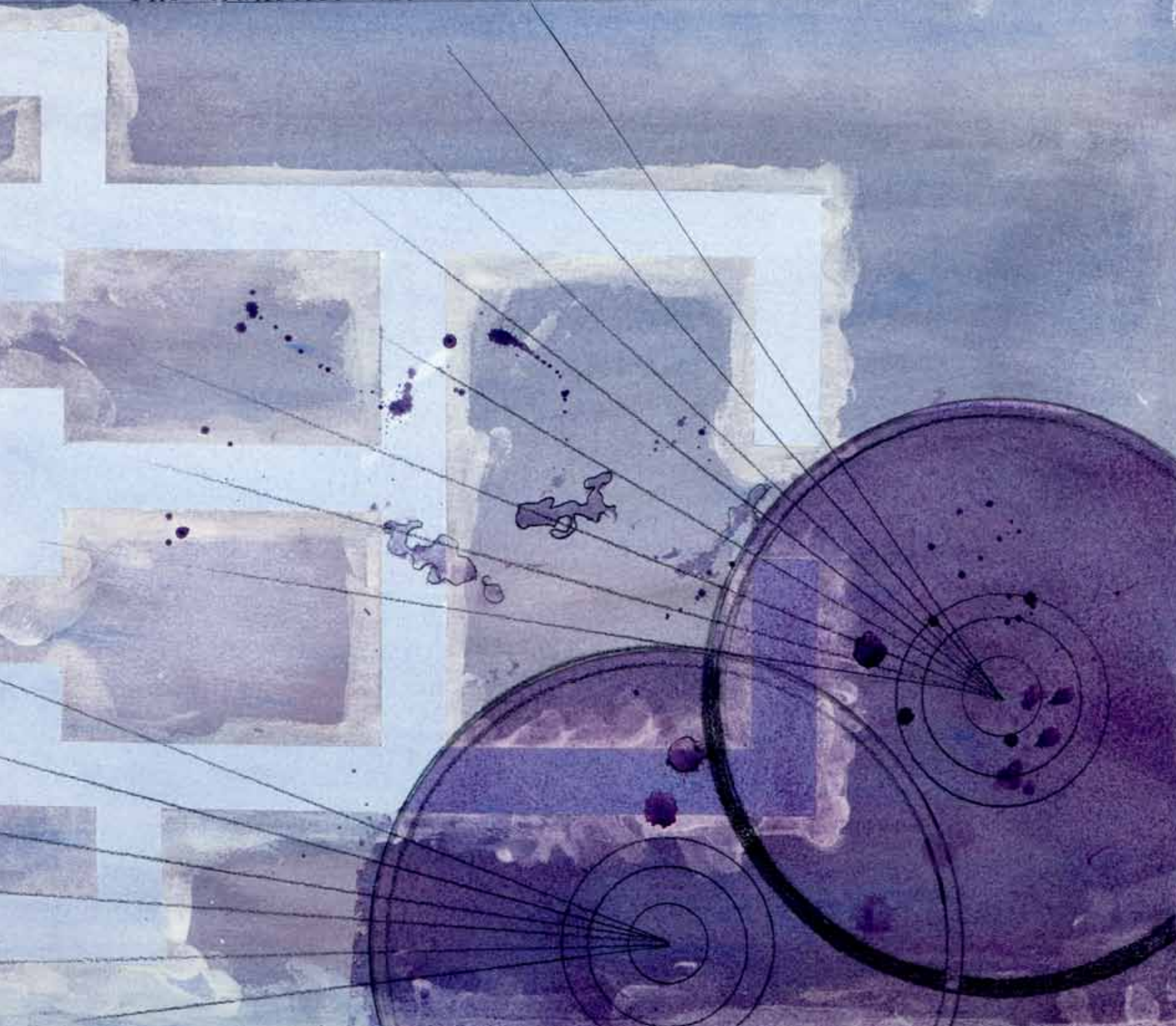
ללא כותרת (Bronzino 3), 2008, שמן על בד, 80x66, Untitled (Bronzino 3), 2008, Oil on Canvas, 80x66

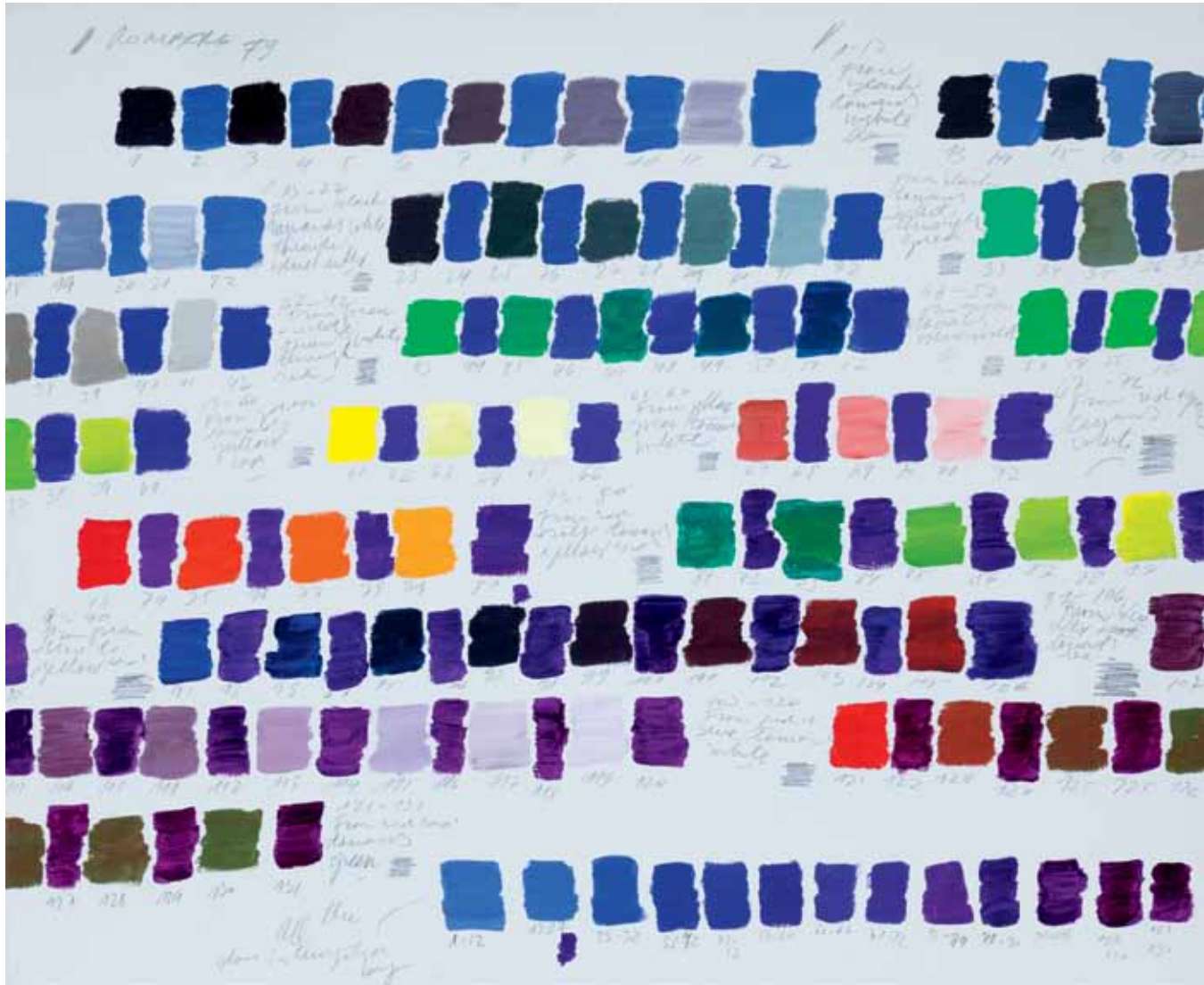




Color Classification, 1977, Acrylic on Canvas, 100x100, אקריליק על בד, 1977, Color Classification

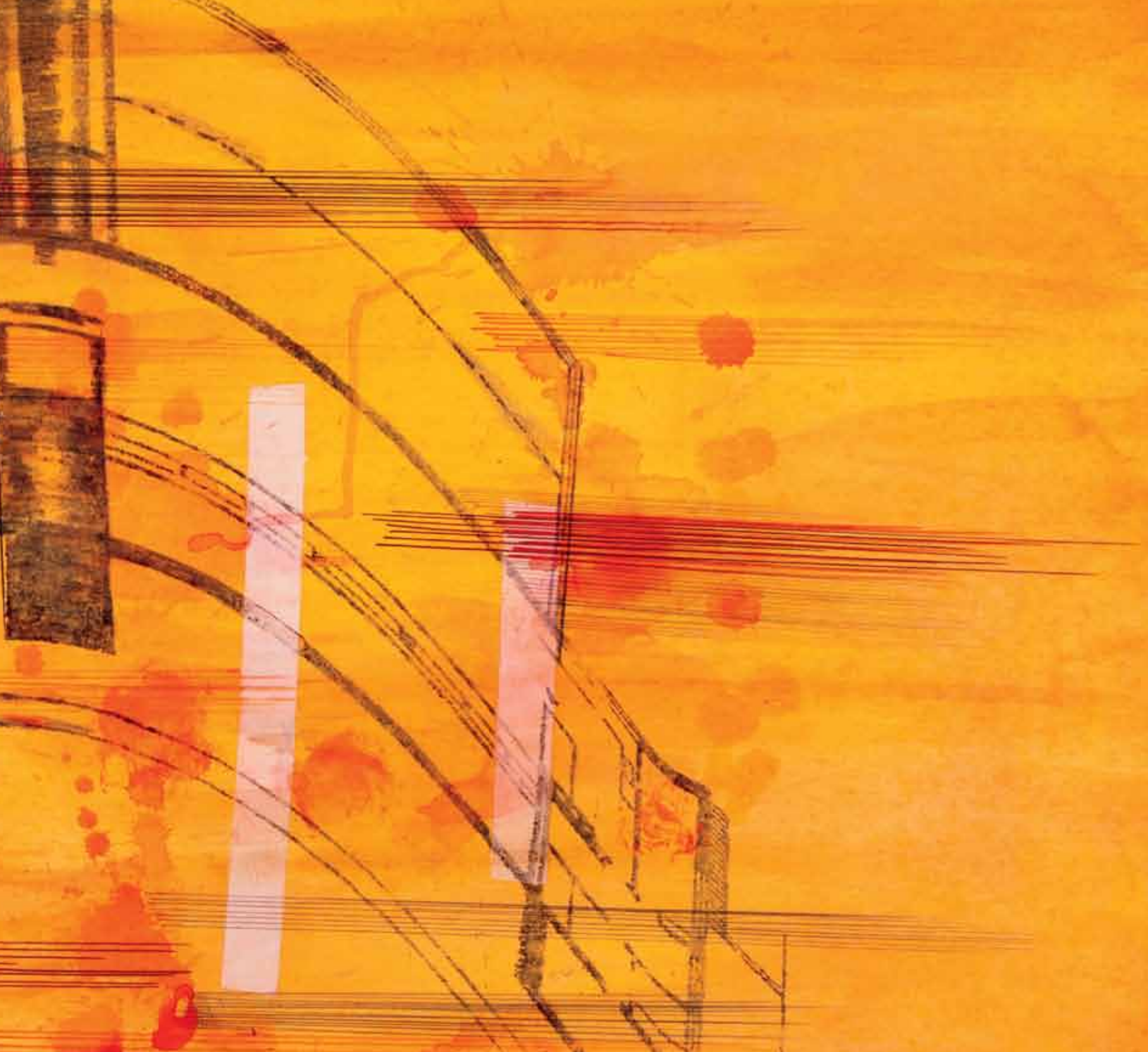
The Conflict between Melnicov and Greece

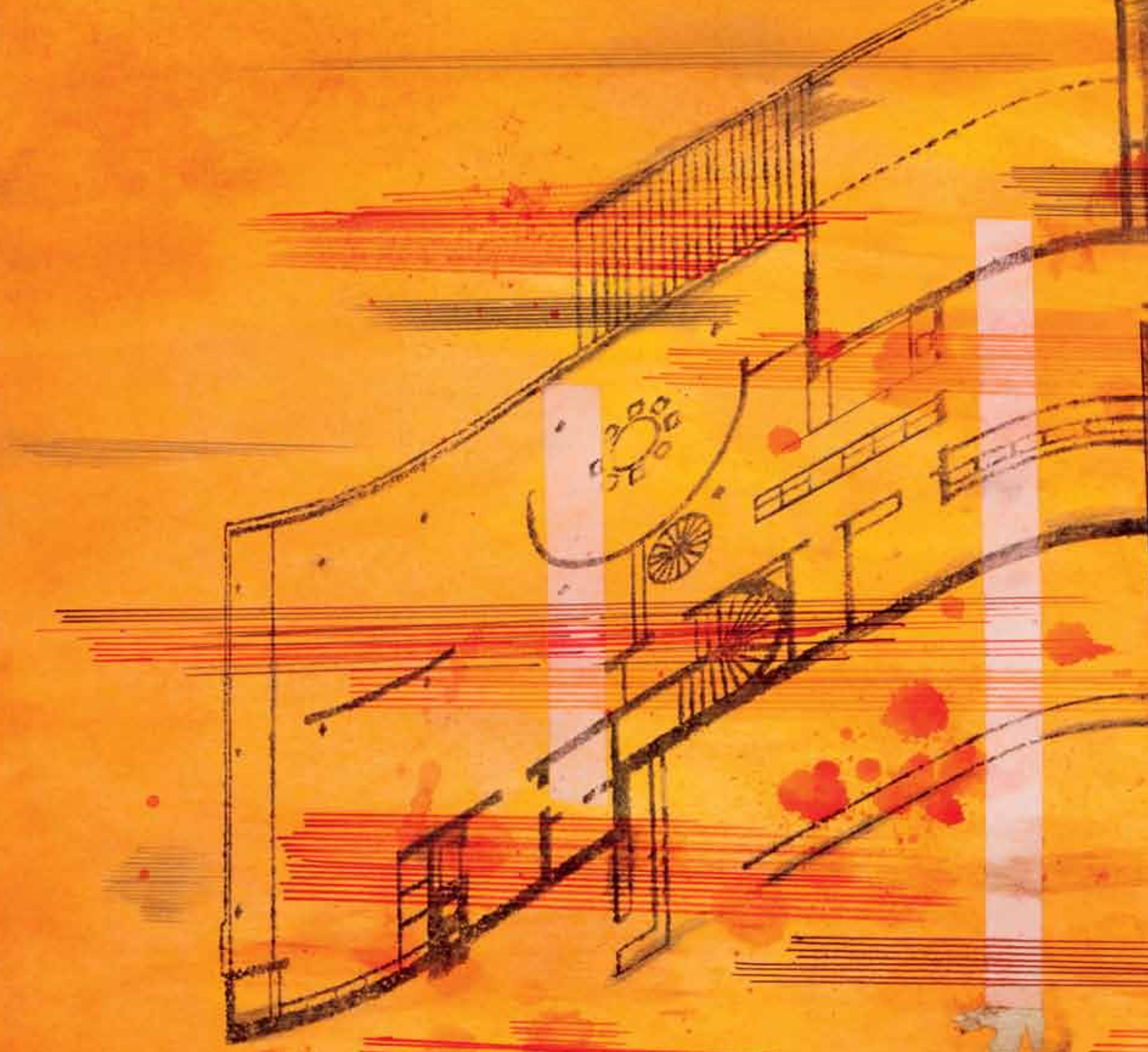


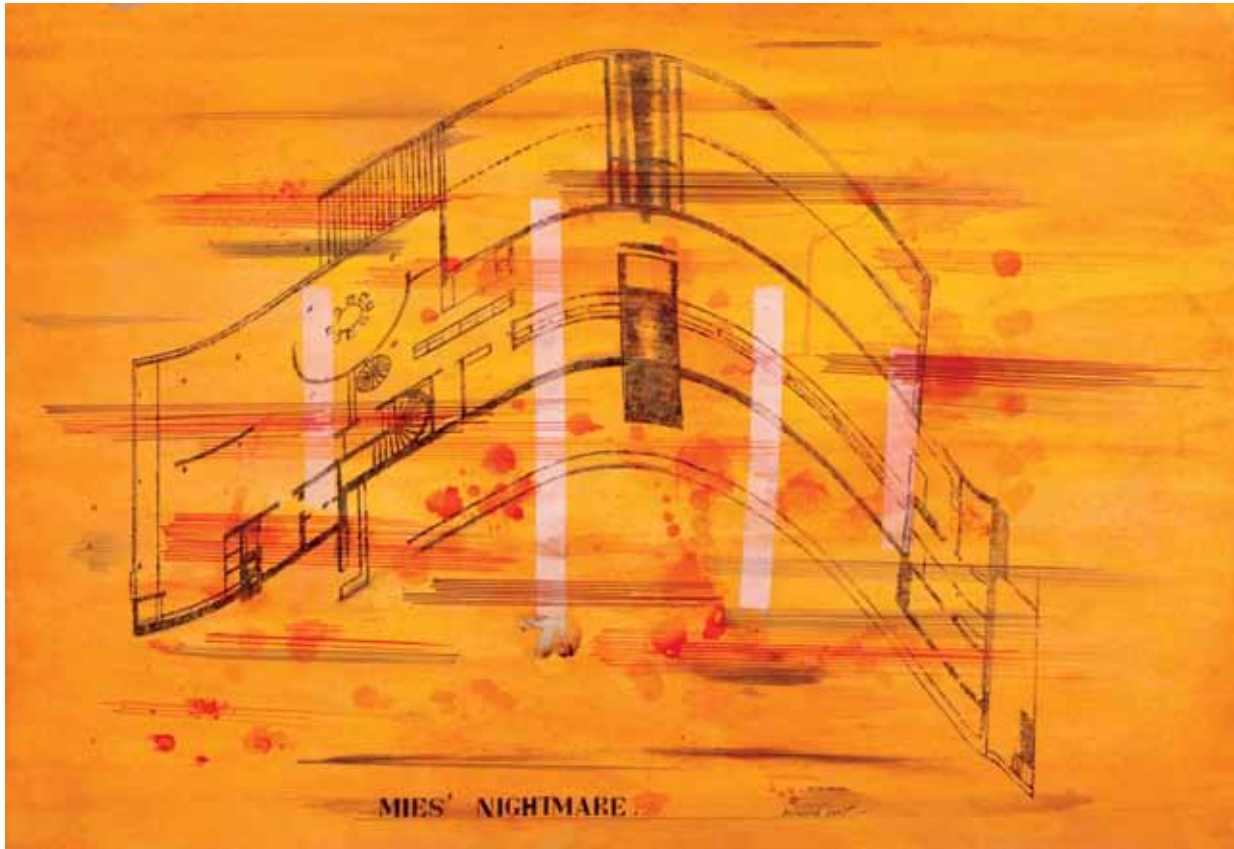


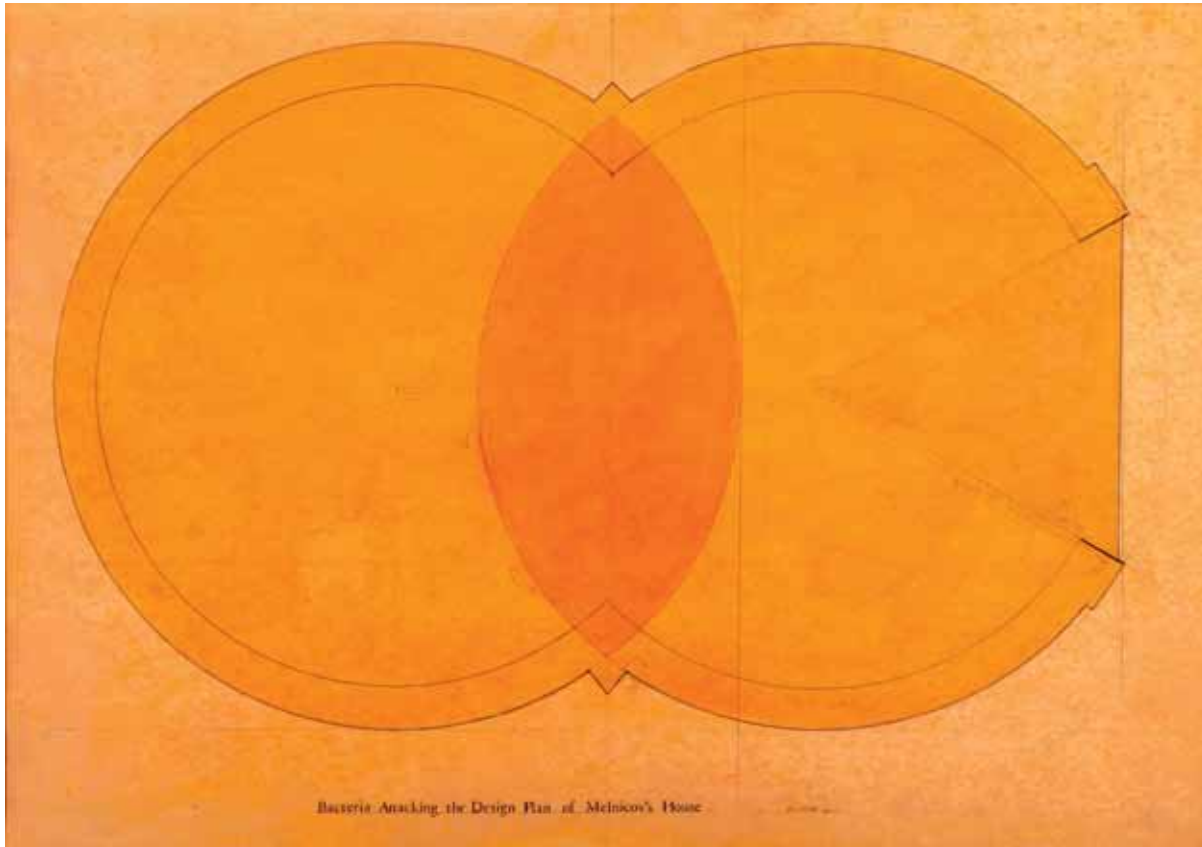
Color Classification, 1979, Acrylic on Canvas, 73x60, אקריליק על בד, 1979, Color Classification

הקונפליקט בין מלניקוב לגרמניה, 2005, אקוורל על נייר, 45x60, The conflict between Melnikov and Greece, 2005, Aquarelle on paper, 45x60









Melnikov's house plan of Bacteria attacks the, בקטריה תוקפת את תוכנית הבית של מלניקוב,



Erethion

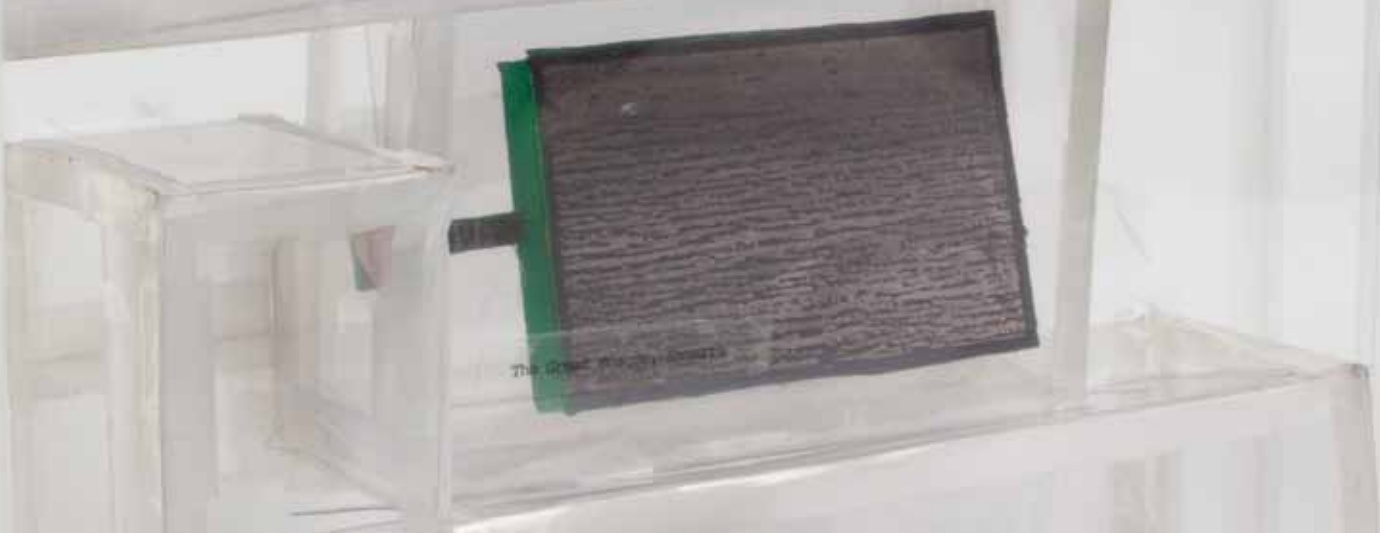
Tacmina Amphitheater

Luckardt Brothers's House

Villa Shellman, Asplund

Molniov's Own House

Andre's House



The Great Pyramid



Chartres's Cathedral



Transparent Suitcases, 1992 Duchamp, Romanesque in Europe, Readymade, 40x50, רדי מייד, דושמפ, רומניסקי באירופה, 1992, מזוודות שקופות,

47
Santiago de Compostela, Spain.



Angoulême Cathedral, France.



48
S. Nicola, Bari, Italy.



S. Nicola, Bari, Italy.



49

Trogir Cathedral, Yugoslavia.



50
S. Olav, Sigtuna, Sweden.



NUMBER 52

ROMANESQUE IN EUROPE



Melnikov's House, 1991, Carved Wood, Lacquer and Collage, 23x35x20 עץ מגולף, לכה וקולגי, הבית של מלניקוב, 1991



הבית של מלניקוב, 1991, עץ מגולף, לכה וקולג', לכה וקולג', 23x35x20; Melnikov's House, 1991, Carved Wood, Lacquer and Collage, 23x35x20







Parthenon the Constriction, 1991, Wood and Lacquer, 20x30x60, עץ, קונכיה ואבנים, לכה, 1991, בית כנסת במצדה





בית כנסת במצדה, לכה, עץ, קונכיה ואבנים, 50x45x45, Lacquer, Wood, Shell and Rocks, Synagogue in Masada



מודל של Lateron 5, 2011, עץ, פניוי.סי שקוף, פרספקס ונחושת 160x420x220, 2011, Cooper, transparent pvc, wood



מודל של Letaron 5, 2011, עץ, פיו.טי שקוף, פרספקט וחושית 160x420x220, 2011, Lateron 5 של 2011, wood, transparent pvc, cooper, plexiglas, 160x420x220



מודל של Lateron 5, 2011, עץ, פיו.סי שקוף, פרספקס וחוושת 160x420x220, wood, transparent pvc, cooper, plexiglas, 2011







סטודיו האמן, The Artist's studio







הבניה של הקוליסאום, 2011 עץ, נייר ולכה 20x92x60, The Constriction of the Colosseum, 2011, wood, paper and Lacquer, 20x92x60

- Welish, Slought Books, Philadelphia, 2003
- 2001 Romberg, Osvaldo, Hidden Texts, From "+2000/-2000, Even" exhibition catalog, 2001
Romberg, Osvaldo, Art to Art. Life to Life. From "Faith" exhibition catalog, Aldrich Museum of Contemporary Art, 2001
- 1999 Romberg, Osvaldo, Unquiet Urbanism, exhibition catalog, White Box Gallery, New York, 1999
- 1991 Romberg, Osvaldo, The Inverted Pyramid, Text for the Paper Biennial of Dueren, Germany, 1991

Selected Bibliography

- 2006 Fallon, Roberta. "All booked up", Philadelphia Weekly, May 11, 2006
"S.H. Chronicle of a Book-Death Foretold", The Pennsylvania Gazette, May-June, 2006
- 2000 Rush, Michael. "Art/Architecture: A Lifetime of Kinship with Borges' Ambitions", The New York Times, October 22, 2000
- 1998 Koplos, Janet. "Instructions in Seeing", Art in America, November 1998

Honors

- 2004 Heilman Artist and Lecturer, Swarthmore College, PA
- 1992 Prize Sandberg, Jerusalem
- 1974 Premio Benson & Hedges, Argentina
- 1967-68 Gran Premio Nacional Argentina

Permanent Collections

- MUHKA-Museum of Contemporary Art, Antwerp
- Kunstmuseum, Bonn
- Museo de Bellas Artes, Buenos Aires
- Ludwig Museum, Cologne
- Leopold-Hoesch Museum, Dueren
- Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg
- The Haifa Museum, Haifa
- Sprengel Museum, Hannover

Selected Group Exhibitions

- 2011 Artists from the 1965 to 1975, Peru a Museum, Buenos Aries, Argentina
- 2008 Biennial of Sevilla, October
Biennial of Poznan (Forthcoming)
Medium Religion, Z.K.M. Zentrum fuer Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe
- 2005 Domicile: Privé/Public, installations of "Syzygy III" and "The Last Machu Pichu", Musée d'Art Moderne de Saint Etienne, Saint Etienne
- 2000 Topologies: Weiner, Le Va, Anastasi, Romberg, White Box Gallery, New York
- 1999 Faith, The Aldrich Museum of Contemporary Art, Connecticut Plural Speech, White Box Gallery, New York
- 1998 Tel Aviv Museum: The Seventies
- 1997 Unmapping the Earth, Kwangju Biennial, Korea.
Transversions, Second Biennial of Johannesburg, South Africa
- 1995 Venice Biennial: Avant-Garde Walk a Venezia
Artists' Museum, Mitzpeh Ramon, Israel: White Machu Pichu
- 1993 Thread Waxing Space, New York: Les Levine, Osvaldo Romberg, Nancy Spero, Museum of Contemporary Art, Wright State University, Ohio: Quotations
- 1992 Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut: Quotations
- 1991 Helena Rubinstein Pavilion, Tel Aviv Museum of Art: Perspective

Publications

- 2005 Romberg, Osvaldo, Evolution, Revolution, and Cielito Lindo, Text for Cielito Lindo, Work by Julio Grinblatt, Slought Foundation, Philadelphia, 2005 Romberg, Osvaldo, Redemption through Blood: Hermann Nitsch's Theatre of Orgies and Mysteries, Text for Hermann Nitsch / Die Aktionen: 1962-2003, Slought Foundation, Philadelphia, 2005
- 2004 Romberg, Osvaldo, Text for The Other Epistemology, Museum of Reproductions, Slought Foundation, Philadelphia, 2004
Romberg, Osvaldo, Text for Me altar's egoes: An Exhibition of William Anastasi, Slought Foundation, Philadelphia, 2004
- 2003 Romberg, Osvaldo, Unconventional Three-Dimensional, Text for Unconventional Three-Dimensional exhibition, Slought Foundation, Philadelphia, September 2003
Romberg, Osvaldo, Stupid Like a Painter, Text for Of the Diagram: The Work of Marjorie

- 2007 Jesus de Buenos Aires, Kunst Museum, Bonn, Germany
Buildings Footprints, Museum of Modern Art Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
Framing the Art, Heike Curtze Gallery, Vienna, Germany
The War of the Jews, The Artist Workshop, Tel Aviv, Israel
- 2006 The Library is Burning, The University of Pennsylvania Library, Philadelphia, USA
- 2005 Translocations: Architectural Installations, 1980 – 2005, (cat.), PeKA Gallery for Experimental Art and Architecture, Technion, Haifa, Israel
Narrative Architectural (1987–2005), (cat.), Musée d'Art Moderne de Saint Etienne, Saint Etienne, France
Text, Image, Object (1963 – 2005), (cat.), Van Abbemuseum, Eindhoven, The Netherlands
Dear Theo, The Night Van Gogh Cried, Galerie Heike Curtze, Berlin, Germany
- 2004 From Paradise to Paradise: A Hypertext about Love in Three Parts, Julie M. Gallery, Tel Aviv, Israel
- 2003 From Paradise to Paradise: A Hypertext about Love in Three Parts, Universal Concepts Unlimited, New York, USA
- 2001 The Library Is Burning (recent books), Jan Van der Donk Gallery, New York, USA
- 2000 Besame Mucho: A Hypertext About Love (cat.), Domgrabungsmuseum, Salzburg, Austria
Besame Mucho: A Hypertext About Love (cat.), White Box Gallery, New York, USA
Retinal-Non-Retinal (cat.), Staedtische Kunstsammlungen, Augsburg, Germany
- 1999 Romberg's Walks at the Kunsthistorische Museum (cat.), Kunsthistorische Museum, Vienna and Galerie Heike Curtze, Vienna

Oswaldo Romberg

Oswaldo Romberg was born in Buenos Aires and lives and works in New York, Philadelphia, and Isla Grande, Brazil and Israel. He has exhibited widely as an artist at art institutions including the Kunsthistorisches Museum, Vienna; Kunstmuseum, Bonn; Ludwig Museum, Cologne; Sudo Museum, Tokyo; The Israel Museum, Jerusalem; The Jewish Museum, New York; the XLI Venice Biennial, Israel Pavilion; the Museum of Modern Art, Buenos Aires; and the Van Abbemuseum, Eindhoven, among others. Romberg is also a Professor at the Pennsylvania Academy of fine arts and a Senior Curator at Slought Foundation, where he has curated retrospectives on artists such as William Anastasi, Herman Nitch, Dennis Oppenheim, and Gunter Brus.

Romberg is a lecturer in Ben Gurion University in Beer Sheva, and has founded a no profit art center in collaboration with the university and Beer Shevas municipality.

Education

- 1955 Colegio Nacional de Buenos Aires
- 1962 Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura

Solo Exhibitions

- 2011 Works from the Art History Series, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, USA
Works from the 70's, Henrique Faria Fine Art, New York, USA
- 2010 Oswaldo Romber: The Study of Structures and Story Telling, The Artist's House, Tel Aviv, Israel
- 1960-2010 Works on Paper, Galeria Laura Haber, Buenos Aires, Argentina
The Eye of the Fly (Multimedia Installation), Mestrovic Pavilion, Zagrev, Croatia
- 2009 Videos and Stills, Center for Contemporary Art, Tel Aviv (Forthcoming) Oswaldo Romberg in the Israeli Collection, Tavi Dresdner Gallery, Tel Aviv (Forthcoming)
Video Installation, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz (Forthcoming)
Videos and Stills, Z.K.M., Karlsruhe, Germany (Forthcoming)
Buildings, Footprints, and Watercolors, Sabanci University, Istanbul (Forthcoming)
- 2008 Videos and Stills, Centro Cultural de Recoleta, Buenos Aires, Argentina
Dear Theo, The Night that Van Gogh Cried, Galeria Vasari, Buenos Aires, Argentina

Modern art continued to offer many more methods of dealing with colour, figure, abstraction, as well as new ways of perceiving the picture after “the death of painting”. There were also artists for whom the very rumour about the death of painting, which had spread in parallel to and against the background of Pop Art at its peak, generated a creative burst of painting that moved freely between all the various styles; chief amongst those was Gerhard Richter.

“Art is the highest form of hope”,¹⁷ claimed Gerhard Richter.

Modernist or not, Romberg sounds sceptical. “I don’t believe in development or progress in art. I still think that every society tries to define the spiritual programme of its time”, he says. “My theoretical assumption is that we have reached a point in which only a genetic change that will create a new society will be able to create new art. New art will only be created by artists with new feelings born as a result of genetic mutations. Unless a new familial and political-social structure is created, there won’t be anything different than what we know today”.¹⁸

Michael Heizer and James Turrell were escaping the canvas and the galleries and the museums far into the distance of lakes, airplanes and desert and creating land art, modern art continued to offer many more methods of dealing with colour, figure, abstraction, as well as new ways of perceiving the picture after “the death of painting”. There were also artists for whom the very rumour about the death of painting, which had spread in parallel to and against the background of Pop Art at its peak, generated a creative burst of painting that moved freely between all the various styles; chief amongst those was Gerhard Richter.

17 Gerhard Richter: text, writings, interviews and letters 1961-2007, thames&Hudson, London, 2009, p.82

18 These are quotes from conversations held by the author of this essay with the artist in May-June 2011



Analysis of Cupid (Caravaggio)
Collage, Acrylic and Pencil on Paper
70x100 cm, 1977



Installation View, 'On Scale' Wilhelm
Lehmbrock Museum Duisburg, Sprengel
Museum Hannover, 1991/1993



Transparent Suitcases, 1992 Duchamp,
Romanesque in Europe, Ready-made, 40x50

with your back against the wall. The background, the demands, may change, but choosing acts of simulacra, pastiche, forgery, copying or quotation, or using the energy of the "opponent" (in this case the history of art is accused of having already "said all there is to say" and thus having killed in advance the modernist lust for innovation and originality) in order to turn the position of weakness into an advantage, to turn the powers that be on themselves – is as relevant as ever.

As already mentioned, from the beginning of his artistic career he had to deal with wave after wave of sentiments and statements about the death of art. "As of today painting is dead", declared the French painter Paul Delaroche around 170 years ago, or more precisely, immediately after the invention of photography and with it the realisation that painting had finished its role as a medium designed to represent or imitate reality. Over the years, this bombastic declaration turned into a question, and the question was raised again throughout the twentieth century.¹⁶

16 Thus, for example, when Kazimir Malevich, the supremacist admired by Romberg, made "White on White" (1918), his painting questioned what else could be done with painting and how one could use it to break beyond the physical painting. Three years later, in September 1921, five constructivist artists, also much admired by Romberg (and the fruits of this admiration are strewn all over the body of his work), contributed five works to the first of two exhibitions held in Moscow under the title $5 \times 5 = 25$. Alexander Rodchenko showed a triptych, calling the first part "Pure Red Colour", the second "Pure Blue Colour" and the third "Pure Yellow Colour". Later he said that he had reduced painting to its logical conclusions and affirmed: "It's all over. Basic colours. Every plane is a plane and there is to be no representation. Distilling the art of painting into the primary colours from which all others can be made realises a key imperative of modernist art: to pursue formal investigation to its logical end". In the eyes of Rodchenko and the constructivists, this sweeping gesture had political, no less than artistic significance. The foregoing of painting and the need to find new forms of art were dictated by social circumstances: by embodying the death of the old forms Rodchenko started the journey in search of new forms.

About two years later it looked as though Marcel Duchamp had given up painting. It is his dadaistic objects and his selected "readymade" items, together with his sharp intellect and his famous reservations about turning art's "retinal pleasures" into its essence or purpose, that a few decades later made him the inspiration for conceptual art. Before conceptualism became canonical, however, the art scholar and critic Ed Reinhardt put his conclusions about the death of painting into practice in monochromatic and totally imageless paintings: a series of completely black canvases that seemed to cry-ask "Where else can painting go?". In the mid-sixties, influenced by the irony of Pop Art and by its embrace of everyday objects and commercial-advertisement means of expression, many artists announced that they were abandoning painting, or at least the traditional modes associated with European ideals and aesthetics. Like Reinhardt, Donald Judd, who started his career as a painter and a follower of abstract expressionism, and who established himself as an art critic, also reached the conclusion that "painting was over". His words certainly encouraged a generation of post-abstract-expressionist artists such as Richard Chamberlain, Claes Oldenburg and Frank Stella to move away from painting, which was seen as old-fashioned. In the early sixties Judd himself started to produce industrial geometric objects and rectangular boxes painted with his favourite industrial paint – cadmium red light. Judd's minimalist sculptures were seen by his contemporaries as radical, clear of any expression of sentiment and totally non-personal and therefore, as representing "The Dead-End of Art".

Between Judd's minimalism and Joseph Kosuth's conceptualism there were also Sol Lewitt's silent wall drawings, whose intellectual charm stemmed from focusing on the structure of squares, that is, a grid, later to be defined as "the modernist myth" (Rosalind Krauss). While Kosuth was presiding over conceptual art in articles arguing about the end of philosophy and its beginning as art, and while artists such as Chris Burden and Vito Acconci were turning to literal art making and an exploration of body and performance art, and while artists such as Robert Smithson,

Naturally, Romberg sings and dances the tango, “less now but a lot in the past”. Naturally, music has influenced and inspired him all his life. His father was a fanatic listener to classical music. When he put on some music, he says, you weren’t allowed to make a sound. He learned to listen well at an early age, and became a fanatic himself. Nowadays, he says, when he feels a lack of inspiration, he runs and buys a pile of CDs, sometimes twenty in one go, and returns to the studio. “This excitement of listening to new music at the expense of your wallet... Things always flow better with music. Ultimately, my life and my musical experiences have been woven together all along. I digested music of all kinds, dixieland, jazz, folk, bebop, again and again classical music, contemporary music. I played the trumpet and the guitar. Lately it’s been quite hard to surprise me, maybe because of the crisis in contemporary music. It has nowhere to go, like all the arts today”.

The affinity with music is a common thread running through all the art Romberg made in the seventies. The rhythm, the structure, the looped repetition. In the series that offer a practical analysis of masterpieces, around a reproduction of Rubens’ “The Abduction” for instance, or under Piero della Francesca’s “Baptism”, he placed rhythmic rows of small and professional brushstrokes. Several years later, the explanations disappeared, and the brushstrokes that offered an analysis of the palette which makes up the painting travelled to the surface of the reproduction itself (for example to a self-portrait by Van Gogh), as if they were a secret division of bacteria invading the traditional classical painting in order to perform on it a kind of symbolic patricide and expose its postmodern shame. Later works and even recent ones still feature reproductions of old masters such as Caravaggio or Cranach, which are systematically stained with colourful forms that the artist forced on them as if to divide and spark a dispute between them and the viewer, to hide or vandalise them. Either way, it always refreshes the gaze and brings every masterpiece up to date. This subversive cunning – called “a Trojan horse” by Romberg, “cannibalism” by the Brazilian postmodernism, “a minor strategy” by Deleuze and Guattari,¹³ “media jujitsu” by Ella Shohat,¹⁴ “an act of betrayal” or “neo-barbarism”¹⁵ by the present author – relies on one principle – an aesthetic of escape in moments when you stand



Installation View, Tribute for Le Corbusier 2010



Video still – Jesus, Buenos aires

then called Bezalel and Oholiab and every skilful one to whom the Lord had given skill, everyone whose heart was stirred to come to do the work” (Ibid., 36:2). The construction of the tabernacle would be done by these wise-hearted people: “All those with skill among the workers made the tabernacle...” (Ibid., 36:8). “he has filled them with divine spirit, with skill, intelligence, and knowledge in every kind of craft” (Ibid., 35:31). When God wants to convey a message to humans, he is not limited to the system designated for the reception of the message. At Mount Sinai the people saw the sounds – it was the system of sight that received the message, rather than the system of hearing, as expected.

13 Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trans: Dana Folan. Univ Of Minnesota Press; 1 edition (Oct 31 1986)

14 Ella Shohat and Robert Stam, *Unthinking Eurocentrism: multiculturalism and the media*, New York and London: Routledge, 1995, p.328-333

15 See the exhibition catalogue *Neo-Barbarism*, curators: Naomi Aviv and Noam Segal, held at an alternative space called 12 Rothschild, 2010

In many ways, Romberg synaesthetic¹⁰ work dissolves into your blood. You can listen to it while viewing it. Not every plastic work has music, and not every painting has rhythm. The idea that his works have an accompanying, parallel soundtrack started playing in mind not only because, from early on in his career, Romberg adopted the chromatic circle of musical tones as an inspiration for his deconstruction of masterpieces into sequences of the colour values that comprise them. Later on too, when one interpretive layer started dissolving into and resonating in another interpretive layer. "This mixture", he reiterates, "is one of the only things if not the only thing that is still left for an artist to do today".



Erechtheion Reconstructed into the Palais,
1993 Installation View

When you go back and look at works he made in the seventies, those that were collected for a first solo show at the Tel Aviv Museum¹¹ (in which Maariv's then art critic, Yigal Zalmona, was christened as a curator), it seems that the melody and rhythm crystallise into a kind of polyphonic tango played on that square concertina, the bandoneón, in which every button press is split in two. "Por una cabeza", for example, meaning "On account of a head". We see this system of tones realised and danced on the canvas. Two voices dancing close together, joined in the chest area (the heart) and merging into one body with two heads. A kind of postmodern hybrid, whose one head is fixated with hot romantic determination on modern art and the classical avant-garde, while the other, no less determined, rummages through the history of art and Western architecture. Like all of Romberg's plastic pieces. The words of the tango "On account of a head" deal with a compulsive horse-racing gambler who loses on the tip of a head (horse) and compares his addiction to horses with his love for women. In both cases he loses his head in favour of his heart. The couple emerging from Romberg's piece does not exactly adhere to the stereotype of a man and a woman, yet nonetheless it is a fairly classical match whose connection is based on the head, the heart and the desire that unites them together, that is: the desire to know and the wisdom of the heart¹² are wonderfully orchestrated.

10 Synaesthesia is a joining of the senses or a cognitive union between different senses. It is a neurological condition in which the stimulation of one sense leads to an experience in the realm of another (for example "loud shirt", "bitter cold", "sweet breeze"). See also note no. 12

11 *Oswaldo Romberg: Mythologies From Altamira to Manet: An Emotional Analysis of Art History*. Bezalel Academy (1981). Printed as part of an exhibition at the Tel Aviv Museum, curator: Yigal Zalmona

12 Wise-hearted – a person filled with (divine) spirit. Ostensibly the expression suggests a contradiction between the heart and the brain, two systems that differ in role and function. For the heart is not capable of performing actions in the realm of cognitive thinking, and everybody knows that the heart is only responsible for the regulation or the body's blood circuit. Yet their co-dependence is the most significant and important in the human body, and therefore God orders Moses to go out and gather wise-hearted people and assign the building of the Temple to them alone. That is, to charge them with making a work of art, while the religious ritual must also be performed by those who God defines as having a wise heart. And Moses gathers the people of Israel and explains to them the Lord's intention of inspiring special wisdom, the wisdom of the heart, in those dealing with the construction of the tabernacle, so they can fulfil the strict criteria of: "as the Lord said to Moses": "And you shall speak to all who have ability, whom I have endowed with skill, that they make Aaron's vestments to consecrate him for my priesthood" (Exodus 28:3). Moses was ordered to take all those wise at heart from among the Israelites to work at the construction of the Temple and prepare the vestments for the priesthood. Moses followed this decree: "Moses

to Charlie Chaplin, from Botticelli's Venus to Rembrandt's maid, who becomes his wife and also plays the role of Bat-Sheba in his paintings, from Romeo and Juliet to Che Guevara – presented in interaction with images from the history of sexuality, art and modernism. The soap opera Romberg has directed features life size male, female and hermaphrodite marionettes, made of clear PVC, all caught in a whirling motion. The variety of projected images constantly changes, and they are screened directly onto the head, heart and sex organs of the moving mannequins. The soundtrack is also wonderfully layered. In "Theatre of Transparency", as through his numerous transparent objects, Romberg wishes to criticise the universal demand for political and economic transparency, a demand that goes against at least one principle: the absence of transparency in art. Ambiguity, enigma, riddle and secret are so fundamental to Romberg's artistic experience, and in general, that we can say that this is what his entire didactic project wishes to expose: as much as his works masquerade as a concrete and clear lecture on the art of the past and the present, they radiate a challenging smugness. The more they seem simple, clichéd and even too crude or clumsy, the more they insist on remaining opaque.

In fact, this has been the paradoxical nature of art since the invention of the readymade by Duchamp. The everyday objects placed in the exhibition spaces radiated the split in the conception of aesthetics that has characterised art ever since: Duchamp's urinal as an art object represented not only aesthetic innovation, but also the aesthetic tradition which the object wished to betray. This ambivalence, the inability to ignore tradition and the modernist urge to innovate and be original, continue to produce a challenging aesthetic. The problem of representation in art is solved by shifting from trying to produce resemblance to things that are familiar from reality, to using the most familiar things to produce estrangement, non-comprehensibility and the nagging question "What is art, actually?", is it possible to innovate in art, or will innovation always remain in the realm of pure aesthetics.

"You can see me first as a teacher who makes the teaching materials seductively sensuous"

Romberg is not being modest when he tells me that it is teaching that fills him with joy and that he is infinitely happier appearing before his student audience at the university in Philadelphia or at the university in Beersheba than appearing before an art-world audience. "I really believe that it's easier to acquire an understanding of the energy of the cosmos, for example, when you look at a Jackson Pollock work, than when you listen to a scientist's lecture. Art can not only enrich meaning, it can hypnotise and evoke the wondrous. It stores the secrets and revelations of existence, it contains essential truths about the universe... art can suggest models for metaphysical enigmas!".



Installation View Israel Museum of Art 1991



Installation View synagogue metzada,
Tecnion 2002



Even 2000+- , Installation View Museum of Modern art Buenos aires 1997

religious buildings. The plans were dislocated into the exhibition space and realised as buildings made of bricks, books and newspapers, which spread over and even spilled out of the exhibition space, creating a contiguity between inside and outside. His approach to architecture is based on practices of dislocation and refraction, out of a wish to discover the meta-narrative potential of a given architectonic construction. He relates to different architectonic plans as a starting point for the construction of a new meaning. On the other hand, he disrupts the site-specific nature of the original architectonic plan by realising it in a gallery environment or by connecting it to a completely different architectonic plan. In his large-scale installations he superimposed the basic plan of a past building, with its natural, ritual or stylistic contexts, on and through an existing structure. This method of dislocation was aimed at raising questions about geography, memory, heritage, the echoing of the past and its erasure. Alongside these works, there started to appear objects shaped like a transparent suitcase, inlaid with sketches of religious structures, icons and plans of Romanesque architecture. The idea of the suitcase as a culture kit is linked not only to Duchamp's suitcase, but also to what Romberg calls "the end of the road crisis". According to him, "Duchamp saw that you can only do very small things. So you go back to pluralism. Anyone can do what they want, but there's a fascism that doesn't allow any secrets. Transparency today is control".



Video Still from 'Besame Mucho' 2000

In the middle of the 90s he started hanging designed constructions in mid-air: an invented structure, reminiscent of an engine-less airplane, birds-planes with a wingspan, to which he gave the generic name "LeTaRom" (an abbreviation of Leonardo, Tatlin, Romberg). The skeleton is made of wood and the role of the feathers is played by transparencies showing images from the history of humanity, culture and art. Botticelli, Titian, Leonardo, Rembrandt, the wedding at Cana, Caravaggio's Cupid, as well as generic images of the Bauhaus or Pollock. These days he has finished working on a kind of breathtaking geometric relief, a new wooden structure reconstructing the Coliseum in Rome on a surface hanging on the wall. The Coliseum, apart from being architecturally innovative for its time and an archaeological site, symbolises a circus of power and dictatorship and executions of Catholics. But Romberg wishes to create here another paradox. In the structure he has created, he insisted on representing the excavations being done on the site of the Coliseum. Inside the excavations, however, where we would expect to find, say, Etruscan relics, we discover instead the Sistine Chapel, the symbol of a religious superpower that eradicated the symbol of the Roman culture, which in turn eradicated Catholicism. Chronologically – instead of exposing the past, it is the future that is being exposed. As usual, Romberg has invented another historical game and more calendar tricks. How Borgesian.



Video Still from 'Besame Mucho' 2000

Work on the video trilogy "Theatre of Transparency" began in 1997. It is a performative installation that takes place in front of the camera and against the background of images screened on the back wall, uniting fields such as painting, opera, sculpture, texts, films, objects and digital effects. The protagonists are historical figures, the heroes of classical painting and past actors – from Jesus

number of tones and proportions, which took the painting up to “1024 colours” (in 1973) and “4900 colours” (in 2007)!

Oswaldo Romberg was dealing with a selection of masterpieces that had influenced him as if they were toy pieces from which to generate new work, with a sweeping studious-theoretical, but no less sensuous and amusing style. The “grid” chosen by Romberg to serve as the basis for his work preserves the formalistic principle of a kind of a table. The table consists firstly of colour strokes that demonstrate the gradual transitions from one tone to another. Next to the matter-of-fact brushstrokes he writes the precise name of the colour or shade. This colourful scale offered “an analysis” of the colour’s components and a demonstration of its point of saturation. Beyond that, the title alluded to the name of the work of art which was translated by Romberg into a specific colour scale for the present piece. Later, a simple reproduction was added to the colour scales of a specific work. When he started personally painting the reproductions, many people noticed his excellent control of the craft of painting. Now, alongside the reproduction and the analysis of its colour scale, Romberg’s “grid” contained an analysis of the work in its historical-mythological context, while in another column he outlined the uniqueness of the work and its singularity. That is, in contrast to the classical minimalist grid, in Romberg’s pictorial composition you can certainly hear “birds singing”, that is, it is not a minimalist piece, on the contrary, even, but a formalist piece that insists on “telling” the story of an “important” painting. At least for him. Either way, Romberg stands in polar opposition to minimalism. If minimalism wished to rid art of any complications, Romberg cannot think of art other than as a problem.

In the beginning of the 80s, Romberg started working on a series called “Paradigm” –

paintings that formed an object for a conversation about art, in which he confronted two artistic trends or several paradigms of Western paintings. Often he would copy onto the canvas a painting by Rembrandt or Ingres, for example, and then overlay it with geometric colour shapes influenced by Malevich or El Lissitzky and by Russian constructivism and the modernist abstract in general.

By the end of the 90s he had already moved to a series called “Post-Paradigm”, in whose pieces the copying of historical works is done manually: Romberg ceremoniously paints with fresh paint while using traditional techniques and methods, following reproductions from ordinary art books. Thus he seemingly intensifies both his emotional involvement in the haloed painting and the problem of the relationship between original and fake. Later he shifts the plot from focusing on the canvas and what happens on it to focusing on the frame, which obliges him to return to the 14th and 15th centuries, when every frame was unique and distinct, and of course tailored to each painting separately.

In 1986, in parallel with the works from the “Paradigm” series, Romberg started exploring different series, including “On Scale”, in which he reconstructed architectonic plans for historical and



Small Story, Mix Media, Israel Museum of art collection, 1992

students in the curatorial studies course under his guidance. The art works in the exhibitions will be represented by reproductions.



Video installation New Gallery Gretz

It seems that Romberg's Argentinian background, a background already saturated with revolutionary excitement, played a crucial part in his integration into the Israeli art scene of the early seventies. Argentina, then as now, has been tormented and troubled by cruel contrasts between the state's riches and the poverty of most of its residents, and the background of civil criticism of governmental corruption and social injustices, a background that antedated the events of '68 in Paris, made him politically aware and taught him to see the macro-political and be wary of dealing with the micro. We can assume that the experience of crisis and revolts in the Western world and in Latin America prepared him for the specific psycho-political crisis of '73 Israel. Artists such as Pinchas Cohen Gan, Motti Mizrahi, Avital Geva, Micha Ullman and Moshe Gershuni have defied Israeli society with symbolic acts and metaphorical actions designed to point to a list of injustices: from the borders or the lack of clear borders of the state of Israel as a result of wars and occupations, to the disgrace of racist discrimination and the shame of social gaps. Romberg, who at the age of ten ran with the Israeli flag on the streets of Buenos Aires on Independence Day, and is still, I believe, an avid (and of course critical) Zionist, found it hard to be disillusioned with the post-traumatic Israel. It seems that, on the one hand he was already saturated with a global social critique, and on the other hand the Zionist sentiment of Diaspora Jews, as well as perhaps his artistic taste, distanced him from specific artistic-political acts, and he preferred to grapple with the acute crises in the arena of art. "Art for art's sake. Life for life's sake", was one of his famous sayings. Among like-minded artists we might list Zvi Goldstein, Benni Efrat and Michael Gitlin.



Video Still from 'Besame Mucho' 2000

He stuck with a purist preoccupation with the history of Western art, with the – perfectly modernist – aim of searching for an artistic meta-language, which led him to a formalistic, didactic and emotive practice, or in his words "an emotional analysis of the history of art". Both analysis and emotional. The history of art and culture as an artistic construct. As an artefact. The history of art as a sign, as a symbol and as a metaphor for contemporary art. As far as he was concerned, in those years, if you had to choose between two paradigmatic Germans: the activist, revolutionary, political artist Joseph Beuys or the ironist Gerhard Richter, who defined his post-pop-art ideology as "capitalist realism" – he clearly tended towards Richter, who, by the way, like Joseph Albers and Romberg, also succumbed to the charms of colour tables, and whose diagrams of colours started appearing from 1966 to this day. What started for Richter with a table in which he classified "6 yellows" (1966), and continued with direct copying from advertisements or paint sample-cards, that was still related to minimalism and pop art, later developed into canvases on which he painted tables of colours chosen at random, till the number of colours he put on one canvas reached 180 and they were mixed according to some invented system and painted in four variations of 180 tones. Later, however, Richter decided the number 180 was too random, so he developed a system based on a more strict and defined

landscape, morphology and typography then became an examination of the relationship between his own body and the painterly gesture. This included the classification of numerous painterly gestures with brush on paper, using his different body parts: right hand, left hand, the mouth and the sex organ. In another series of works on paper Romberg, who sought to first feel out his artistic assets and examine what he already knew about painting, condensed everything into colour and brushstroke and gave these colour exercises the status of artistic work. Thus he reinforced but also bankrupted the idea that making art is no different than any procedure of prayer, in which religion is practised in order to achieve transcendence or experience the sublime. Making art, therefore, is “first and foremost an exercise in the sublime”, he says, aware of the pathos, proud of it. Justifiably.

In his linguistic colour exercises of the seventies, Romberg decodes and analyses the palette of past old masters, explaining it through what has developed into a phenomenological interpretation of colour. The practice of colour categorisations organised in grids on paper or canvas, next to the names of the colours and handwritten explanations of the linguistic exercise, expanded into works that offered a deconstruction of colour in pieces he had chosen from the (admittedly) historical canon, and yet also according to what had influenced him over the years. Thus, as he says, he initiated intimate and performative conversations with some 150 masterpieces. Later he moves from a coded pictorial space organised in tables and categories to a series of verbal interactions between the palette of historical old masters and the palette characterising, for example, Joseph Albers, the Bauhaus artist and educator who worked first in Germany and then in the USA, and influenced generations of artists concerned with the geometrical abstract or with Op Art. Albers also theorised that colours are governed by a deceitful and uncontrollable internal logic. Romberg's painting is pushed to its limits while the brush's significance is translated textually rather than visually, linguistically rather than phenomenologically. Each colour and shade has a precise name and number and the pictorial surface also includes a legend.

In '73 he emigrated to Israel for the second time (the first time round, in the early 1950s, he volunteered to serve in the IDF as a combat soldier, and after two years of service returned to his birthplace in order to gain formal education). In Israel he became a lecturer at the Bezalel Academy and was soon chosen to head its art department, which was revolutionised under his leadership. In '93 he started teaching at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts in Philadelphia, also working as chief curator of the Slought Foundation gallery. His paintings, books, installations, sculptures, films and aquarelles have been frequently shown. This years he returned to Israel for the third or fourth or maybe fifth time, after being offered a post as a senior lecturer at Ben-Gurion University and as the chief curator of a new gallery. Moving to Beersheba has put new wind in his sails and he feels fortunate to be taking part in Ben-Gurion's vision and bring the gospel of cultural to the Negev. He plans to open a new-media gallery in an archaeological site in Beersheba, where he will show works from around the world, as well as a gallery for children whose exhibitions will be curated by the



Color Classification Acrylic on Canvas, 1979



Installation view,
Project for the Natural History Museum, Paris

in specific mental high-alerts for all kinds of imminent fateful dates based on groundless systems. His books, hanging or inlaid in transparent stone, are no different in status than the rest of the objects and the pictures he produces. They are all designed for reading or perusal.

Romberg, a post-Duchampian artist who says that Duchamp “made the last painting, ‘The Large Glass’ is the last painting”, had the fortune of knowing Borges in his student years. The young Romberg took part in the smoky, milk-tea drinking intellectual scenes at café el-Moderno in late-1950s and early 1960s Buenos Aires. I believe he spoke about helping Borges to the public phone booth next to the café which the writer, who was going blind, used to go to every day. Café el-Moderno was frequented by the best writers, artists and musicians of Parisian orientation, who endlessly discussed “Modern Times”, existentialism, the death of literature, the death of the author and the birth of the reader as the new author of the read text, Foucauldian discourse, Lacanian psychoanalysis, political revolutionism, structuralism and post-structuralism, Oulipo, the stream of consciousness, the New Wave of cinema and the death of the tango. Astor Piazzolla also used to sometimes sit at el-Moderno. Romberg was on friendly terms with him. “He used to sit in front of my images and improvise music. We once performed in a joint piece. It was in 1964. Besides, his wife, Dede, was my student in those days”, he says in natural tones, without dwelling on the past.

“I see myself as using the sensualization of culture through its art product in order to create more enigma about culture. In this way I create a new narrative”⁹

Oswaldo Romberg is an Argentinian-Israeli artist, curator and professor who lives and works in Philadelphia, Tel Aviv and sometimes New York, and has many solo exhibitions around the world. The shelf containing the catalogues and books about him is quite crowded. Every summer he escapes to the wild island Isla Grande, known scarily as “Snake Island”, in Brazil. It has no paved roads, transport or means of communication. The Landscape is totally primordial. There, he says, he can devote time to fishing and reading his beloved writers: Joyce, Kafka, Proust and of course Borges.

Between the years 1956-1962 he studied architecture at the University of Buenos Aires and then taught art there, as in other universities in Argentina. The military dictatorship in poor Argentina also affected some of his students, or simply made them disappear. He too was often harassed. Simultaneously, between '59-'69, the (in those days) ardent modernist Romberg was determined never to touch a canvas, the symbol of traditional art. He began his artistic career with woodcuts that became sculptures and works in and about landscape. The conceptual-concrete preoccupation with

9 *Searching for Romberg: Art and Interactivity in the work of Oswaldo Romberg*, edited by Aaron Levy, Slought Books, Philadelphia, 2001,p.135

fictions, allegorical constructions in which one text is read through another, and strategies of research and science simulacra. If we need to choose one element from Borges' short pieces that best demonstrates this desire to encompass knowledge in its entirety, the natural choice is: "one of the points in space that contains all other points", as the annoying poet explains to the author in the story "The Aleph", a comedy about infinity. The diameter of that bright point, Borges tells us, is no more than two-three centimetres, but through it he sees "all the mirrors on earth and none of them reflected me".⁷

Romberg has plenty to say about transparency as a totalitarian fascistic idea, repeatedly emphasising his subversion of it, but with regards to self-reflection in the work, to the extent that it is possible, Romberg is one of a list of artists who have refrained from making, or didn't tend to make art in response to an urge to express themselves. Borges is an excellent example, but Kandinsky also stated his reservations about art that expresses the personal, and Mondrian felt the same, as well as the French-Polish artist Roman Opalka, who died on the very day these lines were written, and who devoted his entire emaciated work to the dry writing on a canvas of numbers from one to infinity as simultaneous representatives of the passing of time... What is still personal in Romberg? – the quantities, the hyper-activity, the curiosity, the grandiosity, the need to deal with "everything" and prove that "everything touches on everything", which is after all the meaning of culture, let alone contemporary culture which leaves him with few other choices than to create a compound of disciplines, trends and art languages. It was doubtless his childhood desire for encyclopaedic knowledge that generated Romberg's recurrent preoccupation with books and texts, alongside and as part of the artistic activity he started at the age of 6. Romberg treated many books, physically and artistically. The treatment ranged from disrespectful vandalism to taxidermic and awed preservation. Sometimes they are presented as an object encapsulated in transparent material as if it were a fossil from the depth of cultural history, an echo of his desire to perpetuate knowledge, to fixate it, and sometimes the book looks eroded, perforated, or clamped to other of its kind with a vice. A different treatment is reserved for pages or single sheets in which he highlights selected words, creating an independent text unlinked to the main text (reminiscent of an old palimpsest), which he casts in clear polyester or laminates with transparency paper. In '96, in a special project for the end of the millennium, "+/- 2000, Even", which opened on the same day in 14 museums around the world (it should be noted that his first solo show at the Tel Aviv Museum travelled to at least six museums around Europe⁸), Romberg's hanging books and pages actually created 14 exhibitions for whom the changing architectonic context designed different "plots". All evoke the troublesome preoccupation with the always-accidental history and the randomness of the dating method that puts human beings

7 Jorge Luis Borges, *El Aleph*, 1945. Translation by Norman Thomas Di Giovanni in collaboration with the author.

8 *Oswaldo Romberg: Mythologies From Altamira to Manet: An Emotional Analysis of Art History*. Bezalel Academy (1981). Printed as part of an exhibition at the Tel Aviv Museum, curator: Yigal Zalmona

categorise art. Unless the combination of conceptualism and minimal constructivism, or of formalism and theatricality, is considered possible. The penchant for declarations stems from his laconic integrity, and it is this that pushes him to abandon the artistic object, including the references and at least to begin with including the interpretation, on the table, and allow the viewers to wonder whether they are dealing with an art class given by some kind of a libidinal engineer (who, in order to copy Rembrandt, for example, goes into a “Rembrandtian mental state”); or with a presentation by a Peter Greenaway-type architect; or perhaps with a new and subversive independent piece that challenges the history of culture and extracts from it what Romberg calls “the grand narrative”. In any case, we are dealing with restless combinations of didactic practices and canonical masterpieces set against a sense of a dead-end, or periodical and fitful proclamations about the death of painting. Yet, who is not familiar with the mystery that emerges precisely from what insists on declaring itself as a fact. It is enough to attempt to decipher an IKEA sheet of DIY instructions. It is enough to look at works by Rembrandt or Velasquez, whose ever sublime mastery is a fact ascertained in real time. Their exciting enigma stays unresolved even when they are conjured up onto Romberg’s new canvas and surrounded by historical, chromatic, iconographic information in one column, and an analysis clarifying their singularity and uniqueness in another, and all in Romberg’s handwriting. Even worse, despite their clear and sometimes even simple methodological appearance, the meaning of his works often remains vague or complicated. In any case he tends to include in his works a fair amount of hidden information, which is not discernable without his generous contribution to the discourse about them.

“You look at the work, and slowly, very slowly, you realize that there are secrets that nobody can immediately know. And I think that this is something that Borges taught me”⁶

“Someone is going to discover it in twenty years”, he says for example as he reveals one of the layers of sound in a recent operatic, or rather burlesque video piece, noting that it is a vocal performance of a song from the Red Army Choir’s repertoire, since he may have been born in Argentina (1938) but his parents arrived there from Russia. “This is what my work is always about. You look at the work, and slowly, very slowly, you realize that there are secrets that nobody can immediately know. And I think that this is something that Borges, as well as James Joyce, taught me”.

Apropos obsessions for categorisation and classification imported precisely into what refuses to be organised into categories – Jorge Luis Borges has pride of place on Romberg’s list. They both share an ambivalent attitude towards modernism and the same cosmopolitan (Argentinean?) desire for sweeping encyclopaedic knowledge that is often mixed with enigmas and conceptual

6 *Searching for Romberg: Art and Interactivity in the work of Osvaldo Romberg*, edited by Aaron Levy, Slought Books, Philadelphia, 2001, p.103

later also Gerhard Richter, who made no distinction between the colour and the form, and whose colour exercises appeared in geometric, mostly rectangular shapes, Romberg, I believe, is the only one who ended the colour's dependency on the form and recognised it as a linguistic sign. For him – the minimum one can achieve in order to establish colour as a semantic, rather than descriptive-representational category, is through an elementary (and seemingly shapeless) brushstroke in blue, for example, with the word Blue written next to it.

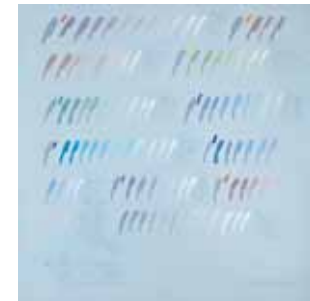
"The way I deal in my work (in contrast with other artists who use the iconography of the past) is as a taxonomist,¹ trying to classify his own early dream-like obsessions about art",² testifies the charming artist, hastening to add that he is not looking for laws and scientific methods, but is drawn to the pleasure of art-making. Roland Barthes' "The Pleasure of the Text"³ comes to mind, although it was actually Barthes' first book, "Writing Degree Zero"⁴, which played a major role in his intellectual development, Romberg remarks, often commenting about his more than 50 years of artistic activity that "behind it all you will find art degree zero", and he too, like Barthes, knows that there is something utopian about the aspiration for the degree zero of any activity, the pre-personal-style point, before you subject the text to literary ploys, even if you are faced with the post-existential argument that in the degree zero of writing or creating, everything is always already included: both the political and the autobiographical. In any case, if "style is [indeed] man himself", as the French encyclopaedist de Buffon argued,⁵ one of the first things Romberg tried to get rid of is style, or a "typography" that carries an identifiable personal stamp. His decision to avoid a signature style already expressed his modernist and post-modernist awareness of the problem of the subject or the "author", and of the contradiction between the demand "to kill the author" and the need and expectation that the modernist artist be innovative and original. And Romberg too knows that his initial choice of a formalistic approach devoid of personal expression is utopian or unattainable. Once he organises on the painting surface a collection of brushstrokes that wish to describe the colour scales in one historic work or another, for instance, we can definitely detect the specific character of the Romberg brushstroke masquerading as purely didactic.

Fortunately, the man doesn't shy away from statements, which certainly promote his difficult-to-

- 1 In biology – a person who deals with the classification of organisms
- 2 *Searching for Romberg: Art and Interactivity in the work of Osvaldo Romberg*, edited by Aaron Levy, Slought Books, Philadelphia, 2001, p.134
- 3 Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*. Trans: Richard Miller. Hill & Wang; Reissue edition (Jun 1980). Barthes, the French culture studies scholar, 1915-1980, wrote the book in 1973 and it was first published about a decade after his death.
- 4 Roland Barthes, *Writing Degree Zero*. Trans: Annette Lavers. Hill & Wang; Reissue edition (Jun 1990). The book was written in 1953
- 5 "Le style c'est l'homme même", Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon (1707 –1788)



Installation view, 1980,
Bauhaus Berlin museum



Color Classification
Acrylic on Canvas, 1977

Oswaldo Romberg's Culture Fever

By Naomi Aviv

The question what is art is raised in each of Oswaldo Romberg's works. His appetite for the problematisation of art equals Duchamp's. Perhaps only a response to an existing artwork can generate a new artwork. Most of the time he sets one aesthetic approach against another while taunting the possible links between art and the social sciences and narrowing gaps between theories and practices. Logical contradictions are his bread and butter. Art for him is created through the necessary encounter of the artist (who is not necessarily an art historian) with the history of art and with changing aesthetic trends. In his meta-artistic works Oswaldo Romberg comes across as a critical and very creative knight fighting against the forgetfulness that covers the past like a layer of dust, and as the saviour of mythological masterpieces that grow old unseen in museums. The history of art for him – as for Claude Levi-Strauss and Roland Barthes - is a collection of specific founding mythologies, equal to a Jungian archetype, which must not be assimilated into the wholesale oblivion of the historical melting pot. They and our relationships with them must be re-experienced one by one.

Romberg is a multi-disciplinary conceptual artist, but each of the disciplines he engages in highlights his methodological approach to painting itself. Painting reappears as a catalyst for analysis, interpretation and faux-systematic poetics: sometimes a work generates a discussion of the old master, the masterpiece or the artistic movement, and sometimes it generates a discussion of the relations between space and society; sometimes he deals with the icon as an image and sometimes as a periodic, religious or mythological symbol; sometimes he focuses on the frame and sometimes on the narrative. We would do well to consider the role played by colour in his works. The paintings dedicated to the examination and classification of colours according to the chromatic circle quickly reject the schema and the numbering organising them on the canvas in favour of the effects of the colour and the sensuous, personal and energetic character of the brushstrokes themselves. Although the form and the colours' order and organisation are based on values of material and optical saturation, for instance (a scale of reds, for example, gradually becoming lighter with the addition of white, and against it a scale of reds that gradually become darker due to the addition of black), they turn out to be more metaphorical than scientific, as discovered by various artists who fell for the elusive nature of colours and sought to assess the (vast) potential of playing with hues and the relationships between them. In contrast, however, to Kandinsky, Albers or Johannes Itten, and

Oswaldo Romberg

June-July 2011

Thanks:

Erez Zemack, Shai Zemack,
Anat Bar Noy, Ran Levdi,
Neomi Aviv, Ruthi Sheetrit

Special thanks to Lior Yahel Ohad for
Coordination the exhibition and the catalogue

Catalogue:

Graphic Design: Zvika Roitman Design
Production and Coordination: Lior Yahel Ohad
Studio Assistance: Liliana Livneh, meir haski
English translation: Adi Puterman, Michal Sapir
Text for Catalogue: Neomi Aviv
Photographer: Dmitriy Spektor
Printed by: Eli Meir Ltd.
Plates: Shekef Or Ltd.
PR: Ruthi Sheetrit- SMG Group
All sizes are in centimeters, height x width



Zemack
Contemporary
Art

Hey B-iyar St. 68
Tel Aviv 62198 Israel
T +972 3 6915060
F +972 3 6914582
info@zcgallery.com
www.zcgallery.com





Oswaldo Romberg

Oswaldo Romberg was born in Buenos Aires and lives and works in New York, Philadelphia, and Isla Grande, Brazil and Israel. He has exhibited widely as an artist at art institutions including the Kunsthistorisches Museum, Vienna; Kunstmuseum, Bonn; Ludwig Museum, Cologne; Sudo Museum, Tokyo; The Israel Museum, Jerusalem; The Jewish Museum, New York; the XLI Venice Biennial, Israel Pavilion; the Museum of Modern Art, Buenos Aires; and the Van Abbemuseum, Eindhoven, among others. Romberg is also a Professor at the Pennsylvania Academy of fine arts and a Senior Curator at Slought Foundation, where he has curated retrospectives on artists such as William Anastasi, Herman Nitch, Dennis Oppenheim, and Gunter Brus.

Romberg is a lecturer in Ben Gurion University in Beer Sheva, and has founded a no profit art center in collaboration with the university and Beer Sheva's municipality.

osvaldo romberg

