

# תערוכות

26 בספטמבר - 26 בדצמבר 2015

## צוות המוזיאון

מנהלת ואוצרת ראשית: ד"ר איה לוריא  
מנהלת אדמיניסטרטיבית: תמי זילברט  
מתאמת אירועים ועוזרת לאוצרת ראשית: קארין שבתאי  
אוצרת ורשמת: טל בכלר  
סיוע במחקר: נועה חביב וגלית מליס  
מזכירת המוזיאון: רויטל איל  
אב בית: יוסף אקלה  
יחסי ציבור: הדס שפירא

## תערוכות ופרסומים

עורכת: ד"ר איה לוריא  
סגנית עורכת: קארין שבתאי  
עיצוב גרפי: סטודיו קובי פרנקו  
ביצוע גרפי: מור חלימי  
תכנון והתקנת מערכות מולטימדיה:  
PROAV Integration & Installation  
שילוט וכיתובים: שיווק בתנועה בע"מ  
סיוע בהקמת התערוכות: יוסף אקלה, אורי בצון  
עריכת טקסט ותרגום לעברית ולאנגלית: עינת עדי  
מאמר "שירת המקהלה"; עריכת טקסט: דפנה רז,  
תרגום לאנגלית: דריה קסובסקי  
הטקסטים בתערוכה "שירת המקהלה" נערכו ותורגמו  
על ידי דריה קסובסקי.  
מאמר "מסך הדמעות"; עריכת טקסט: דפנה רז,  
תרגום לאנגלית: מיכל ספיר  
דפוס: ער. הדפסות בע"מ, תל-אביב

המידות נתונות בסנטימטרים, עומק × רוחב × גובה.

עבודתם של אפי ואמיר **סקולידלוג והיפוכים אחרים** בתערוכה  
"שירת המקהלה" בתמיכת: המרכז לקולנוע ויצירה אודיוויזואלית  
של הפדרציה וולוניה-בריסל; הקרן הפלמית ליצירה אודיוויזואלית;  
קרן משפחת אוסטרובסקי; וולוניה בריסל אינטרנשיונל

עבודתה של טלי קרן **ירושלים החדשה** בתערוכה  
"שירת המקהלה" בתמיכת: מועצת הפיס לתרבות ולאמנות;  
עיריית ירושלים, המחלקה לאמנות חזותית; Asylum Art

© 2015, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית  
קט' 5/2015

## תודות

תודה מקרב לב על התמיכה והאמון לראש עיריית הרצליה,  
משה פדלון. תודה למנכ"ל העירייה ויו"ר ההנהלה הציבורית  
של המוזיאון, יהודה בן עזרא; לליאת תימור, חברת מועצה  
ויו"ר החברה העירונית לאמנות ולתרבות הרצליה; ולעדי חדר,  
סמנכ"לית החברה העירונית לאמנות ותרבות הרצליה, על  
תרומתם הייחודית למוזיאון ופעילויותיו.  
ברצוננו להודות באופן מיוחד למירה חנ'אבגר, מנהלת  
עיצוב האמנות לאה ניקל, ולכל בני המשפחה על תרומתם  
המשמעותית והנדיבה לאוסף מוזיאון הרצליה לאמנות  
עכשווית.

תודה לד"ר קלודיה לזר, מנהלת הפרויקטים, המכון  
לתרבות רומניה בתל-אביב; לאניטה פרי סלע; ולד"ר יוהנס  
שטראסר, מנהל פורום התרבות האוסטרי בתל-אביב. תודה  
לורדית גרוס ולארטפורט. תודה רבה לרות פלד על הסיוע.  
תודה לאנשי רשות העתיקות ד"ר מיכאל סבן, מנהל תחום  
אוצרות המדינה, ועדי זיו, אוצרת התקופות הקלאסיות, על  
האפשרות להציג את המסכות מאתר קסטרא. תודה לאספן  
האמנות אשר קוגלר על השאלתו האדיבה. תודה לאורית  
יודוביץ' על תרומתה לאוסף המוזיאון.  
תודה לאוצרת האורחת מעין שלף, לאמנים המשתתפים,  
לצוות המוזיאון המסור ולאנשי המקצוע על מעורבותם ועל  
עבודתם המעולה.

אוסטריה  
ARTPORT  
א ר ת פ ו ר ת

Wallonie - Bruxelles  
International.be

המכון  
הרומני  
לתרבות

פורום תרבות אוסטרי  
Austrian Cultural Forum Tel Aviv

משרד  
התרבות  
והספורט

החברה לאמנות ולתרבות  
החברתית בעוס וולקס

90  
שנות  
הרצליה  
המוזיאון

# לאה ניקל: דיוקן עצמה

איה לוריא

לכאורה, עיקר עניינו של הדיוקן העצמי בהשגתה של דמות פיגורטיבית או בצמצום הפערים בין החזות החיצונית לפנימית. אך, כבכל דיוקן, מתקיים בו פער הייצוג בין האדם הממשי לבין מראה דמותו המתורגם על הבד. אך שהמופשט ערער עמוקות על אופני הייצוג המסורתיים של הדיוקן, נראה שגם יוצריו לא פסקו מלעסוק בהנחת "האני היוצר" ומהלכיו. בהיעדר תווי פנים, דמות אנוש או תיאור קונקרטי של סטודיו, מצאו להם ייצוגי הזהות והעצמי אופני ביטוי אחרים. בחינה של גוף העבודה העשיר של לאה ניקל (1918–2005) מגלה, על-פי קריאתי, שלוש קבוצות עיקריות של עבודות, שמשיקות לעתים זו לזו, הכוללות ביטויים שונים של נוכחות עצמית מובהקת ורבת עוצמה. ביטויים אלה מגלמים, כל אחד בדרכו, את העצמי של האמנית, בשפתה האנרגטית הייחודית.

בדיוקן העצמי המסורתי נוכח המצויר, כלומר האמן, כסובייקט וכאובייקט גם יחד; הצייר משמש בתפקיד כפול של צופה ונצפה; המבט הוא בעת ובעונה אחת מבטו של המודל וזה של האמן המתבונן בבבואתו שלו, ברגע נרקסיסטי של הגדרה עצמית. ניסוח דמותו באמצעות הסגנון והשפה הציורית הייחודית של האמן הוא ממד נוסף של ביטוי עצמיותו. שכן זהו גם מבטו של הצייר המקצועי המופנה אל הצופה ומודע לא רק לעצמו ולפנימיותו אלא אך לעולם שבחוץ וליכולתו של הדיוקן לשקף, לצד מהלכים נפשיים ורגשיים, ביטויים של הגדרה חברתית ומקצועית. כך, למשל, נוסחת הייצוג שבה מופיע דיוקן האמן בעת עבודה בסטודיו, כשהוא אוזח במכחוליו לצד כן הציור, נושאת בחובה הצהרה מעמדית של בעל מקצוע על שייכותו לשושלת מפוארת של יוצרים. נוסחת ייצוג זו אך מייצרת דימויים חזותיים של סוגיות ארס־פואטיות העוסקות בתהליך היצירה עצמו – למשל, בטבעו האשלייתי של מעשה הייצוג

**האמנותי, בפער בין מסמן ומסומן, במנגנוני ראייה ותפיסה וכדומה.<sup>1</sup>**  
**הביטוי הארס־פואטי מבקש לעסוק ביצירה עצמה – לייצר רפלקסיה**  
**עליה ועל המכניזם של יצירתה. מבטו של האמן, המופנה קדימה אליו, הצופים, ופוגש במבטנו בעת ההתבוננות שלנו ביצירה, מנכיח את אופן**  
**הקליטה של מעשה היצירה. הוא עושה זאת הן בהדיגמו את הפרקטיקה**  
**האמנותית של התבוננות האמן במושא ציורו על מנת לתארו והן, כהד**  
**חוזר, בשקפו את פעולת ההתבוננות שלנו כצופים. כך הוא מסמן את**  
**מודעותו העצמית של היוצר למעשה היצירה ולטבעו האשלייתי.**

**זיהוי של לאה ניקל כדמות הנשית בציורו של חיים גליקסברג**  
**דיוקן אשה בסטודיו (1937) הוא שהוביל אותי להיכרות אישית עמה.<sup>2</sup>**  
**הדיוקן מתאר את לאה ניקל צעירה ואלגנטית, יושבת בסטודיו בגליים**  
**משוכלות וסביבה ציוריה, כן ובדי ציור. הדיוקן ממקם אותה במרכז זירתה**  
**המקצועית, הסטודיו – מרחב שברבות השנים ישנה את מיקומו וינדוד**  
**שוב ושוב בעקבותיה בין ערים וארצות: פריז, ניו־יורק, רומא, תל־אביב,**  
**צפת, יפו, אשדוד, ולבסוף מושב קדרון. ניקל פעלה ויצרה ללא הפסקה,**  
**בכל מקום ששהתה בו, כמעט עד שנת חייה האחרונה.<sup>3</sup> גליקסברג**  
**(1971–1904) היה המורה הראשון של ניקל לציור. אצלו למדה בגיל 16**  
**(ב־1934) לאחר שזנחה את לימודי המחול המודרני בסטודיו של גרטרוד**  
**קראוס.<sup>4</sup> היה זה בית אולפנה שמרני למדי מבחינה אמנותית – וראשית**  
**דרכה של ניקל כציירת מתאפיינת אפוא, כצפוי, במהלך ריאליסטי ומקובל**  
**של עיצובה בדיוקן. ואולם, בטרם יצאה משם והחלה לתור במחוזות**  
**ההפשטה והציור החדש בסטודיו של ציירי "אופקים חדשים", אביגדור**  
**סטימצקי ויחזקאל שטרייכמן, קנתה לעצמה אצל גליקסברג את יסודותיו**  
**של הציור הפיגורטיבי. ייתכן גם שהפנימה חלק מאורחות חייו של הצייר**  
**המבוגר ואת האופן שבו הקדיש את עצמו לאמנות ולחברותא של אנשי**  
**התרבות והרוח של תקופתו.**

**בשני דיוקנאות עצמיים מוקדמים, קטני ממדים, של ניקל**  
**ניתן לזהות בבירור את תווי פניה (הלא ספציפיים) של אשה צעירה,**  
**המשורטטים בכתמי צבע מתוך מגעו הנוכח של המכחול בבד.**  
**האחד חתום בשם פרטי בלבד, "לאה", והאחר, בכתוב לועזי, חתום**  
**"Nikelsparg", שם משפחתה המקורי של האמנית בטרם קיצרה**  
**ו"עברתה" אותו. ניתן לראות בחתימות אלה אנלוגיה לשלב ההתפתחותי**  
**של שפתה האמנותית בטרם גיבושה. לימים, תהיה חתימתה סימן זיהוי**  
**מנוסח, מוכר ומובהק, המתמצת בצורתו את נוכחותה בעבודותיה משנות**  
**השישים ואילך.<sup>5</sup>**

**התערוכה הנוכחית מבקשת להצביע על נוכחותה האישית והישירה**  
**של ניקל כאמנית, אשה יוצרת, בשלושה גופי עבודות מופשטים שיצרה**  
**במהלך השנים. כל אחד מהם מאופיין באמצעי מובהק המנכיח בציור את**  
**הציירת שיצרה אותו.**

**קבוצת עבודות אחת כוללת טביעות אצבע רבות, בצבעים שונים.**  
**מגע ידיה הישיר של האמנית מחתים את הבד באמצעי הזיהוי הראשוני,**  
**המיידי והיחידאי של האדם, מנכיח את היוצרת ואת מעשה הציור.**

1 ר' מישל פוקו, "בנות הלוויה", פלסטיקה, מס' 3, 1999; Michel Foucault, The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences (1966) (London and New York: Routledge, 2006).

2 להרחבה ר' איה לוריא, שמורים בלב: ציורי הדיוקן של חיים גליקסברג (תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, 2005), עמ' 112–113.

3 מתוך המספר הרב של מאמרים וקטלוגים העוסקים בעבודותיה של ניקל נציין את יונה פישר, לאה ניקל: ציורים (ירושלים: בית הנכות הלאומי בצלאל; תל אביב: מוזיאון תל אביב, 1961); יגאל צלמונה, לאה ניקל (ירושלים: מוזיאון ישראל, 1985); מיכאל סגן כהן, לאה ניקל: רטרופקטיבה (תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, 1995); סורין הלר, לאה ניקל: שנות פריס 1961–1950 (חיפה: מוזיאון מאנה כץ, 2004).

4 ניקל התוודעה אל גליקסברג בעקבות המלצת חברותיה מינה זיסלמן, אחוזן וייס ואביבה מרגלית, שלמדו אצלו ציור.

5 ניקל ייחסה משמעות רבה לשם כביטוי לעצמאות האוטונומית של היוצרת. על דברים מפיה ברוח זו העידה בשיחה עמי האמנית גר, חברה של ניקל.

חתימות האצבע טוענות את הציור בקצב ובתנועה גופנית של מגע קרוב והתפלשות בלתי אמצעית בצבע. זוהי יוצרת אקטיבית, עובדת ופועלת, המיוצגת בציור שמרפרר אל "ציור הפעולה" של המופשט האקספרסיוניסטי, שהיה גברי ברובו.

בקבוצה אחרת של עבודות נמצא ביטוי מופגן ובוולט לשם המפורש של היוצרת, הבוראת, אם היצירה: לאה ניקל. כאמור, אין זה השם שעמו נולדה, אלא תולדה של בחירה עצמאית ומושכלת. השם ניקל מוכר ככינוי למתכת קשיחה אך גם נוחה לעיבוד ולחישול, שמקורה במינרל ניקלין (א) ניקוליט) – אשר אחת מתכונותיו היא היותו צבען, למשל של צבע זהוב הקרוי "ניקל טיטניום", או, בהרכב אחר, של צבע ירוק קורוזי. השם נטען במשמעות נוספת, בהקשר מקצועי מובהק, לנוכח עובדת היותה ציירת של צבע, "קולוריסטית". פעמים רבות נמצא את השם לאה ניקל בכפל חתימות על גבי אותו הבד. לעתים החתימה בעברית ולעתים באנגלית, לרוב בדפוס אך לעתים גם באותיות כתב. בכל העבודות בקבוצה זו מקבלת חתימתה ביטוי ומעמד מיוחד, אוטונומי, על גבי הבד. החתימה היא סימן מקצועי מסורתי המציין את אישורו של האמן כי העבודה מוגמרת. היא מעין "סימן רשום" המייצג את האני היוצר (מרוברט ראושנברג ועד משה קופפרמן), כמו גם ביטוי של כתב ידו הייחודי של האמן, הנושא עמו ערכים רישומיים פורמליים.<sup>6</sup> על מעמדה האוטונומי של החתימה בציורים אלה מצביעים היבטים שונים שלה: מיקומה (לעתים במרכז הקומפוזיציה), היותה ממוסגרת ומוקפת צבע, כתובה מלמעלה למטה, או עשויה בצבעים מובחנים משאר הציור.

קבוצה שלישית של עבודות כוללת ביטוי מוחשי נוסף של ניקל כאשה וכיוצרת. ניקל שילבה בעבודות אלה פיסות מתוך שמלות שלבשה בזמן עבודתה. פיסות הבד מוכתמות בשאריות של צבע שנתיז, נושאות עקבות למנהגה של ניקל לנגב בבגדיה, בהיסח הדעת, את ידיה ואת עודפי הצבע שעל המכחולים. אף שניקל נהגה בדרך כלל לצייר בבגדי עבודה (סרבלים וכדומה), לעבודות הכניסה דווקא חתיכות בד משמלות. אין אלה שמלות עבודה מבדים פשוטים אלא שמלות מהודרות למדי, עם הדפסים צבעוניים חזקים ומעוררי השראה, כגון משבצות או פרחים אדומים-ורודים על רקע כחול בוהק. על פי עדות נכדתה, מירה חנן-אבגר,<sup>7</sup> עם חזרתה מבילוי מחוץ לבית נהגה האמנית לשכוח שעליה להחליף את מחלצותיה בטרם תחזור לצייר, וכך, עם כתם הצבע הראשון, הוסבו השמלות החגיגיות לשמלות עבודה. כשהיה בלתי אפשרי להמשיך וללבוש אותן מחמת הצבע שהצטבר והתקשה, חתכה אותן ושילבה בציוריה. קל להבין כיצד מתפקדים הבדים במערך הצבע והצורה הניקלי האינוטנסיבי. אך קשה שלא לראות בהם גם ביטוי לשילוב פיזי, מידי וישיר, שלה עצמה במעשה הציור, הנכחתה בתוכה כאשה יוצרת. על רקע תקופתה בלטה ניקל כיוצרת טוטלית, שבמשך תקופות ארוכות הותירה מאחור את תפקידיה המסורתיים כרעיה וכאם תוך התמסרות מלאה ליצירה ולאמנות. בהקשר תקופתי זה אף ניתן להבין מדוע בראיונות שנערכו עמה נהגה ניקל להגדיר את עצמה כאמן, לא כאמנית

6 יונה פישר, כל הדרך ועוד פסיעה, משה קופפרמן: עבודות מ'1962 עד 2000, קטלוג תערוכה (ירושלים: מוזיאון ישראל, 2002), עמ' 105-124.

7 עיזבונה של ניקל מנוהל כיום בידיה האמונות של מירה חנן-אבגר.

אשה - מתוך רצון לזכות בהכרה מקצועית רצינית, שלא הייתה בהכרח  
נחלתן של נשים. עם זאת, קריאה חוזרת בגוף עבודותיה המוצג בתערוכת  
הנוכחית, המציינת עשר שנים לפטירתה, מאפשרת לגלות מחדש את  
ידה של ניקל כמשרטטת זהות נשית ונוכחות עוצמתית של יוצרת  
חשובה ומורכבת.

לאה ניקל, **ללא כותרת**,  
1996, אקריליק על בד,  
60x40  
עיצובן האמנית  
צילום: יואב חנן  
Lea Nikel, **Untitled**,  
1996, acrylic on canvas,  
60x40  
Estate of the artist  
Photo: Yoav Hanan



Lea Nikel 2003

אוצרת: מעין שלף

אמנים: אפי ואמיר, אירינה בוטיאה,  
ז'יילקה בלאקשיץ' המכונה גיטה בלאק,  
מרקו גודוי, ניר עברון, איליר קאסו,  
לואיג'י קופולה, עומר קריגר, טלי קרן,  
קולקטיב שטו דלאט, אלי שמיר

התערוכה "שירת המקהלה" חוקרת פרויקטים של אמנים שעבדו בעשור האחרון עם מקהלות, ומציגה את הפרויקטים הללו באמצעות סרטים, מיצבי וידיאו, מופעים וסדנאות. בתהליך יצירה שיתופי המערב זמרים, מוזיקאים, כותבים ואקטיביסטים, בוחנים האמנים המציגים הנחות יסוד אתניות ותרבותיות לצד תפיסות של לאומיות, ומפרקים אותן. המכלול המקהלתי-אמנותי מתיך יחד מסורות מוזיקליות וטקסטואליות וטקסטים עכשוויים, לעתים כאלה הלקוחים היישר מן המרחב הפוליטי. התקות של זמן והקשר יוצרות חיבורים חדשים בין לחן, טקסט ומקום, ואלה באים לידי ביטוי גם בהיבט החזותי של העבודות. תפקידו הפוליטי של הזמר נבחן לאורך הציר שבין המסורתי לעכשווי: החל בטקסים דתיים, שבהם "מנהיג" מוביל קבוצה בקולו; עבור דרך מסורות של מקהלות פוליטיות, שבהן קולות שונים מצטרפים ליצירת קול קולקטיבי חדש; ועד למקהלות השרות טקסטים מהפגנות או מבלוגים כלכליים, כעין הפגנות פרפורמטיביות שמהדהדות את תנועות המחאה של השנים האחרונות.

מקהלה היא אנסמבל מוזיקלי של יחידים ששרים יחד, קולות שונים שמצטרפים לקול אחד שאינו אחיד. מסורות היסטוריות של מקהלות קיימות בתרבויות רבות, ואחד מסוגי המקהלה המוקדמים ביותר המוכרים לתרבות המערבית הוא המקהלה היוונית. זו נוצרה למעשה במסגרת טקס דתי שחגג את מקומו של האדם ביקום – אך רובנו מכירים אותה בהופעתה המעט מאוחרת יותר, כקבוצת שחקנים-זמרים הממלאת תפקיד מרכזי בטרגדיה היוונית. כבר אז היה למקהלה כוח פוליטי, בתפקידה רב-החשיבות כמתווכת בין השחקנים לקהל, בין הדרמה האנושית החיה המתרחשת על הבמה (פרקסיס) לבין המיתוס הנצחי שבבסיס הטרגדיה. היא הדגימה ריבוי של קולות ונקודות מבט בתוך מבנה אזרחי-היררכי, ושיקפה לקהל את המשמעות של היותו

**אזרח: הקהל צפה בשחקנים - אך בה־בעת נצפה על־ידי המקהלה שפנתה אליו ישירות, וזכר שגם הוא מהווה חלק מאותו מרחב פוליטי שבו פועלים הגיבורים.**

**המקהלה - קולו של המחבר ובה־בעת גם קול העם; גוף המייצג את החוקים והסדר ובה־בעת גם מרמז על אפשרות הפרתם - מכוננת אפוא מרחב שיתופי. הקהל חווה את מעשי הנפשות הפועלות באופן שיוצר אחריות ומנכיח את הזולת, לא באמצעות ייצוג אלא בדרך של הזדהות והבנה, של סולידריות. לכן אין זה פלא שמקהלות מילאו תפקיד מרכזי בהפגנות ובפעולות מחאה, בכל מקום שבו הסתמנו באחרונה תהליכים של שינוי פוליטי. בעצם ההתרחשות הפרפורמטיבית המגדירה אותן הן קוראות לסולידריות, שכן הן מתנהלות כגוף אחד אך נותנות מקום לקול היחיד בהמון. הן מדברות על התרחשויות מקומיות ספציפיות, אך קוראות לאחריות קולקטיבית שחוצה גבולות גיאוגרפיים, דתיים או אתניים.**

**מקהלות התגלגלו בצורות שונות לאורך ההיסטוריה של תרבות המערב, ולא־פעם ניסו ליצור אחידות ולא־דווקא לעודד ריבוי קולות דמוקרטי. מקהלות כנסייתיות שימשו כלי להתעלות דתית המעודדת ציות לחוקי הדת, ובמדינות קומוניסטיות היתה הזמרה אמצעי חשוב להזדהות עם ערכי המשטר. מקהלות פועלים שימשו להעלאת המורל וליצירת "גאוות יחידה" מקצועית, שתשכיח את קשיי היומיום והפערים החברתיים. בישראל, למשל, חבורות זמר ומקהלות צבאיות טיפחו הזדהות עם ערכי הציונות, ובראשם ההקרבה למען המדינה. בה־במידה - החל בתיאטרון האָפּי של ברכט ועבור דרך מחזות־זמר קולנועיים - נעשה במקהלה גם שימוש המעלה על הדעת את המורכבות הרפלקסיבית של המקהלה היוונית. מקהלות כאלה מייצרות הזרה וניכור, חוצות את מישור האשליה והפנטזיה, ומבקשות צפייה ביקורתית; הן עוצרות את היומיום כדי להעלות שאלות על המצב האנושי.**

**בספרו רעש: הכלכלה הפוליטית של המוזיקה מבחין ז'אק אטלי שמבנים מוזיקליים הטיפוסיים לזמן ומקום מסוים - יש בהם כדי לצפות ולנבא התפתחויות היסטוריות ופוליטיות. הם לא רק משקפים את המבנים החברתיים של תקופתם, כפי שטענו לפניו תיאודור אדורנו ומקס ובר; שכן, ביחסים ההדדיים בין המבנה המוזיקלי לבין ההתרחשויות הפוליטיות, יש כדי להכריז על הבאות. בכוחם לרמוז על אופני ייצור חדשים ומשחררים, ובה־במידה להעמיד אפשרות דיסטופית, שהיא תמונת המראָה של אותה אמנציפציה.<sup>1</sup>**

**העבודות בשירת המקהלה מעמתות בין ייצוגי היחיד לבין תפיסות הקולקטיב במסורות סוציאליסטיות שונות. בחלקן ניכרים השינויים שחלו בתפיסות אלה עם קריסת הגוש הקומוניסטי וההתפכחות מאוטופיית החברה השיתופית. לצד זאת העבודות משקפות את המשבר העכשווי שחווה הקפיטליזם המערבי, שהעלה על נס את האינדיווידואליזם אך נמצא משטיח ודורס את הייחוד והיחיד בתהליך ההתפשטות הבלתי נשלטת של הגלובליזציה והעמקת הפערים**

1 ראו: Fredric Jameson, Introduction to Jacques Attali, *The Political Economy of Music* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), p. 10



הכלכליים. בשני המבנים הפוליטיים הללו כאחד – קומוניזם וקפיטליזם, על כל השונות ותתי־הגוונים – נוצרת מחיקת הבדלים בין היחידים המרכיבים את החברה.<sup>2</sup>

אם נרתום את המודל של אטלי לבחינת חזרתן של המקהלות בתרבות ובאמנות העכשווית, כתופעה המחברת את האמנות־אסתטי עם מרחבים פוליטיים־אקטיביסטיים, נוכל לחשוב על המקהלות כמבשרות של מבנה חברתי חדש, שייולד מן המחאות שידענו בשנים האחרונות ומן הביטויים האמנותיים שלהן; מבנה שאינו נסמך על מדינת הלאום אלא מייצר סולידריות בין לאומים שונים; מבנה שאינו קומוניסטי ואף לא קפיטליסטי, אלא מסמן קולקטיביזם מסוג חדש (כזה שמאגד יחד ואינדיווידואליות ליצירת שלם הגדול מסך חלקיו). ועם זאת, כמה מן העבודות מהדהדות את האופציה הדיסטופית, שבה אי־שוויון, פערים כלכליים ויחסי כוחות מעוותים מקשים על הסולידריות האזרחית, והמקהלה משמשת כלי לשטיפת מוח ולהקצנת פערים. בכוח הזמרה אפשר לייצר מרחב ציבורי דמוקרטי של משא ומתן – ומנגד גם מרחב רודני של עריצות.<sup>3</sup> בעבודות ניכר אותו פוטנציאל דואלי שבסוד המקהלה: כמשקפות את הכוח הפתייני הטמון במופע של אחדות – או כמאפשרות לדמיין מבנה פוליטי חדש ודמוקרטי יותר.

לבסוף יש לציין ששיתוף הפעולה בין אמנים למקהלות הוא למעשה עבודה עם קהילות, שבכמה מן המקרים אפשר להגדירה כעבודה חברתית "השתתפותית". האמנים מעמידים פלטפורמה ליצירה, שמרכיבה נראטיב משותף מן החיבור של קולות שונים – אך לא מדובר בחוויה הרמונית אלא במשא ומתן על הבדלים, שמשקף את הקושי בכינון קהילה סולידרית המסכימה על מטרותיה. האמנים מתייחסים לתהליך היצירה ברפלקסיביות ומחצינים את תפקידם כמשקיפים, כמשתתפים או כגורם זר ומפריע.

התערוכה מורכבת כולה מעבודות וידיאו ופרפורמנס, אך היא נפתחת בציור בודד, שיר ערש לעמק (2008) של אלי שמיר. בציור נראות חמש נשים צעירות השרות במקהלה בעומדן בנוף חקלאי חרוש, וגבר יושב ומנגן באקורדיון לצדן. דורון לוריא מזהה בו, ובפולמוס הציור הארצישראלי ככלל, מתח "העולה בין תיאור אידיאליזטופי לתיאור מיסטי־ריאליסטי; וזה העולה בין שיפוט מוסרי של מחדלי המצב לבין הרצון והצורך בחינוך, תעמולה וביטוי של הזדהות".<sup>4</sup> מתח כזה עולה מעבודות רבות אחרות בתערוכה, הנושאות את הפוטנציאל הפוליטי הכפול של שירת המקהלה: כטקסט שיוצר הזדהות עם ערכים לאומיים אחידים – וכטקסט המסמן את פירוקם העתידי באמצעים של מחאה ומהפכה. הנצחי והיומיומי והקונפליקטים הגלומים בהם מופיעים זה לצד זה ומשקפים לצופה את המציאות של חייו – ממש כמו הגיבורים הטרגיים בציוריו של שמיר, הכלואים בגורלם בתוך נוף מולדתם, שנפצע ונחרך יחד עם האידיאלים האוטופיים של אבותיהם.

שיר ערש לעמק צויר בהשראת הלידה של אמן הרנסנס פיירו דלה־פרנצ'סקה. אלא שדווקא ישו התינוק נעדר מציורו של שמיר, המציג

2 אטלי, שם, עמ' 17: "אף חברה מאורגנת אינה יכולה להתקיים בלי להבנות את ההבדלים שבגרעיה. אף כלכלת שוק אינה יכולה להתפתח בלי למחוק את ההבדלים הללו בייצור המוני. ההרס העצמי של הקפיטליזם טמון בסתירה זו, בעובדה שהמוזיקה מנהלת חיים מחרישים, בהיותה מכשיר של הבדל שהפך לאתר של חזרה".

3 מעניין לציין שהטקסט של אטלי נכתב ב־1985, כמה שנים לפני קריסת הגוש הקומוניסטי. מאז ספגו מדינות הגוש השפעות קפיטליסטיות, וכיום חלקן נוטה לטוטליטריות והכוח מוחזק בהן בידי קבוצות אינטרסים קטנות בעלות שאיפות לאומניות. גם בישראל, מדינה עם עבר סוציאליסטי־אידיאליסטי, ניכרים סימנים של טוטליטריות במערך היפּר־קפיטליסטי של הפרטה.

4 דורון לוריא, קט. אלי שמיר: עמק – בדרך לכפר יהושע (מזיאון תל־אביב לאמנות, 2009), עמ' 14.

את אנשי הדור הקודם בכפר יהושע - הדור של הוריו - שלדבריו הקריבו את גידול הילדים וטיפוחם על מזבח האידיאלים של העבודה החלוצית. מקהלת הנשים שרה את שיר העמק של נתן אלתרמן (1934), שיר על תקווה, עבודה וקורבן; אך בניגוד לפאתוס של ביצועו המוכר בפי חבורות זמר - המקהלה של שמיר היא אנטי־מונומנטלית, בודדה בנוף. בגדי הנשים מודרניים, ואחת מהם היא כנראה עובדת זרה. הניגוד בין המיתוס למציאות שולח אל הניגוד בין הטקסט המדומיין המוכר היטב לצופה, לבין הנוף הריאליסטי הקודר. יתרה מזו, הקפאת הזמן בצירוף חוסמת את הגישה לרגש האהבה לאדמה, הרגש שהשיר - אילו נשמע - היה עשוי לעורר. כך הופכים השיר והציור לקינה על העמק ועל הבן, מעין אלגוריה מלנכולית.

**המלים בחזרה על מחזה החזיונות, שם מיצב הווידיאו של ניר עברון ועומר קריגר (2014), פותחות שיר מאת אנדד אלדן (נ. 1924),** חבר קיבוץ בארי שעל גבול רצועת עזה. אלדן - "משורר הקיבוץ" שכתב מלים לטקסי חג קיבוציים - הוא גם משורר לירי מוכר שפרסם ספרים רבים. שיריו מתאפיינים בסגנון מצלולי מיוחד, הנסמך על עברית עשירה, מוזיקלית וקדומה. בווידיאו מתועדת קבוצת חברי קיבוץ שקוראים את השיר במרתף בית העם - אך זוהי מעין מקהלה דיגיטלית של דמויות יחידים שהורכבו זה על גבי זה, ולצדה מוצג תיעוד של מרחבי התאספות ציבורית ובמות של ביטוי קולקטיבי. ה"מקהלה" שהורכבה באופן מנותקת למעשה מן המרחב הציבורי הממשי הנראה בעבודה, ומאותתת דווקא על חוסר האפשרות ליצור טקסט משותף. נוצר בה לפיכך דימוי חדש של הקיבוץ, שהיה בעברו ניסוי חברתי רדיקלי, מבעד לארכיטקטורה של החיים המשותפים והפרפורמטיביות של הצוותא. העבודה היא, מחד גיסא, הצדעה להסדרה הפואטית של החברה עליידי המדינה, ומאידך גיסא - קינה על חלום סוציאליסטי אוטופי שהשתבש.

**עבודתו של מרקו גודוי (Godoy), תביעת תהודה (2012),** מהווה מעבר מן המקומי לגלובלי ומעין אקספוזיציה שנייה לתערוכה. נראית בה מקהלת "סולפוניקה", שנוסדה במהלך מחאת 15-M במדריד ושרה בהפגנות. גודוי התיק את המקהלה מן המרחב הציבורי אל אולם תיאטרון ריק והציב אותה בעמדה המסורתית של הקהל, שם היא שרה סיסמאות מחאה שהיו נפוצות בהפגנות של השנים האחרונות ומתייחסות למשבר הכלכלי בספרד מאז 2008. השירים, שהולחנו במיוחד לצורך העבודה (עליידי הנרי פרסל), צורפו בהמשך לרפרטואר המקהלה, שממשיכה לשיר אותם בהפגנות רחוב. גם בעבודה זו מורגש מתח: מצד אחד היא מעידה על הסכנה שבאסתטיזציה של פרקטיקות מחאה בעצם ניכוס למרחב סטרילי של אמנות; מצד שני היא מצביעה על הפוטנציאל החיובי הגלום בפעפוע של פרקטיקות אלו מן המוזיאון בחזרה אל המרחב הציבורי, ורומזת שהחיבור בין מבנה מוזיקלי לטקסט עשוי להוליד אפשרויות חדשות.

קולקטיב שטו דלאט (ברוסית: "מה אפשר לעשות") נוסד ב־2003 עליידי קבוצת אמנים, מבקרים, פילוסופים וכותבים מהערים

סנט־פטרסבורג, מוסקבה וניז'ני־נובגורוד במטרה לשלב תיאוריה פוליטית ואקטיביזם באמנות, והוא פועל לפוליטיזציה ביקורתית של מידע. חבריו מרבים לעבוד עם זמרה, תוך התייחסות להיסטוריה ולמציאות הפוליטית ברוסיה. העבודה **מגדל: מחזמר אופראי** (2010) היא הפרק החותם בטרילוגיה של מחזות־זמר ביקורתיים, שהראשון בהם עוסק בפרסטרוריקה והשני בפרטיזנים בבלגרד. הפרק השלישי, המבוסס על מקרה אמיתי, מספר על תאגיד שביקש לבנות בסנט־פטרסבורג גורד שחקים, ששווק כסמלה של רוסיה העכשווית ועורר התנגדות בקרב תושבי העיר. כמה מקהלות של קבוצות אזרחים מודאגים (פועלים, זקנים, נערות, פעילי זכויות אדם ועוד) שריו מחאה למרגלות מגדל סמלי, שבו נפגשים בעלי כוח (מנהל התאגיד, פוליטיקאי, כומר, גלריסטית ואמן) השרים את דרכם להון ושלטון. הקרב בין מקהלות המחאה העממית למקהלת ה"אליטה" מעלה על הדעת שני ערוצים שבהם עשויות מקהלות לשמש: אם כספקטקל סוחף של שטיפת מוח (המוכר מן העבר הקומוניסטי אך נפוץ מאוד, כידוע, ברטוריקה של הניאוליברליזם) – ואם כמדיום של מחאה ומרי אזרחי. המימד הסאטירי בעבודה אינו מופנה רק כלפי השלטונות אלא גם כלפי המוחים, הכושלים בהסכמה על מסריהם ומסתבכים בסבך של כבלים אדומים, על רקע נגינת רביעיית מיתרים של אימפוטנציה.

בעבודה **לקראת המנון לאומי** (2010) מציגה אִירינה בוטיאָה (Botea) תהליך שיתופי של כתיבת המנון חדש לרומניה: מקהלה מבצעת יצירות שונות, שכתבו והלחינו משוררים ומלחינים רומנים שאליהם פנתה, בשילוב טקסטים שהוצעו על־ידי מאות אזרחים רומנים שנענו להזמנתה. המצלמה מתעדת את המקהלה המבצעת את ה"המנונים" החדשים, ומתעכבת על פני הזמרים בעוד החזרות הופכות למשא ומתן

מרקו גודוי, תביעת תהודה, 2012, בביצוע מקהלת סולפוניקה, וידאו HD חד־ערוצי, 5:25 דקות, בלופ באדיבות האמן  
Marco Godoy, **Claiming the Echo**, 2012, performed by the Solfónica Choir, single-channel HD video, 5 min 25 sec, looped  
Courtesy of the artist



בין טקסט ומוזיקה. כאשר המקהלה דנה במלים ובלחן, היא מבררת למעשה את משמעות המהלך בעודה מפרקת אותו לגורמים צורניים ותוכניים. העבודה מעלה שאלות על תפיסות לאום שונות ועל מושגים של קהילה וקולקטיביות, ובוחנת את היתכנותו של נראטיב משותף. הביצוע הארוך והמורכב של המנון בווריאציות שונות מתיש ומקעקע את עצם האפשרות של המנון אחד המבטא נראטיב לאומי לכיד, ומציב כנגדו את האופציה הרב־קולית. בהמנון העתידי הנשמע כאן אין הרמוניה, מאחר שלפנינו מצב של טרום־הסכמה; אבל דווקא מתוך הצרימות והקונפליקטים בין היחיד לקולקטיב בוקעת אפשרות של עתיד דמוקרטי יותר.

**ירושלים החדשה (2015) של טלי קרן** הוא פרויקט מחקר, שיזם בין השאר "מופע מוזיקלי־בירוקרטי" באסיפה החודשית של מועצת עיריית ירושלים. חזן זימר באוזני ראש העיר וחברי המועצה קטעים מתוך תקנון תוכנית המתאר הלא־מאושרת אך המבוצעת־בפועל של העיר, "ירושלים 2000"; למעשה זו התוכנית הראשונה שהוכנה לעיר מאז הכיבוש של 1967 וסיפוח ירושלים המזרחית, וירושלים קרויה בה "מאוחדת" ומתוארת כבירת המדינה ה"יהודית־דמוקרטית". באמצעות חיבור בין שני סוגים של פנייה לציבור – טקסט דתי וטקסט ממשלי – המופע מנתח את טקסט התוכנית, המשלב שפה משפטית עם רטוריקה משיחית, בחושבו את הביטוי הטקסטואלי השגרתי של אידיאולוגיה טעונה.

מול הווידיאו המתעד את המופע בעירייה מוצג וידיאו נוסף, ובו כיתוביות הטקסט ששר החזן, ולצדן הערות של אפרת כהן־בר (רכזת העמותה "במקום", מתכננים למען זכויות תכנון ומגישי העתירה המנהלית נגד תוכנית המתאר), יאיר גבאי (לשעבר חבר מועצת העיר ירושלים והוועדה המחוזית לתכנון ובנייה, מראשי המתנגדים לתוכנית מימין), ואלי יפה (מלחין היצירה **ירושלים החדשה**, שנכתבה במיוחד לפרויקט). הערותיהם משקפות את ריבוי המבטים על המרחב הטעון הזה ואת סכנת הגלישה לדמגוגיה ולהסתה. בווידיאו נראה שהטקסט עובר בלי דרמה מיוחדת – בעוד חברי המועצה המרוצים עסוקים בטלפונים הסלולריים שלהם. ההלחמה של טקסט פוליטי ומוזיקה דתית עשויה להתפרש כביקורתית, אך נראה שהגוף המושל רואה בה שיקוף מחמיא של כוחו, ולמעשה מנכס את האמנות ו"מגייס" את האמנית לשורותיו. **האמנית הקרואטית ז'יילקה בלאקשיץ' (Blakšić)** בוחנת

ביטויים מוזיקליים של חלוקות מעמדיות ומגדריות בחברה. בעבודה **לחישת־דיבור־שירה־צעקה (2012–13)** נראית קבוצה של נערות שאיתן עבדה, כמין מקהלת "ספוקן וורד" המבצעת טקסטים של מחאה ברחובות זגרב. הטקסטים נכתבו עלידי אקטיביסטים, אמנים, עיתונאים ומשוררים שעמם שיתפה האמנית פעולה, והם מתייחסים בעיקר לשלוש קבוצות מוחלשות בחברה הקרואטית: עובדות מפעל שאיבדו את מקום עבודתן, צעירים שאיבדו את זכותם לחינוך, ומי שאינם מתיישבים עם הנורמות ההטרסקסואליות. בשיתוף הפעולה עם הנערות השרות ורוקדות במרחב הציבורי, העבודה חותרת תחת סטריאוטיפים המכתיבים מי מתאים

להיות סוכן של שינוי חברתי, ומתעמתות עם המגננונים האידיאולוגיים הסמויים מהעין להם נחשפים הצעירים בחברה.

העבודה על מטאמורפוזת חברתית (2012) של לואיג'י קופולה

יוצאת מנקודת המוצא שרעיונות חברתיים חדשים זקוקים לשפה חדשה כדי להישמע. קופולה עבד בשיתוף עם אמנים, זמרים וקומיקאים לניסוח מניספט אוטופי, שאותו הם שרים כמקהלה. המניספט שואב מהבלוג של פול ז'וריון (Jorion), עיתונאי שיצר את אחת הפלטפורמות המשפיעות ביותר לדיון בנושאי האקלים הכלכלי, הפוליטי והחברתי באירופה כיום.

בעקבות המשבר הכלכלי הנוכחי יסדו ז'וריון וצוות אינטלקטואלים שותפים קבוצת חשיבה, והזמינו אזרחים להעלות רעיונות לניסוח עקרונות לחברה חדשה. המקהלה של קופולה משלבת הצהרות מבלוג זה עם ציטוטים מדברי אישים כמו מנהיג המהפכה הצרפתית סן-ז'וסט (Saint-Just), הכלכלן הבריטי אבי האסכולה הקיינסיאנית ג'ון מיינרד קיינס (Keynes), ונשיא ארצות-הברית הוגה ה"נירדיל" פרנקלין רוזוולט.

קופולה מחבר במכוון בין אסתטיקה וצורת מופע המזכירים מקהלה יוונית, לבין מה שהוא מכנה "מקהלה וירטואלית" – הקול הקולקטיבי של "העם" שממנו שאב את הטקסטים. האמנים המופיעים חובשים על פניהם מסכות העשויות מעיתונים כלכליים, בבחינת סמל לאיחוד ולמחאה.

אפי ואמיר הם זוג אמנים שחיים ועובדים בבריסל, ישראלים במקור. עבודה חדשה שיצרו בשיתוף עם האמן האלבני איליר קאסו, סקולידולוג והיפוכים אחרים (2015), צולמה בבתים פרטיים נטושים באלבניה הקומוניסטית לשעבר, שבשל המשטר הטוטליטרי ששרר בה

ז'ילקה בלאקשיץ' המכונה גיטה בלאק, לחישה דיבור שירה צעקה, מיצג, פסטיבל Urban לאמנויות עכשוויות במרחב הציבורי, זגרב, 2013 (צילום: דמיר ז'יז'יץ')

באדיבות האמנית  
Željka Blakšić aka  
Gita Blak, Whisper-Talk-Sing-Scream,  
performance, Urban  
Festival of Contemporary  
Arts in Public Space,  
Zagreb, 2013 (photo:  
Damir Žižić)  
Courtesy of the artist



נשמרה מנותקת מהשפעות המערב עד שנות ה־90. בעקבות הגירה המונית למדינות באירופה שנתפסו כמשגשגות יותר מבחינה כלכלית, ננטשו באלבניה בתים רבים בתהליך בנייה. בנוף דיסטופי דו־ממדי זה של שלדי בטון צילמו האמנים מעין גרסה אלגורית מודרנית לאגדה זהבה ושלושת הדובים. ההתרחשות נגללת כטרגדיה יוונית במרחב הספי והפרוץ של הבית הריק, שהאמנים פועלים בו כספק־אורחים ספק־מארחים. מקהלה אלבנית איסו־פוליפונית, שנשמעת ואינה נראית, שרה טקסטים המבוססים על ראיונות עם אנשי המקום המגיבים על פלישת האמנים. בדומה לתנועת הגירה בכיוון אחד, הזמרה האיסו־פוליפונית מתחילה עם זמר אחד מוביל, ומתגלגלת הלאה בקולות נוספים שעוקבים אחריו. באקט זה של הגירה הפוכה, מן המקום המייצג שפע מערבי אל המקום שנתפס כעני וחסר, מופנה מבט ביקורתי על מעמד האמנים כזרים פריווילגיים, שמהגרים לרגע כדי לעבוד עם הקהילה המקומית.

לואיג'י קופולה, על  
מטאמורפוזת חברתית,  
2012, וידיאו חד־ערוצי,  
13 דקות, בלופ  
Luigi Coppola, *On  
Social Metamorphosis*,  
2012, single-channel  
video, 13 min, looped



אוצרת: איה לוריא

הפרויקט הרב־תחומי של רוחי הלבִּיץ כהן כורך את יצירתה הפלסטית ביצירתו התיאטרונית של יהושע סובול. הלבִּיץ כהן מפעילה את מרחבי האולם באופנים שונים, באמצעות הצבה מערכתית של ציורים, עבודות רצפה ואלמנטים תלויים. הדימויים בעבודות הם נדבך נוסף ברפרטואר שהיא מפתחת לאורך שנים, ושהתגבש לכדי שפה אלגורית וחומרית ייחודית. בעבודותיה משמשים בערבוביה צבעי אקריליק, דיו, ספריי צבע וחומרים קונוונציונליים פחות כמו קפה, יין ומרכז כביסה. דמויותיה הן נשים בעיקר, אך נמצא ביניהן גם יצירי כלאיים דמיוניים, בסצנות המבוססות על משלי מוסר, סיפורי התנ"ך, הברית החדשה והמיתולוגיה היוונית. ההתרחשות מגובה במערך סמלים מתחום המאגיה השחורה והכישוף ובהשראת אגדות עם עתיקות, תרבויות אקזוטיות ומרחבי נפש של חרדה וסיט.

המיצב הנוכחי של הלבִּיץ כהן מתפקד כמרחב אמנות אוטונומי, המגיב באופן ישיר על מחזהו החדש של יהושע סובול, *רפסודת המדוזה* – ובה־בעת משמש תפאורה להצגת מונולוגים מתוכו בחלל המוזיאון. הדיאלוג שנרקם בין שני היוצרים מאז פגישתם הראשונה לפני 12 שנה, מגיע בפרויקט הנוכחי לשיא חדש של עוצמה וביטוי.

מחזהו של סובול *רפסודת המדוזה* נכתב בהשראת ציורו הנודע של הצייר הצרפתי תיאודור ז'ריקו (1791–1824, Géricault), המתייחס לאירוע נורא שהתרחש ביוני 1816, במהלך הפלגה של הספינה "מדוזה" אל נמל סן־לואי בקולוניה הצרפתית סנגל. קברניט הספינה, שהשתייך למעמד האצולה, זכה בתפקיד לא בזכות כישוריו המקצועיים אלא מתוקף קשריו עם בית המלוכה הבורבוני. ספינתו עלתה על שרטון, והקברניט בחר להוריד אל סירות ההצלה המעטות את אנשי הפיקוד הבכיר ואת האצילים מבין חברי הצוות. שאר הנוסעים הורדו אל רפסודת

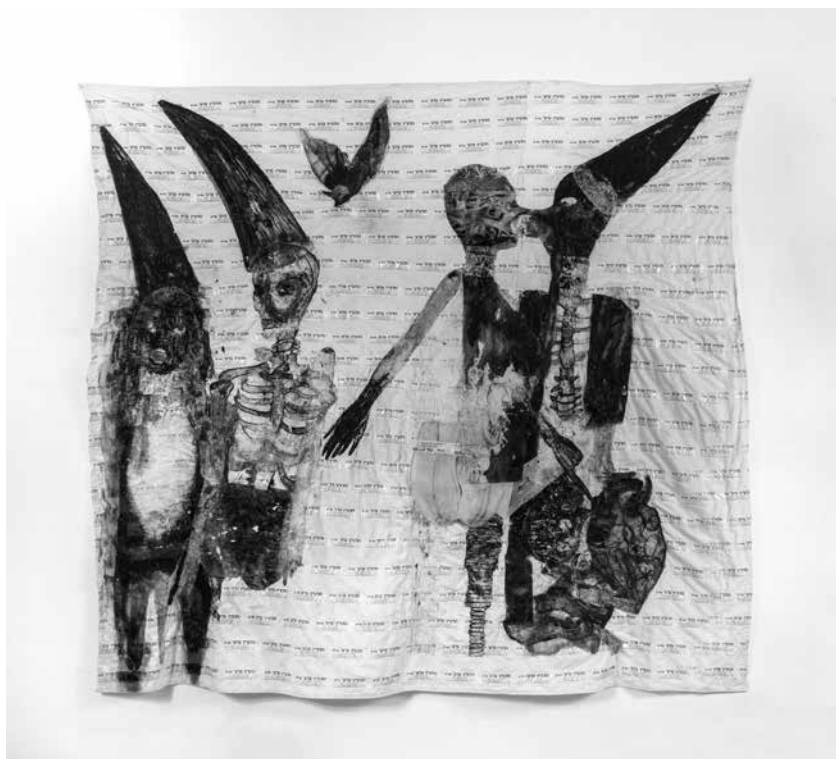


תיאודור ז'ריקו, *רפסודת המדוזה*, 1819, שומן על בד, מוזיאון הלובר, פריז  
Théodore Géricault,  
*Raft of the Medusa*,  
1819, oil on canvas,  
Louvre, Paris

עץ מאולתרת, שנקשרה לאחת מסירות ההצלה. המשא הכביד על סירה זו, שלאחר זמן קצר התנתקה מהרפסודה ולמעשה נטשה אותה ואת האנשים שעליה לגורלם, ללא מזון ומים בים הפתוח. רבים מאנשי הרפסודה מצאו עד מהרה את מותם - ואילו השורדים חוו אלימות, ייאוש, אובדן שפיות ורעב קיצוני, שדחף כמה מהם עד כדי קניבליזם.

הסצנה המתוארת בציורו של ז'ריקו מנציחה את הרגע שבו הבחינו השורדים לראשונה בספינה "ארגוס", שהצילה אותם בסופו של דבר ונשאה אותם אל החוף, מוכים ושבורים. המשפט של הקברניט ואנשי הצוות, שניצלו כולם, נערך על רקע הפרסום הנרחב לו זכו העדויות המזעזעות של הניצולים, שהועלו על הכתב על-ידי שניים מהם: המהנדס אלכסנדר קוריאר והמנתח אנרי סביני. הציור *רפסודת המדוזה* היה אפוא לכתב אישום פוליטי-מוסרי נוקב, סמל לשחיתות השלטונית של המשטר המלוכני ולאכזריות אנושית חסרת גבול.

מחזהו של סובול מבוסס על שיחות בין הצייר ז'ריקו לבין השורדים קוריאר וסביני, שבהן שחזרו באוזניו את המאורעות הקשים שחוו במשך 13 הימים שעשו על רפסודת המדוזה, בעודם מיטלטלים בין אבדון מוחלט להיאחזות נואשת בצלם אנוש. המחזה הועלה לא מכבר בלונדון, באקדמיה המלכותית לאמנויות הבמה (RADA), בבימויו של אנדרו וישיניבסקי (Visnevski). קטעים מתוך המחזה מוצעים לקריאת הקהל. שלושה מונולוגים מתוכו יבוצעו בחלל המוזיאון כחלק בלתי נפרד מן התערוכה, במועדים שיפורסמו.



רותי הלבית כהן, **ביצת הזהב**, 2014, טכניקה מעורבת על מגזרות נייר ומסקינג טייפ על בד, 400x300  
באדיבות האמנית  
צילום: ברק ברינקר  
Ruthi Helbitz Cohen,  
**Golden Egg**, 2014,  
mixed media on paper  
cutouts and masking  
tape on canvas,  
400x300  
Courtesy of the artist  
Photo: Barak Brinker



אוצרת: איה לוריא

אמנים: רותם בלוה, נועה זית,  
הדס חסיד, אורית יודוביץ', שיבץ כהן,  
עירית תמרי

התערוכה הקבוצתית "מבט פנימי 2" כוללת עבודות אמנות שנוצרו מתוך דיאלוג עם מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. מבנה המוזיאון הייחודי, שעבר בחלוף הזמן שינויים מבניים ותוכניים, תופס בהן מקום מרכזי. התערוכה מפנה מבט אל אמנות המגיבה במישרין למבנה שבו היא מוצגת, וצומחת מתוך דיאלוג עם תכניו המוזיאליים והאדריכליים.<sup>1</sup> התערוכה הוצגה לראשונה, בנוסח אחר, בפברואר 2015. בגלגולה הנוכחי, נוספו לה עבודות חדשות והיא מוצגת במפלס המסד של המוזיאון – שם היא מתפקדת כארכיון מצטבר המתייחס למבנה שמעליה.

ראשיתו של מוזיאון הרצליה באוסף של ציורים עתיקים, שנתרמו על ידי תושב העיר אויגן דה'זילה בראשית שנות ה־60 והוצגו בדירה ברחוב בר אילן 15. מבנה הבטון הנוכחי, שעוצב בסגנון ברוטליסטי בידי האדריכל בן העיר, יעקב רכטר (בשיתוף עם משה זרחי ומיכה פרי), נפתח לקהל ב־1975.<sup>2</sup> תכליתו הייתה מיזוג בין מבנה זיכרון והנצחה (בית יד לבנים) ובין מוזיאון ומרכז תרבות.<sup>3</sup> המוזיאון המודרני הזכיר באופיו מבצר או מקלט והתאפיין באיכויות של רצינות וצניעות, שקיבלו ביטוי ברבדים רעיוניים וצורניים. התצלום של נועה זית (1998) לוכד רגע שגרתי בחיי היומיום של המוזיאון. התיקים של ילדי בית הספר, שנכנסו זה עתה למוזיאון על מנת לקבל בו הדרכה, מונחים בפינת הפריים, ממתנים להיאסף חזרה. עד שנת 2000 הייתה הכניסה למוזיאון מאזור זה – כלומר, דרך בית יד לבנים. בתצלום עכשווי של אורית יודוביץ' (2015) מתועד איזור שולי יחסית, נסתר מהעין, של המבנה. התצלום, שמתאפיין בטונאליות מתונה של גווני אפור, מתמקד בטקסטורה של הקירות ובאיכויות הצבע והמרקם של איזור הכניסה האחורית, הניצב לרחוב שרה מלכין.

1 הטקסט המכונן של בריאן או'דוהרטי היה במידה רבה מקור השראה לתערוכה זו: Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley: University of California Press, 1999).

2 צבי אפרת, הפרויקט הישראלי: בנייה ואדריכלות 1973-1948 (הוצאת מוזיאון תל-אביב לאמנות, 2001).

3 רותי דירקטור, "מוזיאון הרצליה כמשל", בתוך: אסנת רכטר (עורכת), יעקב רכטר אדריכל, (הרצליה: מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית; תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2003).

בשנת 2000 נחנך המוזיאון מחדש לאחר שהורחב בתכנונם של האדריכלים יעקב רכטר ובנו אמנון רכטר – ואז גם הופרדו הכניסות ונוצרה חציצה בין המוזיאון לבית יד לבנים. אז גם הוגדר כמוזיאון המתמקד באמנות צעירה עכשווית – ישראלית ובינלאומית. עבודת הווידיאו **גלגול של רותם בלזה** צולמה ב־2002. בסרט מתועדת האמנית כשהיא מתגלגלת לאורכם ולרוחבם של אולמות התצוגה הריקים במוזיאון המחודש. האופן שבו הוצגה העבודה לראשונה<sup>4</sup> היה שחזור של פעולת הגלגול של האמנית. שמונה מוניטורים מוקמו בחללים שונים במוזיאון, באותן נקודות שבהן הוצבה המצלמה המתעדת. וכך הצופה, בשוטטו בחלליו השונים של המוזיאון, התחקה אחר המהלך המעגלי הרצוף של הפעולה. פעולתה של האמנית מסמנת אפוא את תוואי הסירקולציה האדריכלי של המוזיאון המחודש, מחברת בין חלקיו ההיסטוריים והעכשוויים, משחזרת מראש את מהלכיו של הצופה, מזהירה באמצעות המהלך הפרפורמטיבי על אופיו העדכני ושפתו האמנותית החדשה של המקום, ומנסחת, באמצעות פעולה סזיזפית הכורכת את הפיזי והנפשי, את מרכזיותה כאמנית במערך זה.

ב־2008 יצר **שיבץ כהן** במוזיאון הרצליה את עבודות הגרפיט המופנמות וחמורות הסבר שלו, **בית יד לבנים, מוזיאון הרצליה**. בעבודות אלו הצמיד האמן ניירות קרטון לבנים אל קירות הבטון החשוף של המבנה, ועל ידי שפשוף חוזר וצפוף של גרפיט העתיק את הטקסטורה הייחודית של הקירות אל הנייר. יש לציין כי אדריכלי המוזיאון המחודש הנכחו את הבטון החשוף, שאפיין את מבנה המוזיאון בראשיתו, גם במבנה המורחב. הם השתמשו בקירות הבטון החשוף לא רק במעטפת החיצונית של המבנה, אלא שילבו אותם באופנים שונים כאלמנט אדריכלי וכהצהרה ערכית גם בתוך אולמות התצוגה הלבנים.<sup>5</sup> קיר בטון גדול ודומיננטי, באורך עשרים מטרים, נבנה באולם הכניסה החדש לבניין. הבטון החשוף היה מאפיין מרכזי בברוטליזם – סגנון אדריכלי מודרני שהיה נפוץ לאחר מלחמת העולם השנייה ועד תחילת שנות השבעים באירופה, שהייתה עסוקה בשיקום הריסותיה ובנייתה מחדש.<sup>6</sup> הבנייה הברוטליסטית הייתה מהירה, מתועשת, פונקציונלית, זולה יחסית, נטולת עודפות קישוטיות, ודגלה בחשיפה של שיטות הבנייה וחומריה כביטוי אתי ואסתטי. דור האדריכלים הישראלי באותה התקופה אימץ את רעיונות הברוטליזם ושאף להקים באמצעותו אדריכלות בעלת זהות מקומית ייחודית על רקע מציאות של צמיחה לאומית, מאבק קיומי ומחסור כלכלי. הבטון נקשר אז במידה רבה לאתוס ולאידאולוגיה המקומית המודרניסטית, כמבטא את מהותה של החברה הישראלית, על הישירות נטולת הפורמליות שבה, המעשיות, התושייה והחילוניות. מאפיינים אלה זכו למידה לא מבוטלת של הערכה, אך לצד זאת הדגישה הביקורת על הברוטליזם את ממדי הכוחנות, ההאחדה, הפשטנות והניתוק מהמורשת ומהעבר הגלומים בו.

האמנית **עירית תמרי** יצרה את העבודה **שומר מסך כמיצב תלוי־מקום**. היא צילמה בקפדנות את קיר הבטון שבכניסה למוזיאון

4 העבודה הוצגה במוזיאון הרצליה במסגרת התערוכה הקבוצתית "חדרי חדרים", 2002 (אוצרת: אפרת לבני).

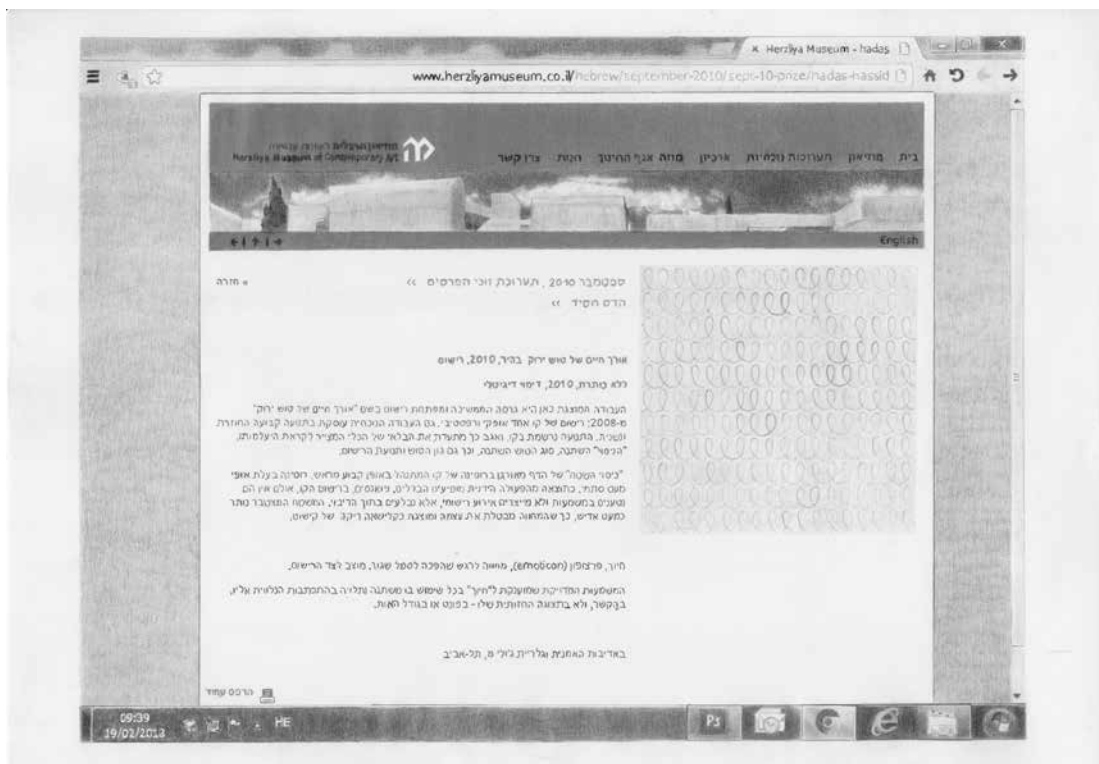
5 גדעון עפרת, "עיבור הבטון המזוין", בתוך: אסנת רכטר (עורכת), **יעקב רכטר אדריכל**, לעיל הערה 3.

6 ר' brutalist-architecture.org, בלוג אדריכלות של אדריכל ד"ר הדס שדר ואדריכל עומרי עוז אמר.

והדפיסה מחלקיו תצלומים בקנה מידה של 1:1. את התצלומים חתכה, חיברה מחדש, ויצרה מהם מעין וילון עתיר קפלים, שכיסה בתצוגה המקורית את רובו של הקיר המצולם עצמו. בעבודה זו האמנית לא רק עומדת על חשיבותו האיקונית של קיר הבטון בהקשר של אדריכלות המוזיאון, אלא גם שולחת אל מושגי הייצוג האמנותיים – כלומר, אל יחסי מסמן ומסומן, המכוננים מקדמת דנא את יצירת האמנות באשר היא ואת יחסיה רבי הפנים עם המציאות.

שם העבודה, **שומר מסך**, הלקוח מהעולם הדיגיטלי, מעלה הרהור נוסף על התרחקות האשלייתי מהממשי והדימוי מהחומר בתקופתנו. מתח דומה נמצא בעבודותיה של הדס חסיד, אותן הציגה לראשונה במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית במסגרת תערוכת זוכי הפרסים של משרד התרבות לשנת 2009. ברישומים שלפנינו העתיקה חסיד בעפרונות צבעוניים, בדקדקנות עמלנית, דפים מאתר האינטרנט של המוזיאון. דפים אלה, הכוללים טקסט ומיקום של עבודותיה על גבי שרטוט התוכנית האדריכלית של המוזיאון, עלו על צג המחשב לאחר שהאמנית הקישה את שמה ב"גוגל". פעולת הרישום הידנית של דפי האתר הופכת את הדימויים למיפוי של כאבים ותשוקות אישיים. בתוך כך, היא מצביעה על הרחבת גבולותיו של המוזיאון כמתקיים לא רק במרחב הריאלי ובמרחב הווירטואלי, אלא אף בתחומי הנפש של האמנית ובמעגלי השדה התרבותי.

הדס חסיד, **ללא כותרת**, מתוך הסדרה "הדס חסיד", 2014, עפרונות צבעוניים על נייר, 29.7×42  
באדיבות האמנית וגלריה ג'וליה מ., תל-אביב  
Hadas Hassid, **Untitled**, from the series "Hadas Hassid," 2014, colored pencils on paper, 29.7×42  
Courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv



לאה ניקל:  
דיוקן עצמה

(כל העבודות הן מעיזבון  
האמנית, אלא אם צוין אחרת)

**ללא כותרת**, 1947,  
שמן על בד, 46x38

**ללא כותרת**, 1950,  
שמן על בד, 46x40

**ללא כותרת**, 1976,  
אקריליק על בד, 100x100

**ללא כותרת**, 1977,  
אקריליק על בד, 54x30

**ללא כותרת**, 1980,  
אקריליק על בד, 81x81

**ללא כותרת**, 1980,  
אקריליק על בד, 60.3x35  
אוסף אילן קפטל, ארה"ב

**ללא כותרת**, 1989,  
אקריליק על בד, 200x162

**ללא כותרת**, 1991,  
אקריליק על בד, 120x100

**ללא כותרת**, 1992,  
אקריליק על בד, 170x150

**ללא כותרת**, 1992,  
אקריליק על בד, 170x170

**ללא כותרת**, 1992,  
אקריליק על בד, 170x170  
אוסף מוזיאון הרצליה לאמנות  
עכשווית, מתנת משפחת האמנית

**ללא כותרת**, 1995,  
אקריליק על בד, 43x35

**ללא כותרת**, 1995,  
אקריליק על בד, 43x35

**ללא כותרת**, 1995,  
אקריליק על בד, 43x35

**ללא כותרת**, 1995,  
אקריליק על בד, 43x35

**ללא כותרת**, 1996,  
אקריליק על בד, 60x40

**ללא כותרת**, 1997,  
אקריליק על בד, 200x150

**ללא כותרת**, 1999,  
אקריליק על בד, 200x133

**ללא כותרת**, 1999,  
אקריליק על בד, 150x150

**ללא כותרת**, 2000,  
אקריליק על סדינית על בד,  
רולר צביעה, 100x100

**ללא כותרת**, 2000,  
אקריליק על תחרית, 65x30

**ללא כותרת**, 2000,  
אקריליק על תחרית, 31x57.5

**ללא כותרת**, 2001,  
אקריליק וקולאז' בד שמלה  
על בד, 170x135

**ללא כותרת**, 2001,  
אקריליק וקולאז' בד שמלה  
על בד, 170x135

**ללא כותרת**, 2002,  
אקריליק וקולאז' בד שמלה  
על בד, 150x150

**ללא כותרת**, 2002,  
אקריליק על בד, 100x100

**ללא כותרת**, 2002,  
אקריליק על בד, 100x100

**ללא כותרת**, 2003,  
אקריליק על בד, 130x197

**ללא כותרת**, 2003,  
אקריליק וקולאז' בד שמלה  
על בד, 100x100

**ללא כותרת**, 2003,  
אקריליק על בד, 100x100

**ללא כותרת**, 2003,  
אקריליק על סדינית על בד,  
135x135

**ללא כותרת**, 2004,  
אקריליק על בד, 65x50

**ללא כותרת**, 1975,  
אקריליק על בד, 86x86

שירת המקהלה

אפי ואמיר בשיתוף עם  
איליר קאסו, **סקולידלוג**  
**והיפוכים אחרים**, 2015,  
מיצב וידיאו בארבעה  
ערוצים, 32 דקות, בלופ  
באדיבות האמנים

אירינה בוטיאה, **לקראת**  
**המנון לאומי**, 2010, וידיאו  
חד-ערוצי, 78 דקות, בלופ  
באדיבות האמנית

ז'יליקה בלאקשיץ' המכונה  
גיטה בלאק, **לחישת דיבור**  
**שירה צעקה**, 2012-2013,  
מיצב וידיאו חד-ערוצי,  
8 דקות, בלופ  
באדיבות האמנית

מרקו גודוי, **תביעת תהודה**,  
2012, וידיאו HD חד-ערוצי,  
5:25 דקות, בלופ  
באדיבות האמן

ניר עברון ועומר קריגר,  
**בחזרה על מחזה החזיונות**,  
2014, מיצב וידיאו HD בשני  
ערוצים, 10 דקות, בלופ  
באדיבות האמנים

לואיג'י קופולה, **על**  
**מטאמורפוזת חברתית**,  
2012, וידיאו חד-ערוצי, 13  
דקות, בלופ  
באדיבות האמן

טלי קרן, **ירושלים החדשה**,  
2015, מיצב וידיאו HD בשני  
ערוצים, 20 דקות, בלופ  
באדיבות האמנית

קולקטיב שטו דלאט, **מגדל:**  
**מחזמר אופראי**, 2010,  
וידיאו חד-ערוצי, 37 דקות,  
בלופ  
באדיבות האמנים

אלי שמיר, **שיר ערש**  
**לעמק**, 2008, שמן על בד,  
180x270  
באדיבות אוסף אשר קוגלר

רותי הלבץ כהן:  
מסך הדמעות

(כל העבודות באדיבות האמנית)

**דפנה**, 2013,  
טכניקה מעורבת על  
מגזרות נייר ומסקינג־טייפ  
על בד, 300x150

**אימה גדולה וירח**, 2013,  
טכניקה מעורבת על  
מגזרות נייר ומסקינג־טייפ  
על בד, 300x300

**לבבות ופצצות**, 2013,  
טכניקה מעורבת על  
מגזרות נייר ומסקינג־טייפ  
על בד, 400x180

**גב לגב**, 2013,  
טכניקה מעורבת על  
מגזרות נייר ומסקינג־טייפ  
על בד, 300x150

**חזירות**, 2013,  
טכניקה מעורבת על  
מגזרות נייר ומסקינג־טייפ  
על בד, 300x150

**יהודית**, 2014,  
טכניקה מעורבת על  
מגזרות נייר ומסקינג־טייפ  
על בד, 250x70

**כוח סוס 1**, 2014,  
טכניקה מעורבת על  
מגזרות נייר ומסקינג־טייפ  
על בד, 300x200

**The Position of the**  
**Magician**, 2014,  
טכניקה מעורבת על  
מגזרות נייר ומסקינג־טייפ  
על בד, 240x130

**כוח סוס 2**, 2014,  
טכניקה מעורבת על  
מגזרות נייר על בד,  
247x130

**אוכלת את היד**, 2014,  
טכניקה מעורבת על  
מגזרות נייר ומסקינג־טייפ  
על בד, 300x150

**ביצת הזהב**, 2014,  
טכניקה מעורבת על  
מגזרות נייר ומסקינג־טייפ  
על בד, 400x300

**שתי צלובות**, 2014,  
טכניקה מעורבת על  
מגזרות נייר ומסקינג־טייפ  
על בד, 300x200

- השמים נפלו עלי, 2015,**  
טכניקה מעורבת על  
מגזרות נייר ומסקינג־טייפ  
על בד, 300×400

**ללא כותרת (מיצב רצפה), 2015,**  
טכניקה מעורבת  
על מגזרות נייר פרגמנט,  
מידות משתנות

**מסך הדמעות, 2015,**  
טכניקה מעורבת על  
מגזרות נייר, 300×1,500

**שלגייה, 2015,**  
טכניקה מעורבת על  
מגזרות נייר ומסקינג־טייפ  
על בד, 300×300

**בלונדינית, 2015,**  
טכניקה מעורבת על  
מגזרות נייר פרגמנט,  
מידות משתנות
- מבט פנימי II**  
רוחם בלוה, **גלגול, 2002,**  
וידאו, 1:51 דקות, בלופ  
אוסף מוזיאון הרצליה  
לאמנות עכשווית

נועה זית, **ללא כותרת, 1998,**  
הדפס צבע, 76×104  
אוסף מוזיאון הרצליה  
לאמנות עכשווית

הדס חסיד, **ללא כותרת,**  
מתוך הסדרה "הדס חסיד",  
2014, עפרונות צבעוניים  
על נייר, 29.7×42  
באדיבות האמנית וגלריה  
ג'ולי מ., תל־אביב

הדס חסיד, **ללא כותרת,**  
מתוך הסדרה "הדס חסיד",  
2014, עפרונות צבעוניים  
על נייר, 29.7×42  
באדיבות האמנית וגלריה  
ג'ולי מ., תל־אביב
- אורית יודוביץ', **מפנה קיץ, 2014,**  
תצלום שחור־לבן,  
הדפסת הזרקת דיו, 26×40  
אוסף מוזיאון הרצליה  
לאמנות עכשווית

שיבץ כהן, **בית יד לבנים, מוזיאון הרצליה, 2008,**  
גרפיט על נייר, 150×150  
באדיבות האמן וגלריה  
ג'ולי מ., תל־אביב

שיבץ כהן, **בית יד לבנים, מוזיאון הרצליה, 2008,**  
גרפיט על נייר, 150×150  
באדיבות האמן וגלריה  
ג'ולי מ., תל־אביב

עירית תמרי, **שומר מסך, 2014-2015,**  
תצלומים  
גזורים ושזורים, 350×1,050  
באדיבות האמנית

**Ruthi Helbitz Cohen:  
Curtain of Tears**

(All works are from the estate of the artist)

**Daphne**, 2013, mixed media on paper cutouts and masking tape on canvas, 300×150

**Great Terror and Moon**, 2013, mixed media on paper cutouts and masking tape on canvas, 300×300

**Hearts & Bombs**, 2013, mixed media on paper cutouts and masking tape on canvas, 400×180

**Back to Back**, 2013, mixed media on paper cutouts and masking tape on canvas, 300×150

**Gluttony**, 2013, mixed media on paper cutouts and masking tape on canvas, 300×150

**Judith**, 2014, mixed media on paper cutouts and masking tape on canvas, 250×70

**Horse Power 1**, 2014, mixed media on paper cutouts on canvas, 300×200

**The Position of the Magician**, 2014, mixed media on paper cutouts and masking tape on canvas, 247×130

**Horse Power 2**, 2014, mixed media on paper cutouts on canvas, 247×130

**Golden Egg**, 2014, mixed media on paper cutouts and masking tape on canvas, 400×300

**Crucified**, 2014, mixed media on paper cutouts and masking tape on canvas, 300×200

**Eating Her Own Hand**, 2014, mixed media on paper cutouts and masking tape on canvas, 300×150

**The Sky Fell on Me**, 2015, mixed media on paper cutouts and masking tape on canvas, 300×400

**Untitled (Floor Installation)**, 2015, mixed media on paper cutouts, 300×200

**Curtain of Tears**, 2015, mixed media on paper cutouts, 300×1,500

**Snow White**, 2015, mixed media on paper cutouts and masking tape on canvas, 300×300

**Blonde**, 2015, mixed media on parchment-paper cutouts, dimensions variable

**Inward Gaze II**

Rotem Balva, **Rolling**, 2002, video, 1 min 51 sec, looped  
Collection of Herzliya Museum of Contemporary Art

Shibetz Cohen, **Beit Yad Labanim, Herzliya Museum**, 2008, graphite on paper, 150×150  
Courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv

Shibetz Cohen, **Beit Yad Labanim, Herzliya Museum**, 2008, graphite on paper, 150×150  
Courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv

Hadas Hassid, **Untitled**, from the series "Hadas Hassid," 2014, colored pencils on paper, 29.7×42  
Courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv

Hadas Hassid, **Untitled**, from the series "Hadas Hassid," 2014, colored pencils on paper, 29.7×42  
Courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv

Irit Tamari, **Screensaver**, 2014-2015, cut and fastened photographic prints, 350×1,050  
Courtesy of the artist

Orith Youdovich, **Summer Solstice**, 2014, black-and-white photograph, inkjet print, 26×40  
Collection of Herzliya Museum of Contemporary Art

Noa Zait, **Untitled**, 1998, c-print  
Collection of Herzliya Museum of Contemporary Art

**Lea Nikel:  
Portrait of Her Self**

(All works are from the estate of the artist, unless otherwise indicated)

**Untitled**, 1947,  
oil on canvas, 46×38

**Untitled**, 1950,  
oil on canvas, 46×40

**Untitled**, 1975,  
acrylic on canvas,  
86×86

**Untitled**, 1975,  
acrylic on canvas,  
86×86

**Untitled**, 1976,  
acrylic on canvas,  
100×100

**Untitled**, 1977,  
acrylic on canvas,  
54×30

**Untitled**, 1980,  
acrylic on canvas,  
81×81

**Untitled**, 1980,  
acrylic on canvas,  
61.3×35  
Ilan Kaufthal Collection, USA

**Untitled**, 1989,  
acrylic on canvas,  
200×162

**Untitled**, 1991,  
acrylic on canvas,  
120×100

**Untitled**, 1992,  
acrylic on canvas,  
170×150

**Untitled**, 1992,  
acrylic on canvas,  
170×170

**Untitled**, 1992,  
acrylic on canvas,  
170×170  
Collection of Herzliya  
Museum of Art  
Gift of the artist's family

**Untitled**, 1995,  
acrylic on canvas,  
43×35

**Untitled**, 1995,  
acrylic on canvas, 43×35

**Untitled**, 1995,  
acrylic on canvas,  
43×35

**Untitled**, 1995,  
acrylic on canvas,  
43×35

**Untitled**, 1996,  
acrylic on canvas,  
60×40

**Untitled**, 1997,  
acrylic on canvas,  
200×150

**Untitled**, 1999,  
acrylic on canvas,  
150×150

**Untitled**, 2000,  
acrylic on sheet saver  
on canvas, paint roller,  
100×100

**Untitled**, 2000,  
acrylic on engraving,  
65×30

**Untitled**, 2000,  
acrylic on engraving,  
31×57.5

**Untitled**, 2001,  
acrylic and  
dressmaking-fabric  
collage on canvas,  
170×135

**Untitled**, 2001,  
acrylic and  
dressmaking-fabric  
collage on canvas,  
170×135

**Untitled**, 2002,  
acrylic and  
dressmaking-fabric  
collage on canvas,  
150×150

**Untitled**, 2002,  
acrylic on canvas,  
100×100

**Untitled**, 2002,  
acrylic on canvas,  
100×100

**Untitled**, 2003,  
acrylic on canvas,  
130×197

**Untitled**, 2003,  
Acrylic and  
dressmaking-fabric  
collage on canvas,  
100×100

**Untitled**, 2003,  
acrylic on canvas,  
100×100

**Untitled**, 2003,  
acrylic on sheet saver  
on canvas, 135×135

**Untitled**, 2004,  
acrylic on canvas,  
65×50

**Preaching to  
the Choir**

Željka Blakšić aka Gita  
Blak, **Whisper-Talk-  
Sing-Scream**,  
2012–2013, single-  
channel video  
installation, 8 min,  
looped  
Courtesy of the artist

Irina Botea, **Before  
a National Anthem**,  
2010, single-channel  
video, 78 min, looped  
Courtesy of the artist

Chito Delat, **A Tower:  
The Songspiel**, 2010,  
single-channel video,  
37 min, looped  
Courtesy of the artists

Luigi Coppola, **On  
Social Metamorphosis**,  
2012, single-channel  
video, 13 min, looped  
Courtesy of the artist

Effi & Amir in  
collaboration with  
Ilir Kaso, **Skcolidlog  
and Other Inversions**,  
2015, 4-channel video  
installation, 32 min,  
looped  
Courtesy of the artists

Nir Evron and  
Omer Krieger,  
**Rehearsing the  
Spectacle of Specters**,  
2014, 2-channel HD  
video installation,  
10 min, looped  
Courtesy of the artists

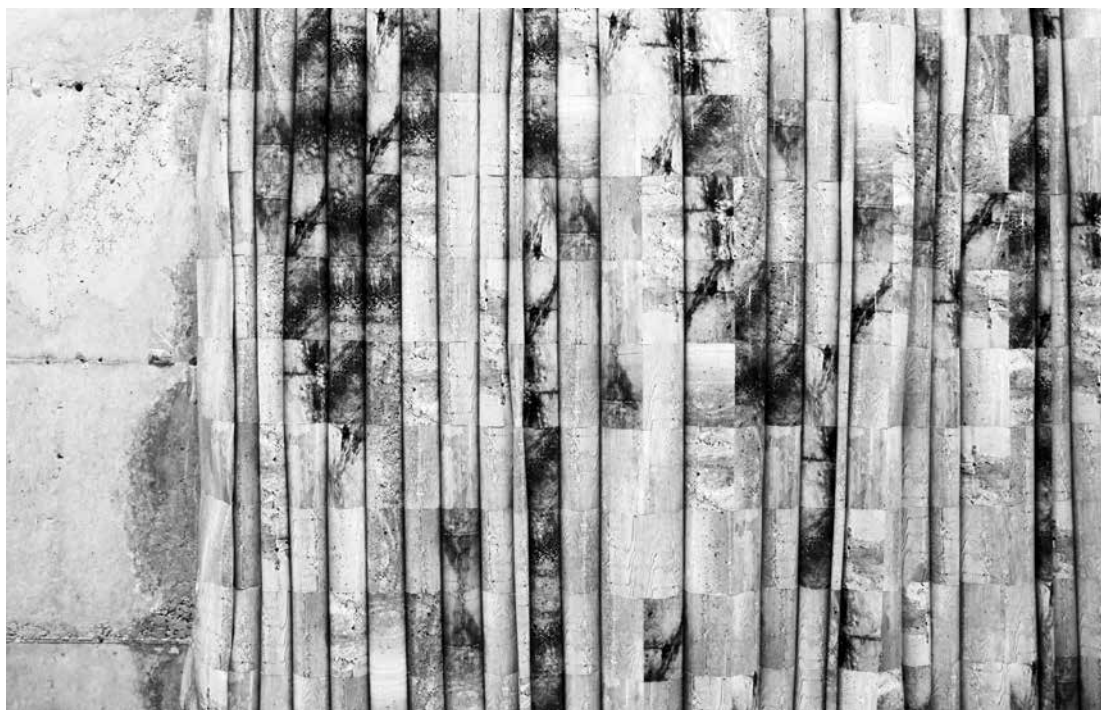
Marco Godoy, **Claiming  
the Echo**, 2012, single-  
channel HD video,  
5 min 25 sec, looped  
Courtesy of the artist

Tali Keren, **New  
Jerusalem**, 2015,  
2-channel HD video  
installation, 20 min,  
looped  
Courtesy of the artist

Elie Shamir, **Lullaby for  
the Valley**, 2008, oil on  
canvas, 180×270  
Courtesy of the Asher Kugler  
Collection

computer screen when she Googled her own name. Drawn by hand, these web pages chart personal aches and desires. Consequently, they indicate an expansion of the museum's boundaries, since it now exists not only in the real and virtual spaces but also in the artist's psyche and in the cultural field.

Irit Tamari,  
**Screensaver,**  
 2014-2015, cut and  
 fastened photographic  
 prints, 350×1,050  
 Courtesy of the artist  
 עירית תמרי, **שומר מסך,**  
 תצלומים , 2015-2014  
 גזורים ושזורים, 350×1,050  
 באדיבות האמנית





**white cubes of the galleries.<sup>5</sup> A large, dominant concrete wall, about twenty meters long, was built in the building's new entrance hall. Exposed concrete was a key feature of Brutalism – a modern architectural style prevalent in post-WWII Europe, engaged in rebuilding its ruins, until the early 1970s.<sup>6</sup> Brutalist construction was quick, industrialized, functional, relatively inexpensive, and devoid of any ornamental excess. It advocated exposure of building materials and methods as a form of expression both ethical and aesthetic. Israeli architects who adopted Brutalist notions during the same period endeavored to use it as an expression of the unique local identity of the State of Israel at a time of national struggle and hardship. At the time, concrete was associated to a great extent with the local modernist ethos and ideology. It was regarded as expressive of the essential characteristics of Israeli society, such as informal directness, pragmatism, resourcefulness and non-religiousness. While these aspects were greatly appreciated, Brutalism was equally criticized as stressing qualities such as aggressiveness, erasure of differences, superficiality, and disengagement with tradition and the past.**

Irit Tamari's *Screensaver* was created as a site-specific installation. She meticulously photographed the concrete wall at the museum's entrance and then printed its segments, one by one, at a 1:1 scale. She cut these prints and reattached them, creating a curtain of many folds with which she then covered the photographed wall. This work not only refers to the iconic significance of the concrete wall in the architectural and museal context, but also to the very notion of artistic representation – that is, the signified-signifier relationship that underpins any work of art and the manifold relationship it bears to reality. The work's title, *Screensaver*, taken from the digital context, raises further questions about present-day distance between the illusory and the real, and between image and matter. A similar tension is found in Hadas Hassid's works, which were first presented at the Herzliya Museum in an exhibition of 2009 Ministry of Culture Award recipients. In these drawings Hassid meticulously traced with colored pencils pages from the museum's web site. These pages, including texts and indications of where her works are installed on the museum's architectural plan, came up on the artist's

and modesty. Noa Zait's 1998 photograph captures an ordinary moment in the museum's routine. The bags of school children who have just started a guided tour are heaped in the corner of the frame, awaiting their owners. Until 2000, the entrance to the museum was through Beit Yad Labanim, and this is where the photograph was taken. A 2015 photograph by Orith Youdovich depicts a relatively marginal, usually unseen area of the building. This image, with its moderate gray tones, focuses on the texture and shades of the walls around the museum's back entrance.

In 2000, the museum was re-inaugurated after having been remodeled and enlarged by architects Yaakov Rechter and Amnon Rechter, his son. The remodeling also included the addition of a separate entrance to the museum, setting it apart from the commemorative part of the building. The museum is redefined as one whose focus is on young, contemporary art, both Israeli and international. Rotem Balva's video *Rolling*, filmed in 2002, shows the artist as she is rolling all around the renewed museum's empty galleries. The way it was originally screened traced the artist's act:<sup>4</sup> eight monitors were placed at various locations around the museum, at the same spots where the documenting camera had stood. And so the viewer, walking through the museum's galleries, followed the action's circuitous route. The artist's action traced the architectural circulation route through the renewed museum, connecting its historical and contemporary parts while reproducing in advance the viewer's own route. Her performative act declares the up-to-datedness and contemporariness of the venue's artistic language while affirming, through a physical and conceptual Sisyphean act, the key part she herself plays in it as an artist.

In 2008, Shibetz Cohen produced inside the museum building his introverted, solemn graphite works, *Beit Yad Labanim, Herzliya Museum*. The artist pressed white cardboard sheets to the building's exposed-concrete walls and copied their unique texture onto the paper by repeatedly tracing it with graphite. Exposed concrete was one of the original building's key features, which the architects preserved in the remodeling. They used it not only in the building's outer envelope, but also as an architectural element and statement of values within the

4 The work was part of the group exhibition "Inner Sanctum," 2002, curated by Efrat Livny.

# Inward Gaze II

Curated by Aya Lurie

**Artists: Rotem Balva, Shibetz Cohen,  
Hadas Hassid, Irit Tamari, Orith Youdovich,  
Noa Zait**

**The group exhibition "Inward Gaze II" comprises works of art created in dialogue with the Herzliya Museum of Contemporary Art building. In each, the museum's unique architecture, which has undergone structural and functional changes over the years, plays a central role. The exhibition directs its gaze on artworks made in direct response to the building in which they are exhibited – that is, engaging in a dialogue with the venue's museal and architectural aspects.<sup>1</sup> The exhibition was first on view, in somewhat different form, in February 2015. In its current form, additional works were added to the exhibition and it is on view on the bottom floor of the museum, where it functions as a kind of accumulating archive referencing the building above.**

**Herzliya Museum, founded on a collection of old paintings donated by Herzliya resident Eugene da Villa in the early 1960s, was originally located in an apartment on 15 Bar Ilan Street in the city. The museum's current residence, designed in the Brutalist style by another Herzliya resident, Yaakov Rechter (together with Moshe Zarchi and Micha Peri), was opened to the public in 1975.<sup>2</sup> It was built as a combination between a commemorative building (Beit Yad Labanim) and a museum and cultural center.<sup>3</sup> The modern museum building, which recalls a fortress or bomb shelter, is characterized by formal and conceptual gravity**

1 This exhibition was greatly inspired by Brian O'Doherty's foundational text, Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space (Berkeley: University of California Press, 1999).

2 Zvi Efrat, The Israeli Project: Building and Architecture, 1948–1973 (Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2001) (Hebrew).

3 Ruti Direktor, "Herzliya Museum as a Parable," in Osnat Rechter (ed.), Yaakov Rechter: Architect (Herzliya: Herzliya Museum of Art; and Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 2003), pp. 176–190 (Hebrew).

and the people on it to their fate, without food or water in the open sea. Many of the raft's passengers died shortly after – while the survivors experienced violence, despair, insanity and extreme hunger, which pushed some of them to cannibalism.

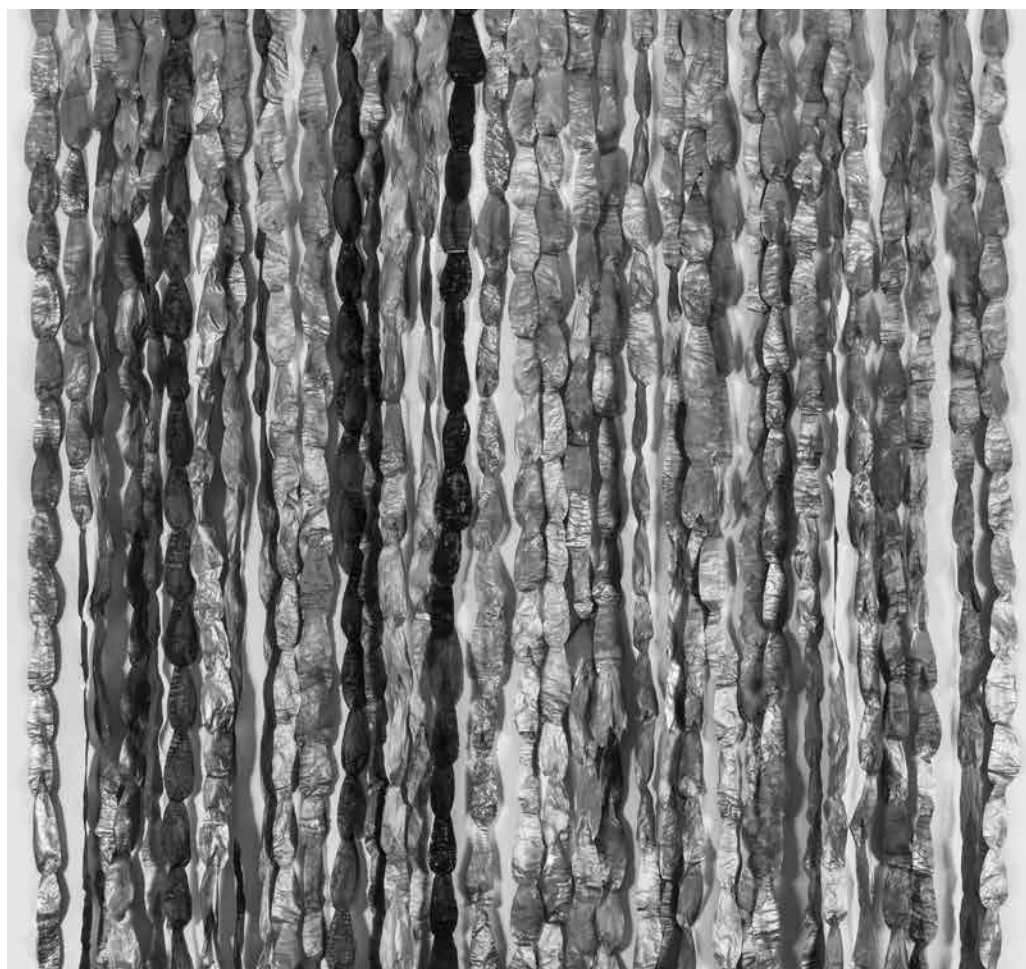
The scene depicted in Géricault's painting captures the moment in which the survivors first saw the ship *Argus*, which eventually rescued them and carried them, battered and broken, to shore. The trial of the captain and the crew, all of whom survived, took place against the backdrop of the widespread publicity given to the shocking accounts written by two of the survivors: the engineer Alexandre Corréard and the surgeon Henri Savigny. The painting *Raft of the Medusa* therefore became a moral-political indictment, a symbol of the corruption of the monarchic regime and the boundless cruelty of mankind.

Sobol's play is based on conversations between the painter Géricault and the survivors Corréard and Savigny, in which they recounted the terrible events they had experienced during the 13 days they spent on the raft of the *Medusa*, wavering between total despondency and a desperate faith in humanity. The play was recently staged at RADA in London, directed by Andrew Visnevski. Three monologues from it will be performed in the museum space as an integral part of the exhibition, at times to be announced.

between the two artists since their first meeting 12 years ago reaches in the present project a new pinnacle of powerful expression.

Sobol's play *Raft of the Medusa* was inspired by the renowned painting by the French painter Théodore Géricault (1791-1824), depicting a horrific event that took place in June 1816, during the journey of the frigate "Méduse" to the port of Saint-Louis in the French colony of Senegal. The ship's captain, a member of the aristocracy, was given command not because of his professional skills but due to his connections with the Bourbon monarchy. His ship ran aground, and the captain chose to reserve the few existing lifeboats for members of the senior command and the noblemen among the crew. The other passengers were evacuated to an improvised wooden raft, which was tied to one of the lifeboats. Weighed down by the load, this boat soon cut itself off from the raft, in fact abandoning it

Ruthi Helbitz Cohen  
**Curtain of Tears**, 2015,  
 mixed media on paper  
 cutouts, 300x1,500  
 Courtesy of the artist  
 Photo: Barak Brinker  
 רותי הלביץ כהן, **מסך**  
**הדמעות**, 2015, טכניקה  
 מעורבת על מגזרות נייר,  
 300x1,500  
 באדיבות האמנית  
 צילום: ברק ברינקר



# Ruthi Helbitz Cohen: Veil of Tears

After the play *Raft of the Medusa*  
by Joshua Sobol

**Curator: Aya Lurie**

Ruthi Helbitz Cohen's interdisciplinary project brings together her mixed-media creations with Joshua Sobol's theatrical work. Helbitz activates the exhibition space in various ways, constructing an interconnected installation of paintings, floor works and suspended elements. The images add further layers to a repertoire she has been developing over the years, and which has crystallized into a unique allegorical and material language. Her works feature a mixture of acrylic paints, ink, spray paint and less conventional materials such as coffee, wine and fabric softener. Her figures are mainly women, but may also include imaginary hybrid creatures, in scenes based on moral fables, biblical stories from the Old and New Testaments, and Greek mythology. The narrative is backed by symbols from the worlds of black magic and witchcraft, and inspired by ancient folktales, exotic cultures and psychic landscapes evoking anxiety and nightmares.

Helbitz Cohen's current installation functions as an autonomous artistic space, directly responding to Joshua Sobol's new play, *Raft of the Medusa* – while at the same providing the setting for presenting monologues from the play in the museum space. The dialogue that has developed

to European countries which were perceived as more successful economically, many houses under construction in Albania were deserted. In this two-dimensional dystopian landscape of concrete skeletons, the artists shot a modern allegorical version for the fairytale "Goldilocks and the Three Bears." Like a Greek tragedy, the plot unfolds in the breached liminal space of the empty house where the artists operate possibly as guests, possibly as hosts. An Albanian iso-polyphonic choir, which is heard but not seen, sings texts based on interviews with locals, who respond to the artists' invasion. Like a one-way immigration movement, the iso-polyphonic singing begins with one lead singer, and continues with additional voices joining in. This act of reverse immigration, from the place regarded as representative of Western affluence to the place seen as destitute and deficient, critically inquires into the status of artists as privileged foreigners, short-term migrants who come to work with the local community.

Effi & Amir in  
collaboration with  
Ilir Kaso, **Skolidlog  
and Other Inversions**,  
2015, 4-channel video  
installation, 32 min,  
looped

Courtesy of the artists  
אפי ואמיר בשיתוף עם  
איליר קאסו, **סקולידלוג  
והיפוכים אחרים**, 2015,  
מיצב וידיאו בארבעה  
ערוצים, 32 דקות, בלופ  
באדיבות האמנים



depicts a group of adolescent girls with whom the artist worked, a type of spoken words choir performing protest texts in the streets of Zagreb. The texts were written by activists, artists, journalists, and poets with whom the artist collaborated, and they refer primarily to three disempowered groups in Croatian society: female factory workers who lost their jobs, young people who lost their right to education, and people who deviate from the heterosexual norms. Through the collaboration with the teenage girls who sang and danced in the public sphere, the work subverts stereotypes dictating who can be an agent of social change, confronting the invisible ideological apparatuses to which young people in society are exposed.

Luigi Coppola's video *On Social Metamorphosis* (2012) is founded on the principle that new social concepts require a new language to be heard. The artist collaborated with singers, comedians, and other artists, in formulating a utopian manifesto which they sing as a choir. The manifesto is inspired by blogger Paul Jorion, a journalist who created one of the most influential platforms for discussion of the economic, political, and social climate in Europe today. Following the present economic crisis, Jorion and a team of intellectuals created a think-tank, and called upon citizens to suggest ideas by which to formulate principles for a new society. Coppola's choir ties together declarations from the blog with quotations from leading figures such as the ideologue of the French Revolution, Saint-Just; British economist, father of the Keynesian school of economic thought, John Maynard Keynes; and President of the United States who ushered in the New Deal, Franklin Roosevelt. Coppola intentionally combines aesthetics and form that are reminiscent of a Greek chorus, with what he terms a "virtual choir" – the collective voice of the "people," from which he derived the texts. The performing artists wear masks made of financial newspapers to symbolize unity and protest.

Effi & Amir are an artist duo based in Brussels, originally from Israel. Their new video, made in collaboration with the Albanian artist Ilir Kaso, *Skcolidlog and Other Inversions* (2015), was shot in deserted private houses in ex-communist Albania, a country which remained untouched by Western influence until the 1990s due to its totalitarian regime. Following mass immigration



features text captions sung by the cantor, and next to them comments by Efrat Cohen-Bar (Director of Planning and Community at Bimkom – Planners for Planning Rights, who filed the administrative petition against the plan), Yair Gabai (former member of the Jerusalem City Council and the District Committee for Planning and Construction; among the most prominent right-wing objectors to the plan), and Eli Jaffe (the composer of the eponymous piece, "New Jerusalem," written especially for the project). Their comments reflect the multiplicity of viewpoints at this charged space, and the danger in drifting towards demagoguery and incitement. The ceremony on video seems to evolve without special drama, as the satisfied council members are busy with their cell phones. Fusing a political text with religious music may be interpreted as a critical act; at the same time, the governing body seems to regard it as a flattering reflection of its power, and in fact appropriates the art and "recruits" the artist to its service.

Croatian artist Željka Blakšić aka Gita Blak explores musical manifestations of class and gender divisions in society. *Whisper-Talk-Sing-Scream* (2012–2013)

Tali Keren, *New Jerusalem*, 2015,  
2-channel HD video  
installation, 20 min,  
looped

Courtesy of the artist  
טלי קרן, *ירושלים החדשה*,  
2015, מיצב וידאו HD  
בשני ערוצים, 20 דקות,  
בלופ  
באדיבות האמנית



messages, and get tangled in a web of red cables against the backdrop of a "string quartet of impotence."

In her video *Before a National Anthem* (2010), Irina Botea presents a collaborative process of writing a new anthem for Romania. A choir performs various works written and composed by Romanian poets and composers whom the artist approached, which combine texts proposed by hundreds of Romanian citizens who accepted the challenge. The camera documents the choir performing the new "anthems," lingering on the singers' faces, as the rehearsals transform into negotiations between text and music. When the choir discusses the lyrics and tune, it inevitably discusses the meaning of the process itself, deconstructing it into formal and thematic elements. The work elicits questions about various perceptions of nationality and notions of community and collectivism, exploring the feasibility of a common narrative. The long and complex rendition of multiple anthem variations exhausts and undermines the very possibility of a single anthem that articulates a coherent national narrative, juxtaposing it with a polyphonic alternative. The future anthem heard in the work lacks harmony, since we are faced with a pre-agreement state; but it is precisely the discord and conflicts between the individual and the collective that give rise to the possibility of a more democratic future.

Tali Keren's *New Jerusalem* is a research project which gave rise to a "bureaucratic musical performance" at the monthly meeting of the Jerusalem City Council. A cantor sang parts of the codex of the municipal outline plan, Plan 2000, to the mayor and council members. The plan, which was never authorized but is nevertheless implemented in situ, is the first plan drafted in Jerusalem since the 1967 occupation and the annexation of East Jerusalem; the document refers to a "united" Jerusalem and describes it as the capital of the "Jewish-democratic" state. By combining two types of appeal to the public – a religious ceremony and an administrative ceremony – the performance analyzes the text of the plan, which consists of legal language intertwined with messianic rhetoric. It thus exposes the routine textual expression of a charged ideology.

The video, documenting the performance at the City Hall, is presented alongside another video, which

philosophers, and writers from St. Petersburg, Moscow, and Nizhny Novgorod with the goal of combining political theory and activism in art, and it aims for critical politicization of information. Its members frequently incorporate singing, while referring to Russia's political reality and history. *A Tower: The Songspiel* (2010) is the concluding chapter of a trilogy of critical musicals, the first of which addressed perestroika, and the second – the partisans in Belgrade. The third chapter, based on a real-life event, tells the story of a corporation which suggested building a skyscraper in St. Petersburg. The tower was marketed as a symbol of modern Russia, and raised objections among city residents. In the musical, several choirs of concerned citizens (workers, old people, young girls, human rights activists, etc.) perform protest songs at the foot of a symbolic tower where a group of stakeholders (the corporation's CEO, a politician, a priest, a gallery owner, and an artist) gather, singing their way to capital and power. The battle between the protest choirs and the "elite" choir calls to mind the two channels in which choirs may function: either as a sweeping spectacle of demagoguery (anchored in the Communist past, but manifested in neo-liberal rhetoric), or as a medium for protest and civic rebellion. The satirical aspect of the work is directed not only at the authorities, but also at the protesters themselves, who fail to reach agreement regarding their

Chto Delat, *A Tower: The Songspiel*, 2010, single-channel video, 37 min, looped  
 Courtesy of the artists  
 קולקטיב שטו דלאט,  
 מגדל: מחזמר אופראי,  
 2010, וידיאו חד-ערוצי,  
 37 דקות, בלופ  
 באדיבות האמנים



the architecture of communal life and the performativity of togetherness. The work is, on the one hand, a tribute to the poetics of shaping society by the state, and on the other – a lament for a utopian socialist dream gone awry.

Marco Godoy's *Claiming the Echo* (2012) offers a transition from the local to the global, serving as a second exposition to the exhibition. It features the Solfónica choir, founded in Madrid during the 15-M protest, which sings in demonstrations. Godoy shifted the choir from the public sphere to an empty theater hall and situated it in the traditional place of the audience, where it sings protest slogans popular in demonstrations of recent years, relating to the economic crisis in Spain since 2008. The songs, composed especially for the work (by Henry Purcell), were later added to the choir's repertoire, and it continues singing them in street demonstrations. This work also conveys tension: on the one hand, it indicates the danger in aestheticizing protest practices following their appropriation to a sterile artistic space; on the other hand, it hints at the positive potential innate in the diffusion of these practices from the museum back to the public sphere, implying that the link between musical structure and text may generate new options.

The Chto Delat (Russian "what is to be done?") collective was founded in 2003 by a group of artists, critics,

Nir Evron and Omer Krieger, *Rehearsing the Spectacle of Specters*, 2014, 2-channel HD video installation, 10 min, looped  
 Courtesy of the artists  
 ניר עברון ועומר קריגר,  
 בחזרה על מחזה החזיונות,  
 2014, מיצב וידיאו HD  
 בשני ערוצים, 10 דקות,  
 בלופ  
 באדיבות האמנים



reflecting the reality of life for the viewer, just like the tragic heroes in Shamir's paintings. They are imprisoned by their fate in the landscape of their homeland, which is bruised and scorched along with the utopian ideals of their ancestors.

*Lullaby for the Valley* was inspired by Renaissance artist Piero della Francesca's *The Nativity* (1470-75). Baby Jesus, however, is absent from Shamir's painting, which features the members of the previous generation in Kfar Yehoshua – his parents' generation – who, he maintains, sacrificed the raising and fostering of their children for the ideal of pioneering labor. The women's choir sings Nathan Alterman's "Song of the Valley" (1934), a song of hope, labor, and sacrifice. Unlike the pathos characterizing the customary rendition of the song by singing groups, however, Shamir's choir is anti-monumental, solitary in the landscape. The women's attire is modern, and one of the singers appears to be a migrant worker. The contrast between myth and reality alludes to the contrast between the imaginary text, with which the viewer is familiar, and the somber realistic landscape. Moreover, the freezing of the moment in the painting blocks the feelings of love for the land, which the song could have invoked had it been heard. The song and the painting thus become an elegy for the Jezreel Valley and for the son, a melancholic allegory of sorts.

*Rehearsing the Spectacle of Specters*, the title of Omer Krieger and Nir Evron's video installation (2014), are the opening words of a poem by Anadad Eldan (b. 1924), member of Kibbutz Beeri on the Israel-Gaza border. Eldan – the "kibbutz poet," who wrote texts for kibbutz ceremonies and festivals – is also a renowned, widely published lyrical poet. His poems have a unique sound based on rich and musical ancient Hebrew. The video documents a group of kibbutz members reciting the poem in the community center (Beit Ha'am) basement; it is, however, a digital choir of individual figures grafted one on the other, juxtaposed with footage of gathering areas and public stages enabling collective expression. This studio-assembled choir, which is cut off from the real public space depicted in the work, accentuates rather the inability to create a common text. It thus generates a new image of the kibbutz, which started out as a radical social experiment, through

3 Interestingly, Attali's text was written in 1985, several years before the collapse of the Communist bloc. Since then, the countries of the bloc have absorbed capitalistic influences; today some of them tend toward totalitarianism, and power is concentrated in the hands of small nationalistic interest groups. Israel too, a state with a socialist-idealistic past, shows signs of totalitarianism in a hyper-capitalistic system of privatization.

capitalistic, but rather indicates a new type of collectivism (one which binds togetherness and individuality into a whole greater than the sum of its parts). At the same time, some of the works echo the dystopian possibility, whereby inequality, economic gaps, and distorted power relations encumber civil solidarity, and in which the choir serves as an instrument for brainwashing and deepening the gaps. By virtue of singing it is possible to produce a democratic public sphere of negotiation, but at the same time – it may also give rise to a tyrannical space of despotism.<sup>3</sup> The works convey the dual potential at the choir's core: on the one hand, it reflects the luring power innate to a manifestation of uniformity; on the other hand, it enables imagining a new, more democratic political system.

The artists' work with choirs is, essentially, work with communities which may be ascribed to the genre of participatory artworks. The artists furnish an artistic platform that spawns a joint narrative through the combination of different voices. This is not, however, a utopian or harmonious experience, but rather a negotiation of differences that reflects the difficulty in creating a solidary community unanimous with regard to its goals. The artists address their process reflexively, externalizing their role as outside onlookers, as participants, or as disruptive foreigners.

The exhibition consists of video and performance works, but it opens with a lone painting, Elie Shamir's *Lullaby for the Valley*. Five young women singing in a choir are depicted in a plowed field, and next to them, a man playing the accordion. Doron Lurie identified a dual tension in this painting, and in the polemic of Eretz-Israeli painting in general, "one arising between idealistic-utopist description and mimetic-realistic description; and another arising between a moral judgment of the situation's failure and the need and wish for education, propaganda, and expressions of identification."<sup>4</sup> Similar tension arises from many other works in the exhibition, which carry the dual political potential of choral singing: as a text which elicits identification with uniform national values, and as a signifier of their future deconstruction via protest and revolution. The eternal and the mundane, as well as the conflicts embodied in them, are presented side by side,

4 Doron J. Lurie, cat. *Elie Shamir: On the Road to Kfar Yehoshua*, trans. Tamar Fox (Tel Aviv Museum of Art, 2009), p. 169.

for instance, singing groups and military choirs fostered identification with the values of Zionism, primarily – the motif of sacrificing oneself for the state. Concurrently, from Brecht's epic theater through cinematic musicals, choirs were also used in a manner reminiscent of the self-reflexive complexity of the Greek chorus. Such choirs produce estrangement and defamiliarization, deviating from the dimension of illusion and fantasy, and calling for critical observation; they suspend the everyday to raise questions about the human condition.

In his book *Noise: The Political Economy of Music*, Jacques Attali observes that musical structures typical of a given time and place can anticipate and prophesy historical and political developments. They not only reflect the social formations of their time, as maintained by Theodor Adorno and Max Weber before him; the reciprocal relation between music and political events can foreshadow future occurrences. It can indicate new, liberating modes of production, while introducing a dystopian possibility which is a mirror image of that emancipation.<sup>1</sup>

The works in *Preaching to the Choir* juxtapose representations of the individual with perceptions of the collective in various Socialist traditions. Some of them attest to the transformation of these concepts following the collapse of the Communist bloc and the disillusionment with the utopian view of cooperative life. At the same time, the works reflect the current crisis of Western capitalism, which extols individuality, but in view of the uncontrollable expansion of globalism and the growing economic gaps, in fact flattened and trampled the individual. Both these political structures – communism and capitalism, with all their differences and nuances – erase the distinctions between the unique entities comprising society.<sup>2</sup>

If we adopt Attali's model to examine the return of choirs to contemporary culture and art as a phenomenon that links the artistic-aesthetic with activist-political spheres, we may regard choirs as the harbingers of a new social structure; that structure was to arise from the protests we have witnessed in recent years, and from their artistic manifestations; a structure which does not rely on the nation state, but rather, creates solidarity between different nations; a formation which is neither communist nor

1 See: Fredric Jameson, "Foreword," in Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985), p. 10.

2 Attali, *ibid.*, p. 17: "No organized society can exist without structuring differences at its core. No market economy can develop without erasing those differences in mass production. The self-destruction of capitalism lies in this contradiction, in the fact that music leads a deafening life: an instrument of differentiation, it has become a locus of repetition."

in Western culture is the Greek chorus. It evolved, in fact, as part of a religious ceremony which celebrated man's place in the universe, but most of us are familiar with its later manifestation, as a group of actors-singers playing a key role in Greek tragedy. Already then, the chorus held political power by virtue of its momentous role as mediator between the actors and the audience, between the live human drama taking place on stage (praxis) and the eternal myth underlying the tragedy. It illustrated a multiplicity of voices and viewpoints within a hierarchical civil structure, and reflected the meaning of being a citizen to the audience: the audience watched the actors, but at the same time – was observed by the chorus that addressed it directly, and remembered that it, too, was a part of the same political sphere in which the protagonists operate.

The chorus is the voice of the writer, and simultaneously – the voice of the people; an entity that represents law and order, and at the same time indicates the possibility of their violation. It thus constitutes a communal space. The audience experiences the characters' deeds in a manner which creates a sense of responsibility and renders the other present, not via representation, but through identification and understanding, by way of solidarity. Hence, it is not surprising that choirs have played a major role in demonstrations and protests wherever processes of political change have shown themselves recently. Through the performative occurrence defining them, they call for solidarity, since they operate as a single body, yet make room for the individual voice within the crowd. They discuss specific local occurrences, yet call for collective responsibility that goes beyond geographical, religious, or ethnic boundaries.

Choirs have evolved in different ways throughout Western history, and have, in many instances, tried to generate unification rather than encouraging a democratic multiplicity of voices. Church choirs served as a vehicle for religious elevation which prompts obedience to religious laws, while in Communist countries, singing was an important instrument for identification with the values of the regime. Workers' choirs were used to raise morale and to create a professional "esprit de corps," which would dull the mundane difficulties and social gaps. In Israel,



# Preaching to the Choir

Curated by Maayan Sheleff

**Participating Artists:** Željka Blakšić aka Gita Blak, Irina Botea, Chto Delat, Luigi Coppola, Effi & Amir, Nir Evron, Marco Godoy, Ilir Kaso, Tali Keren, Omer Krieger, Elie Shamir

The exhibition "Preaching to the Choir" delves into projects from the last decade by artists who worked with choirs, presenting them through films, video installations, performances, and workshops. Through a collaborative artistic process involving singers, musicians, writers, and activists, the artists examine and deconstruct ethnic and cultural pre-conceptions as well as perceptions of nationality. This choral-artistic whole fuses local musical and textual traditions with contemporary texts, some extracted directly from the political sphere. Temporal and contextual shifts produce new combinations of tune, text, and place, which are also manifested in the visual aspect of the works. The political function of singing is explored along the axis between the traditional and the contemporary: from religious ceremonies in which a "leader" guides a group with his voice, through traditions of polyphonic choirs in which different voices join together to create a new collective voice, to choirs that sing texts from demonstrations or economic blogs, like performative demonstrations that echo the protest movements of recent years.

A choir is a musical ensemble of individuals singing in unison; different voices that together form a single, yet non-homogeneous voice. Many cultures boast historical choral traditions. One of the earliest forms of choir known

within it as a woman artist. Regarded in the context of her time Nikel stands out as a total artist, who for long periods of times would leave behind her traditional roles as wife and mother and devote herself fully to art. In this context it is also clear why in interviews she habitually defined herself by the masculine form of the Hebrew word for artist, *oman*, rather than as a woman artist. She did so out of a desire for serious professional recognition, such as women did not usually receive. However, a renewed reading of the works on view in the current exhibition, marking ten years to her death, allows us to rediscover Nikel's hand as portraying both a feminine identity and a powerful presence of an important, complex artist.



Lea Nikel, **Untitled**,  
1996, acrylic on canvas,  
60×40

Estate of the artist

Photo: Yoav Hanan

לאה ניקל, **ללא כותרת**,

1996, אקריליק על בד,

60×40

עיצובן האמנית

צילום: יואב חנן

yellow called Titanium Nickel, or, in another composition, of a corrosive green. The name is further charged with meaning – in a clearly professional context – in light of Nikel's being a colorist painter. The name Lea Nikel often appears as a double signature on the canvas. At times the signature is in Hebrew letters, at other times in Latin ones, mostly in print style but sometimes in cursive. In all the works in this group the artist's signature is a distinctive, autonomous expression on the canvas. By tradition, a signature marks the artist's approval that the work is finished. It is a "trademark" of sorts, representing the creative self (from Robert Rauschenberg to Moshe Kupferman), as well as an expression of the artist's distinct hand, like a drawing with its own formal values.<sup>7</sup> The autonomous status of the signature in these paintings is attested to by various characteristics: its position (at times at the very center of the composition), being framed and surrounded by color, written from top to bottom, or drawn in colors distinct from the painting's overall palette.

A third group of works contains another tangible expression of Nikel as a woman and artist. Nikel combined in these works fragments of the dresses she wore while painting. The pieces of fabric are stained with leftover or sprayed paint, traces of Nikel's habit of absentmindedly wiping her hands and brushes on her clothes. Although Nikel usually painted in work clothes (such as coveralls), the pieces of fabric she combined in her paintings are from dresses. These are not work dresses made of simple fabrics but rather fancy ones, with strong, inspiring, colorful prints, such as checkered patterns or pink-and-red flowers against a bright-blue background. According to her granddaughter, Mira Hanan-Avgar,<sup>8</sup> on returning home from a night out Nikel would forget that she should change from her fancy dress clothes before returning to work, and so, with the first paint stain the festive dresses were turned into work frocks. When it was no longer possible to wear them for all the accumulating, hardened paint, she would cut them up and integrate them into her paintings. One can easily see how these fabrics function within Nikel's intensive compositions of color and form. But at the same time one can hardly fail to see them as a direct, immediate physical integration of her self in the painting, making her present

7 Yona Fischer, Moshe Kupferman: *Works from 1962 to 2000*, exh. cat. (Jerusalem: The Israel Museum, 2002), pp. 105-124 (Hebrew).

8 Mira Hanan-Avgar is currently in charge of Nikel's estate.

realistically depicted portraiture. Before leaving this studio and traveling through the abstract fields of contemporary painting in the studio of New Horizons painters Avigdor Stematsky and Yehezkel Streichman, she familiarized herself under Gliksberg's tutelage with the rudiments of figurative painting. She may have also adopted some of the older painter's modes of life, such as the way he dedicated himself to art and to the company of his contemporary men of letters and culture.

In two of Nikel's early, small self portraits one may clearly distinguish the (nonspecific) facial features of a young woman, portrayed in colorful stains by the discernable touch of brush on canvas. One is signed by her first name only, "Lea," and the other, in Latin letters, is signed "Nikelsparg," the artist's original family name before she shortened it and made it more Hebrew-sounding. These signatures may be seen as analogous to the state of development of her artistic language prior to its maturation. In later years her signature was to become a familiar, typical identifying sign, whose form was a pithy representation of the artist's presence from the 1960s onward.<sup>5</sup>

The current exhibition endeavors to point to Nikel's personal, direct presence as a woman artist in three abstract bodies of works she produced over many years. Each of them is informed by a distinctly apparent creative means which presences the painter in the painting.

One group of works includes numerous finger prints in a variegated palette. The artist's hand stains the canvas directly with the most basic, immediate, unique means of identification, presencing both the artist and the act of painting. The finger prints charge the painting with the tempo and physical dynamism of hands-on, direct smearing of paint. This is an active woman artist at work, represented by painting which references the "action painting" of predominantly male Abstract Expressionism.

In another group of works a prominent element is the actual name of the artist, the creator, the progenitor of the piece: Lea Nikel. It is not the name with which she was born, but rather a conscious, independent choice on her part. Nickel<sup>6</sup> is the name of a hard metal which is also malleable. It originates from the mineral nickeline (or niccolite), which may serve a pigment, for instance of a

<sup>5</sup> Nikel attributed great importance to the name as an expression of the artist's independence and autonomy. A statement by Nikel to that effect was relayed to me in conversation by her friend G.R.

<sup>6</sup> In Hebrew, Lea Nikel's name and the metal's are spelled the same.

of self. For it is also the gaze of a professional painter turned on the viewer, aware not only of the artist's internal and external self but also of the world beyond and the portrait's ability to represent, in addition to mental and emotional aspects, social and professional characteristics. Therefore, for instance, the representational form of the artist's portrait at work in his studio, holding his brushes by the easel, conveys a statement regarding the professional status of the figure portrayed, pointing to it as part of a distinguished line of artists. This representational form also results in visual images of ars-poetica themes related to the creative process itself, such as the illusion inherent in artistic representation, the gap between signifier and signified, mechanisms of vision and perception, etc.<sup>1</sup> Such themes are aimed at reflection about the art work itself and the mechanisms of its making. The artist's gaze, directed forward at us, the viewers, and meeting our own gaze as we look at the painting, makes present the way by which an art work is perceived. It does so both by demonstrating the artistic practice of an artist observing the subject of his painting in order to depict it and by reverberating it in reflecting our own act of observation. In doing so it signifies the artist's self awareness of the act of creation and its illusory nature.

An identification of the female figure in Haim Gliksberg's painting *Portrait of a Woman in the Studio* (1937) as Lea Nickel led to my personal acquaintance with her.<sup>2</sup> This portrait is a depiction of Nickel as a young, elegant woman sitting in the studio with her legs crossed, surrounded by her paintings, easel and canvases. The portrait shows her at the heart of her professional space, the studio – which would change places in years to come, moving with her over and over again from city to city and from country to country: Paris, New York, Rome, Tel Aviv, Safed, Jaffa, Ashdod, and finally Moshav Kidron. Nickel worked incessantly, wherever she lived, almost until the last year of her life.<sup>3</sup> Gliksberg (1904–1971) was Nickel's first painting teacher. She studied under him at the age of sixteen (in 1934) after leaving the modern dance lessons she had taken at Gertrud Kraus's studio.<sup>4</sup> It was a rather conservative place in which to study art – and Nickel's early paintings are accordingly characterized by

1 See Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (1966) (London and New York: Routledge, 2006).

2 For an elaboration see Aya Lurie, *Treasured in the Heart: Haim Gliksberg's Portraits* (Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2005), p. 112.

3 Among the great number of articles and catalogues about Nickel's work let me point out Yona Fischer, *Lea Nickel: Paintings* (Jerusalem: Bezalel National Museum, Tel Aviv: Tel Aviv Museum, 1961); Yigal Zalmona, *Lea Nickel* (Jerusalem: The Israel Museum, 1985); Michael Sgan-Cohen, *Lea Nickel: A Retrospective* (Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 1995); Sorin Heller, *Lea Nickel: The Paris Years, 1950-1961* (Haifa: Mané-Katz Museum, 2004).

4 Nickel became acquainted with Gliksberg on the recommendation of her friends Mina Sisselman, Ahuza Weiss, and Aviva Margalit, who were taking painting lessons from him.

# Lea Nickel: Portrait of Her Self

Aya Lurie

On the face of it, a self portrait is an endeavor to attain figurative similarity or reduce the gap between outward appearances and inner characteristics. However, like any other portrait it entails a representational gap between the actual person depicted and that person's image as portrayed on canvas. Although abstraction deeply undermined the portrait's traditional representational modes, it seems that abstract painters have never ceased presencing the "creative self" in their works. In lieu of facial features, a human figure, or concrete depictions of the artist's studio, the artist's self found other means of expression. An examination of the extensive body of work produced by Lea Nickel (1918-2005) reveals, as I read it, three main (at times overlapping) groups of works, each giving different expression to the artist's distinctive, powerful self, each informed in its own way by the artist's unique, energetic artistic language.

In a traditional self portrait the painted figure – that is, the artist – is present both as subject and as object; the painter is cast in the double role of observer and observed; the gaze is at one and the same time that of the model and that of the artist looking at his or her own reflection at a narcissistic moment of self definition. The articulation of the artist's image through his or her own unique style and painterly language is yet another aspect of the expression

## Museum Staff

Director and Chief Curator: Dr. Aya Lurie  
Administrative Director: Tammy Zilbert  
Event Coordinator and Assistant to Chief Curator: Karine Shabtai  
Curator and Registrar: Tal Bechler  
Research Assistants: Noa Haviv, Galit Malis  
Museum Office Manager: Revital Eyal  
Custodian: Yossef Akale  
Public Relations: Hadas Shapira

## Exhibitions and Publications

Editor: Dr. Aya Lurie  
Assistant Editor: Karine Shabtai  
Design and Production: Kobi Franco Design  
Graphic Execution: Mor Halimi  
Multimedia Systems Design and Installation:  
PROAV Integration & Installation  
Signs and Labels: Marketing in Motion Ltd.  
Installation Assistants: Yossef Akale, Uri Batson  
Hebrew and English Text Editing and Translation: Einat Adi  
The essay "Preaching to the Choir": Hebrew text editing by  
Daphna Raz, English translation by Daria Kassovsky  
"Preaching to the Choir" exhibition texts: Hebrew text editing  
and English translation by Daria Kassovsky  
The essay "Veil of Tears": Hebrew text editing by Daphna Raz,  
English translation by Michal Sapir  
Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Dimensions are given in centimeters, height precedes width  
precedes depth.

Effi & Amir's **Skolidlog and Other Inversions** in the exhibition  
"Preaching to the Choir" is supported by: Centre du cinéma  
et de l'audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles; Vlaams  
Audiovisueel Fonds; Ostrovsky Family Fund; Wallonie Bruxelles  
International

Tali Keren's **New Jerusalem** in the exhibition "Preaching to the  
Choir" is supported by: the Israel National Lottery Council for  
the Arts; Jerusalem Municipality, the Department of Visual Arts;  
Asylum Art

© 2015, Herzliya Museum of Contemporary Art  
Cat. 2015/5

Page numbers run from right to left, in Hebrew order.

## Acknowledgments

Heartfelt gratitude is extended to the Mayor of  
Herzliya, Moshe Fadlon, for his support and faith  
in the museum. We are grateful to Yehuda Ben  
Ezra, Director General of Herzliya Municipality and  
Chairperson of the museum's board of directors;  
Liat Timor, Chairperson of the Herzliya Arts and  
Culture Corporation and City Council Member; and  
Adi Hadad, Deputy Director General of the Herzliya  
Arts and Culture Corporation for their exceptional  
contribution to our museum and activities.

Special thanks go to Mira Hanan-Avgar, who  
manages the Lea Nikel Estate, and to all the  
members of the artist's family for their major,  
generous donation to the collection of the Herzliya  
Museum of Contemporary Art. Thanks to Dr. Claudia  
Lazar, Project Manager at the Romanian Cultural  
Institute in Tel Aviv; Anita Peri Sela; and Dr. Johannes  
Strasser, Director of the Austrian Cultural Forum in  
Tel Aviv. Thanks to Vardit Gross and Artport. We are  
grateful to Ruth Peled for her assistance.

We are thankful to Dr. Michael Saban, Director  
of Israel Antiquities Authority, and Adi Ziv, curator  
of the Classical eras there, for allowing us to  
exhibit the masks from the Kastru dig. Thanks to  
the art collector Asher Kugler for his kind loan.  
Thanks to Orith Youdovich for her gift to the  
museum's collection.

Thanks are extended to guest curator Maayan  
Sheleff, to the participating artists, the dedicated  
museum staff, and all the professionals who have  
contributed to the realization of the museum's  
exhibitions and publications.

ARTPORT  
אֲרְטֹפּוֹרְט

Wallonie - Bruxelles  
International.be

המכון  
הרומני  
לתרבות

פורום תרבות אוסטריה  
Austrian Cultural Forum Tel Aviv

משרד  
התרבות  
והספורט

החברה האמנותית והתרבותית  
הרצליית

90  
המדינה  
הישראלית



מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית  
Herzliya Museum of Contemporary Art

4 Habanim St., Herzliya 4637904, Israel Tel. 972-9-9551011  
herzliyamuseum.co.il

# Exhibitions

September 26 – December 26, 2015