

# תערוכות Exhibitions

**11.4.15 – 14.2.15**

## צוות המוזיאון

מנהלת ואוצרת ראשית: ד"ר איה לוריא  
מנהלת אדמיניסטרטיבית: תמי זילברט  
אוצרת ורשמת: טל בכלר  
אוצרת: גילה לימון  
אחראית אירועים ועוזרת לאוצרת ראשית: עדי דהן  
סיוע במחקר: נועה חביב וגלית מליס  
עיצוב גרפי: סטודיו קובי פרנקו  
ביצוע גרפי: מור חלימי  
תכנון והתקנת מערכות מולטימדיה: פרוטק אינטגרציה בע"מ  
סיוע בהפקה ובהקמת התערוכות: אורי בצון  
מזכירת המוזיאון: רויטל אייל  
אב בית: יוסף אקלה  
יחסי ציבור: הדס שפירא

## קטלוג

עריכה: ד"ר איה לוריא  
עורכת משנה: טל בכלר  
עיצוב והפקה: סטודיו קובי פרנקו  
ביצוע גרפי: מור חלימי  
עריכת עברית: רותי מגידס  
תרגום לאנגלית: עינת עדי  
דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ תל אביב

המידות נתונות בסנטימטרים, גובה x רוחב x עומק.

© 2015, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית  
קט' 2015/1

המאמר "טל פרנק: שובר שוויון" מאת סאלי הפטל נוע  
(בעריכת ובתרגום חמדה רזנבאום) הוא מתוך ספראמן של  
האמנית, שעתיד לראות אור ב־2015.

עזיז + קוצ'ר מודים לבית הספר החדש לעיצוב פרסונס, ניו יורק,  
על התמיכה המתמדת.

תודה למכון הצרפתי, לאוצרת אן מאנילייר ולבעלת הגלריה  
סוזאן טראסייב, פריז



התערוכות הבאות נערכות בתמיכתם האדיבה של:

**טל פרנק:**  
**שובר שוויון**



ארטפורט  
ARTPORT  
ארטפורט

קן יהושע רבינוביץ לאמנויות תל אביב (קר)  
KEN YOSHUA RABINOVICH TEL AVIV FOUNDATION FOR THE ARTS

outset.

**קליף אוונס:**  
**אזרח: הזאב והאומנת**



**אלה קנדל:**  
**התנסקות**



**ז'וליאן סאלו:**  
**מערה קוסמולוגית IV**

INSTITUT  
FRANÇAIS



# מבט פנימי: מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית

אוצרת: איה לוריא

אמנים משתתפים: רותם בלוה, נועה זית,  
שיבץ כהן, עירית תמרי

התערוכה הקבוצתית מבט פנימי מכנסת ארבע עבודות אמנות שנוצרו בין כותלי מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית בתקופות שונות, כשמבנה המוזיאון ופרטים אדריכליים דומיננטיים בו ממלאים בהן מקום מרכזי. התערוכה, הממוקמת בכניסה למוזיאון, מבקשת להפנות מבט בוחן אל מבנה הייחודי, אשר בחלוף הזמן עבר שינויים מבניים ותוכניים, ומבט אל הרעיון שבבסיס האמנות המגיבה במישרין אל המבנה שבו היא מוצגת, וצומחת תוך דיאלוג עם תכניו המוזיאליים והאדריכליים.<sup>1</sup>

ראשיתו של מוזיאון הרצליה באוסף של ציורים עתיקים, שנתרמו על ידי תושב העיר אויגן דה-וילה 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 בשנת 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 ברבדים רעיוניים וצורניים. התצלום של נועה זית (1998) לוכד רגע שגרתי בחיי היום יום של המוזיאון. התיקים של ילדי בית הספר, שנכנסו זה עתה להדרכה, מונחים בפינת הפריים, ממתינים להיאסף חזרה. עד שנת 2000 עברה הכניסה למוזיאון דרך בית יד לבנים, שם צולם התצלום. לימים הופרדו הכניסות ונוצרה חציצה בין שתי הפונקציות.

בשנת 2000 נחנך המוזיאון מחדש לאחר שהורחב בתכנונם של האדריכלים יעקב רכטר ובנו אמנון רכטר, והוגדר כמוזיאון המתמקד באמנות צעירה עכשווית – ישראלית ובין-לאומית. עבודת הווידיאו גלגול של רותם בלוה צולמה בשנת 2002 ובמקור הוקרנה במוניטורים שמוקמו באזורים שונים ברחבי המוזיאון.<sup>4</sup> בסרט עצמו מתועדת האמנית כשהיא מתגלגלת לאורכם ולרוחבם של אולמות התצוגה

רותם בלוה, נולדה באילת ב-1969, חיה ופועלת בתל אביב

נועה זית, נולדה בקיבוץ במרחביה ב-1967, חיה ופועלת בתל אביב

שיבץ כהן, נולד ברחובות ב-1967, חי ופועל בתל אביב ובברטיסלאבה, סלובקיה

עירית תמרי, נולדה בקיבוץ צרעה ב-1976, חיה ופועלת בתל אביב

1 הטקסט המכונן של בריאן או'דורטי היווה מידה רבה של 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, סדרת קו אדום לאמנות (הוצאת מוזיאון הרצליה לאמנות והקיבוץ המאוחד, 2003).

**הריקים במוזיאון המחודש. בהתכתבות עמה על העבודה כותבת בלוה:**  
"היה לי צורך להתגלגל, שהגוף יאבד את הסממנים שלו. על ידי פעולת  
הגלגול ניכסתי את החלל, שבאותו הזמן היה ריק לגמרי. פעולת הגלגול  
היא קדומה עבורי, היא קודמת להיווצרותה של הזהות, לפחות במובנים  
התרבותיים שלה. האופן שבו הוצגה העבודה לראשונה במוזיאון  
הרצליה היה שחזור של פעולת הגלגול שביצעתי בחלליו הריקים של  
המוזיאון. שמונה מוניטורים מוקמו בחללים שונים במוזיאון, במקומות  
שהמצלמה עמדה בהם בזמן פעולת הגלגול, כך שהצופה, תוך שיטוט  
בחלליו השונים של המוזיאון, התחקה אחר הרצף והמהלך המעגלי  
השלם שבו התבצעה הפעולה"

כך מסמנת האמנית על ידי פעולתה את התוואי הסינקולטיבי  
האדריכלי של המוזיאון המחודש, מחברת בין חלקיו ההיסטוריים  
והעכשוויים, משחזרת את מהלכיו של הצופה, מצהירה באמצעות המהלך  
הפרפורמטיבי על אופיו העדכני ושפתו האמנותית החדשה של המקום  
ומנסחת, באמצעות הפעולה הסינטיפית הכורכת את הפיזי והנפשי, את  
מרכזיותה כאמנית במערך.

בשנת 2008 יצר שייבץ כהן במוזיאון הרצליה את עבודות  
הגרפיט המופנמות וחמורות הסבר שלו, בית יד לבנים, מוזיאון  
הרצליה. בעבודות אלו הצמיד האמן את ניירות הקרטון הלבנים 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 הנכחו את הבטון החשוף, שאפיין את  
מבנה המוזיאון בראשיתו, גם במבנה שלאחר הרחבתו. הם השתמשו  
בקירות הבטון החשוף לא רק כמעטפת 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 של  
20 מטר נבנה באולם הכניסה החדש לבניין. הבטון החשוף היה מאפיין  
מרכזי בברוטליזם - סגנון אדריכלי מודרני שהיה נפוץ באירופה לאחר  
מלחמת העולם השנייה עד תחילת שנות ה-70, כשאירופה הייתה עסוקה  
בשיקום הריסותיה ובנייתה מחדש.<sup>6</sup> הבנייה הברוטליסטית הייתה

מהירה, מתועשת, פונקציונלית, זולה יחסית, נטולת עודפות קישוטית  
ודגלה בחשיפה של שיטות הבנייה וחומריה כביטוי אתי ואסתטי. דור  
האדריכלים הישראלי באותה התקופה אימצו את רעיונות הברוטליזם  
ושאפו לבטא 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 הזוכים  
למידה לא מבוטלת של הערכה, אך לא פחות גם לביקורת, המדגישה את  
ממדי הכוחנות, ההאחדה, הפשטניות והניתוק מהמורשת ומהעבר.  
האמנית עירית תמרי יצרה את העבודה עומר מסך כמיצב  
קשור-מקום, וסביבה נרקמה תערוכה זו. היא צילמה בקפדנות את קיר

5 גדעון עפרת, "עיבוד  
הבטון המזוין", בתוך: אסנת  
רכטר (עורכת), יעקב רכטר  
אדריכל, 2003, סדרת קו אדום  
לאמנות (הוצאת מוזיאון  
הרצליה לאמנות והקיבוץ  
המאוחד, 2003).

6 בלוג אדריכלות מיסודם  
של ד"ר הדס שדר, אדריכל  
עומרי עוז אמר: 2012, <http://www.brutalist-architecture.org>

הבטון שבכניסה למוזיאון והדפיסה מחלקיו תצלומים בקנה מידה של 1:1. את התצלומים חתכה, חיברה מחדש, ויצרה מהם מעין וילון עתיר קפלים, המכסה את רובו של הקיר המצולם עצמו. מבעד לחלק התחתון של "הווילון" חודר פס של אור, כאילו הוא פרוש על חלון. בעבודה זו עומדת האמנית לא רק על חשיבותו האייקונית של קיר הבטון בהקשר האדריכלי-מוזיאלי, אלא שולחת אל מושגי הייצוג האמנותיים, כלומר יחסי מסמן ומסומן, יחסים המכוננים מקדמת דנא את יצירת האמנות באשר היא ואת יחסיה רבי הפנים עם המציאות. כך עולות מתוך עבודה זו רוחותיהם של הקרטוגרף של בורחס, שצייר את מפת הקיסרות באופן כה מפורט עד שזו כיסתה את כל שטח הממלכה ובכך למעשה העלימה אותה כליל, של החלון האשלייתי של אלברטי מהרנסנס, אשר המשיל את תפיסת הציור האידאלי שלו לציור ריאליסטי של נוף, כזה המתעתע בצופיו לחשוב ולראות בו חלון ממשי אל החוץ, ושל הווילון של פליניוס בסיפורו הנודע על תחרות הציור.

זאוקסיס, מספר פליניוס, צייר אשכול ענבים באופן כה מושלם שאפילו ציפורים טעו בניסיון לנקר בהם. בתגובה על כך הזמין פרהסיוס את זאוקסיס לראות ציור משלו. זאוקסיס, הגאה בהצלחתו להטעות את עיני הציפורים, ניגש להסיט את הווילון, שלמעשה היה הוא בעצמו הציור של פרהסיוס. לכשהבין את טעותו, הכריז זאוקסיס על ניצחון יריבו – בעוד הוא, זאוקסיס, הצליח לשטות בציפורים, עלה בידי פרהסיוס להוליך שולל צייר מיומן כמותו.<sup>7</sup>

עבודתה של תמרי מכניסה אל המשוואה האמנותית את שיח הצילום הפנימי וחוברת בשאלות שהיא מעוררת על הייצוג האמנותי אל עבודותיהם של רותם בלוה, שיבץ כהן ונועה זית המוצגות לצדה. שם העבודה, שומר מסך, הלכו מהעולם הדיגיטלי, מעלה הרהור נוסף על התרחקותו של האשלייתי מהממשי ושל הדימוי מהחומר בתקופתנו.

Pliny the Elder, The 7  
Natural History (Cambridge,  
MA: Harvard University Press  
1983) pp.330



עיריית תמרי,  
שומר מסך, 2014-2015,  
תצלומים גזורים ושזורים,  
1,050x350  
Irit Tamari,  
Screensaver,  
2014-2015, cut and  
fastened photographic  
prints, 350x1,050

# טל פרנק: שובר שוויון

אוצרת: סאלי הפטל נוה

טל פרנק, נולדה בתל אביב  
ב־1973, חיה ופועלת  
בתל אביב

סאלי הפטל נוה, אוצרת  
עצמאית, מלמדת לימודי  
אוצרות ביחידה ללימודי  
המשך ולימודי חוץ של  
הטכניון, תל אביב

**תערוכת היחיד של טל פרנק, שובר שוויון, כוללת שלושה מיצבים פיסוליים השואבים את השראתם מענפי הספורט התחרותי תוך הצעה של מציאות חלופית ומתעתעת. כל מיצב עומד כעבודה בפני עצמה, אך השפה האיקונוגרפית המשותפת להם מעמידה רצף של אפיזודות נרטיביות המצויות במרווח שבין היומיומי, השגור והמוכר לבין הפנטסטי והבלתי צפוי. זוהי מציאות בדיונית הנשענת על עולם הספורט כסמן של תרבות הפנאי העכשווית – רפרטואר של דימויים הכולל מחבטי פינג פונג, אלות בייסבול, מגרש טניס ועוד. הללו מאורגנים בסביבות פיסוליות מבויתות המעלות על הדעת נופים ומראות טבע. הכנסתם של הפריטים אל מערך פיסולי חדש מסירה מהם את התכלית הפונקציונלית שהייתה להם מלכתחילה; בהקשר הצורני והנרטיבי החדש שנוצר, אין עוד מקום להתנצחות התחרותית ולמאבקי השליטה המאפיינים את ענפי הספורט שמהם נלקחו. זיכרון הכוח שהיה כרוך בהם מתעמעם ומוטמע אל תהליך פיסולי חדש, שבו האמנית היא שמתווה את כללי המשחק והיא זו שמפעילה את הכוח.**

**פעולת הניכוס של אובייקט קיים עומדת במרכז של העולם המתעתע שנוצר בשובר שוויון, בין שהוא משולב במיצבים כרדימייד ובין שהוא משמש כמושא לחיקוי צורני. כך או כך, כשהוא מופיע בהקשרו החדש, פרנק מותחת את גבולותיו של האובייקט מבחינה חומרית, צורנית ותוכנית כאחת, וזאת באמצעות שורה של הסטות פיסוליות מינוריות שהיא מחוללת בו. הטרנספורמציה שנעשית באובייקט משנה את התבנית החזותית שבה הורגלנו לפגוש בו ומעלה אמירה חדשה על הקיים: מערך אנכי של אלות בייסבול מידמה לשרידים של יער ארץ ישראלי לאחר שריפה; תפזורת של מחבטי פינג פונג מעלה על הדעת שלכת סתווית; ומגרש טניס נעשה לשטיח דקורטיבי שצמחייה פראית השתלטה עליו.**

פרנק בוראת יקום מקביל פתייני ומטריד כאחד, המזמין את הצופה לצלול לתוכו פנימה ולהתמסר ליופיו רב־העוצמה. אך תחת פני השטח, תחת היופי המזמין, רוחשת לה מין אלימות שקטה המעוררת תחושות של ניכור ובדידות. זהו יקום בעל חוקיות הזויה המתגלה לנו בשורה של אפיזודות מבודדות, כמו נקודות שקפאו בזמן. כל אחד מן המערכים הפיסוליים חושף פריים תלת־ממדי של טבע מהונדס שהמוכר והזר מתקיימים בו זה לצד זה. יש בהם מן הפליאה והדיסאוריינטציה המרחבית האופייניים לתמונת הבדיון של סרטי אנימציה – ולא בכדי, כיוון שתהליך העבודה של פרנק ממזג על פי רוב בין הממשי והווירטואלי. כל מערך פיסולי כלל בשלב הראשון סקיצה דיגיטלית, שבה האובייקט השגור והמוכר מתורגם לסביבה וירטואלית באמצעות הדמיה תלת־ממדית. זו משחררת אותו ממטעניו הריאליים ומאפשרת חופש פעולה בלתי מוגבל בדרך אל מציאות חדשה. משעה שגבולות החומר, הריאליה וערך השימוש נפרצים, הדימוי הווירטואלי מתורגם חזרה לכלל אובייקט אמנות, באמצעות מניפולציה ממשית על החומר. הסביבות הפיסוליות של פרנק הן בימות של חיקוי וסימולציה, זירות התרחשות המתחקות על מציאות ממשית לכאורה. ואולם, בכל תהליך יצירה שכזה מותירה האמנית 'פגם' נראה לעין ביצירה עצמה, החושף את כישלון המדיום במימוש הפרויקט המימטי. זהו רגע מכריע בעבודה, שכן עקבות הכישלון מהוות, באופן פרדוקסלי, גם את חותם ההצלחה. זה הרגע שבו מתחוויר לצופה שהסביבה הפיסולית שלפניו איננה אלא אסופה של אובייקטים, מערך חזותי שהאמנית מנסחת דרכו שאלות שמעבר לאובייקט, אשר נוגעות במושגים של יופי ואסתטיקה, שליטה וכוח, חיים ומוות.



טל פרנק,  
**מערכה ראשונה**, 2015,  
 טכניקה מעורבת,  
 110×600×1,100 (צילום:  
 שחר תמיר)  
 Tal Frank,  
**First Set**, 2015, mixed  
 media, 1,100×600×110  
 (photo: Shahar Tamir)

# קליף אָוונס: אזרח: הזאב והאומנת

אוצרת: נטע גל-עצמון

קליף אָוונס, נולד באוסטרליה  
ב־1977, חי ופועל בבולטימור,  
ארה"ב

נטע גל-עצמון, אוצרת אמנות  
עכשווית עצמאית, יועצת  
אמנות ומרצה לאוצרות  
ואמנות עכשוויות

בילדותו גדל אָוונס בקומונה קטנה ומבודדת בטקסס שנגישותה לאמצעי המדיה השונים הייתה נמוכה. על תקופה זו בחייו הוא מעיד כי את מרבית זמנו בילה בשיטוטים ביערות וכי היכרותו הראשונה עם עולם האמנות הייתה חשיפה למעט קולנוע ולספרי קומיקס. אָוונס למד קולנוע ווידאו בבית הספר לאמנות של המוזיאון בבוסטון, שם החל את דרכו כאמן. הביוגרפיה הלא שגרתית של אָוונס השפיעה מן הסתם על תפיסת עולמו, כמו גם על עולם הדימויים האמנותי שלו, על התכנים המעסיקים אותו ביצירתו ועל אופני הביטוי בהם הוא בוחר. עבודות הווידאו שלו מציגות נופים ציוריים ססגוניים למראה, אך מתארות עתיד אפוקליפטי מאיים. אפשר לקרוא בהן עמדה ביקורתית נוקבת והומוריסטית ביחס לאידאולוגיות אוטופיות המבטיחות לאנושות עתיד מזהיר. אָוונס מעיד על עצמו כי אמנם אינו מתיימר להיות אמן פוליטי וכי אין לו שאיפות דידקטיות, אך יחד עם זאת הוא מנסה לעודד את הצופה בעבודותיו לחשיבה ביקורתית מפוכחת ביחס למערכות הכוח המעצבות את חייו ומשפיעות עליהם. עושרן הוויזואלי של עבודותיו, קצביותן, הדינמיות והאנרגיה החזקה הבוקעת מהן נושאות איכות מהפנט. זו שואבת את הצופה, שבדומה לאליסה נופל בלי משים אל תוך ארץ הפלאות. עבודת הווידאו אזרח: הזאב והאומנת נוצרה כמו יתר עבודות הווידאו של אָוונס על ידי ליקוט קפדני של אלפי דימויים אינטרנטיים וחיבורם מחדש באופן המוציא אותם מהקשרם. פעולה זו מבטלת מבנים היררכיים המוכרים לצופה מעולמות תוכן שונים (בין היתר מתחומי הביטחון, הכלכלה, החברה ותרבות הפנאי) ובונה נרטיב העונה לחוקיות תוכנית וצורנית חדשה. התוצאה המתקבלת הנה קולאז' קליידוסקופי קסום ומאיים המושתת על מעברים מהירים בין אוטופיה לדיסטופיה, בין מיזוג לקריסה.



ספוטניקים, מרחבי טבע, שוטרים, תיירים, כלבי גישוש, אומנת עם עגלת תינוק, פועלים, טילים, להקת זאבים, מבנים ארכיטקטוניים, אנשי ביטחון, יתושי ענק, לוגואים תאגידיים – כל אלה ועוד מוצגים בעבודה בערבובייה ומייצרים חוויה אסתטית, כאוטית ומאיימת בעת ובעונה אחת.

בעבודותיו של אַוונס, ובכללן עבודה זו, בולט טשטוש הגבולות בין המרחב הפרטי, המשפחתי, המוגן לכאורה, ובין המרחב הציבורי הפרוץ. בכך הוא מתייחס לעובדה המטרידה כי אנחנו נצפים, מוקלטים ומתועדים כל העת – ברחובות, בחנויות, במגרשי החנייה ובמרחבים הווירטואליים שאנו משוטטים בהם בתחושה מוטעית של פרטיות. מידע על אודותינו הולך ומצטבר בלי הפסק במאגרים שונים של רשויות ותאגידיים ומשמש למטרות שונות, ביטחוניות ומסחריות, כשרות ושאינן כשרות, באופנים הנסתרים מעינינו. יחד עם זאת אנחנו בוחרים ללא הרף לשתף קהל עצום ואנונימי ברגעים פרטיים בחיינו בפוסטים, בלוגים וציוצים מרצוננו החופשי.

אַוונס על עבודתו: "המידע שאני מלקט באינטרנט מתמזג באופן סובייקטיבי עם האובססיות שלי, עם דעותיי הקדומות, עם זיכרונותיי ועם תחושת חוסר ההבנה שלי את העולם שבו אני חי. ההיתוך של כל הדימויים הללו ממוקם בעבודה זו בתוך נוף טבעי ואדריכלי בלתי אפשרי – במחוזות זרים של נוסטלגיה. הקומפוזיציה שאני בונה נשענת על עקרונות המבע הקולנועי [כדוגמת מצלמה נעה העוקבת אחר תנועה של דמות], בעוד שהבניית החלל בתצורה של ריבוי נרטיבים סימולטני שאול מצירי רנסאנס ומספרי קומיקס".

צפייה חוזרת ונשנית בעבודתו של אַוונס, שהקרנתה המחזורית מחזקת את ליבתה, נוגעת ברמות לא מודעות של הנפש באופן מערער המעורר תחושת ורטיגו, חרדה ואי שקט. בעת הצפייה מתעוררות שאלות כמו מהן הפנטזיות שלנו ומהן הטרגדיות והקטסטרופות שמכניהן אנו חרדים? באיזה אופן אנחנו רוצים להיראות, ומה אנחנו רואים? האם מוקדי הכוח השלטוניים והכלכליים שמפעילים את עולמינו ומשפיעים על חיינו, כדוגמת החברות המיוצגות על ידי הלוגואים המופיעים בקולאז' הדימויים של אַוונס, משולים בעינינו לזאב או לאומנת? – האם הם מגנים עלינו או שמא מסכנים אותנו? האם כאזרחים יש ביכולתנו להבחין ביניהם והאם יש בכוחינו להתנגד להם או לפחות להשפיע על מהלכם?

# אלה קנדל: התנסקות

אוצרת: גילה לימון

**המיצב התנסקות מורכב מחלקי מטוסים ישנים שאספה האמנית ממספר מגרשי גרוטאות ומשדה התעופה בהרצליה. לאחר שהכניסה את החלקים לסטודיו שלה, הכינה קנדל מקטים ומודלים ממוחשבים כדי לדמות ולתכנן את מראהו הסופי של המיצב, אשר הותאם במיוחד לחלל התצוגה. חלק הארי של המיצב תלוי מתקרת החלל – חלקי המטוס נראים כאילו התרסקו אל תוכה במהלך המראה לא מוצלחת ומייצרים מראה המתקשר לשם העבודה: התנסקות, "נסיקה" ו"התרסקות".**

**העבודה בוחנת מצב תודעתי של ניגוד חד בין חלום או ציפייה להתעלות, לאהבה, להתרוממות רוח ובין תוצאה אפשרית של כישלון, אכזבה, ניפוץ החלום. ככל שמתעצמת תחושת ההתעלות, כך גדלה גם הסכנה להתמוטטות. לדברי האמנית, הניסיון להמראה כרוך בהתמסרות לסכנה, ומכאן התנועה והאומץ לפעול. העבודה מאתגרת את הצופה לקחת חלק פעיל בחוויה המוציאה אותו מהמרחב ה"בטוח" שלו. היא**

אלה קנדל, נולדה בירושלים  
ב־1985, חזיה ופועלת  
בתל אביב

אלה קנדל, מתוך המיצב  
**התנסקות**, 2015, חלקי  
מטוסים מעובדים בטכניקה  
מעורבת  
Ella Kandel,  
from the installation  
**Collapsension**, 2015,  
airplane fragments and  
mixed media



דורשת ממנו לחצות מרחב מאיים לכאורה, כשמעל ראשו תולים חלקי מטוסים הנראים כמטים לנפול, ומאפשרת לו, לאחר שהגיע לצדו השני של החלל, לחוש אולי הקלה וסיפוק מהעמידה באתגר. צליחת המרחב "המסוכן" מותירה מקום רחב להשלכות פרשניות המתקשרות לתחומים רבים במישור הרגשי, האמנותי והמקצועי, שכן הדרך להצלחה או לאושר כרוכה לעתים בנטילת סיכונים ונושאת בקרבה את הפחד הגדול ביותר: הפחד מהתרסקות וכישלון.

החספוס של חומרי הגלם, הגרוטאות החבולות והמרוסקות, אינו מפחית מהאסתטיקה המחושבת והמדויקת של העבודה. סגנונה של קנדל אישי וייחודי, אך ניכרת בו גם השפעתם של אמנים בין־לאומיים, ביניהם פיטר בוגנהאוס, המשתמש בעבודותיו בגרוטאות מן הנמצא וב־2009 הציג במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית עבודה המזכירה מטוס חבוט (*The Blind Leading The Blind*, 2008), והאמניות אווה הסה ומונה חאטום, אשר בדומה להן קנדל עובדת עם חומרים מן המוכן ומרכיבה אותם מחדש באופן המעלה תחושות הנחוות בד בבד במישור הרגשי והאינטלקטואלי.



אלה קנדל, מתוך המיצב  
**התנסקות**, 2015, חלקי  
 מטוסים מעובדים בטכניקה  
 מעורבת  
 Ella Kandel,  
 from the installation  
**Collapsension**, 2015,  
 airplane fragments and  
 mixed media

# שי זילברמן: נאמן למקור

אוצרת: טל בכלר

**בשנים האחרונות יוצר שי זילברמן, אמן ישראלי בוגר הבוזאר בפריז, בטכניקות של קולאז' ידני ותחריט. אל תוך מרחבי הנייר הוא אורג דמויות וסצנות מומצאות שאת גיבוריהן הוא מוצא בנדודיו בין המקורות שהוא אוסף בקדחתנות: אלבומי מסע, ספרי אדריכלות ונוף, מגזינים, אנציקלופדיות וכתבי עת ישנים. ליצירת עבודותיו זילברמן שולל את השימוש במנועי חיפוש אינטרנטיים: הוא מתעקש לנבור במכלול הדימויים הנמצא במדיה המודפסת בלבד ולמחזר תצלומים מן המוכן. כך מותווים גבולות קורפוס החיפוש כביטוי אלטרנטיבי למציאות העכשווית המאופיינת בעודפות של דימויים.**

**בעבר השתמש זילברמן בחומרים שמצא בפחי אשפה של מעבדות צילום כביסס לדימויי גרפיטי שריסס במרחב האורבני. חיתוכי השבלונות עבור יצירת הדימויים המרוססים היו ביטוי ראשוני ליסודות הקולאז' ביצירתו. עבודתו הנוכחית מציגה טבע בדיוני ומטריד ויצורי כלאיים פנטסטיים כאדם-ציפור, המאזכרים את כתב היד המאויר של "הגדת ראשי הציפורים" העתיקה.<sup>1</sup>**

**הקולאז' – טכניקה שהתבססה בתחילת המאה ה-20 – זוכה לאחרונה לעדנה מחודשת ולביטויים רבים באמנות העכשווית. זוהי טכניקה המזוהה לעתים קרובות עם מציאות אורבנית שסועה וגדושה, שהיוותה רקע להתפתחותה. אצל זילברמן משמש המשטח כמטפורה למתח שבין תרבות לטבע, הוא מגלם ריבוי פרטים, המתאזן באמצעות הנופים הפתוחים, הגוונים המונוכרומטיים ושזירת התצלומים באופן שכמעט אינו מותיר צלקות במצע הנוף. במבט ראשון הנוף הפרוש והדמויות הנטועות בתוכו נראים קוהרנטיים, מרכיבי השלם, אולם התבוננות נוספת חושפת אסתטיקה של שיבוש – הנוצרת מפרגמנטיס המנותקים ממקורם.<sup>2</sup>**

שי זילברמן, נולד ברמלה ב-1976, חי ופועל ביפו

1 כתב יד מן המאה

ה-13, העתיק ביותר שנמצא בשלמותו. מקור הדמויות המקשטות אותו, בני-אדם בעלי ראשים של הציפורים, הוא כפי הנראה בדיבר השני האוסר עשיית פסל ותמונה.

2 על פי משנתו של ולטר

בנימין במאמרו "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני", בתוך הרהורים: מבחר כתבים כרך ב', תרגם: דוד זינגר (הוצאת הקיבוץ המאוחד תל אביב, 1996).

בהקפדה ובשיטתיות הולך זילברמן ויוצר שפה. תהליך "הרכבת המילים" כרוך בניסיונות רבים ונשנים של יצירת צירופים, שבהם מודבקים הדימויים המקוריים על המשטח עד לשלב האל-חזור. זילברמן מייחס חשיבות לאופן הפעולה: הוא סורק בחטף את עמודי הספרים, מאתר את הראויים שבהם לפי מרקם וסוג הנייר ולפי גודל הדימוי ומיקומו, משחית, מלקט ומנכס מקטעים מתוכם, ולבסוף כמו כירורג מיומן הוא מחברם יחד לכדי מרחב שלם חדש, לכדי מציאות חלופית. חומירותם ומצבם של הניירות המודפסים, המעידים על עברם הרחוק, ניכרים בדימוי הסופי ומרחיבים את משמעותו. את פעולות יצירת הקולאז' אפשר להבין כפעולות הקוראות תיגר על יחסי הכוח בתוך הסדר החברתי-תרבותי הקיים.<sup>3</sup> הנופים הסוריאליסטיים והדמויות ההיברידיות עשויים להשתמע כתגובה למצב חברתי-סביבתי וכן כהרהור רפלקסיבי על אודות פרקטיקת הצילום.

ממדי עבודותיו משקפים לרוב את גודלם המקורי של עמודי הספרים שמהם נחתכו. בתערוכה זו מוצגת לראשונה עבודה שהוגדלה לממדי החלל במוזיאון, ובכך משקפת מעין צמיחה "אורגנית" של הנוף הקולאז'יסטי לממדים מציאותיים.

בספרו כח האמנות כותב גרויס: "האוטופיה של סדר אוניברסלי נצחי הוחלפה באוטופיה של ניידות גלובלית תמידית".<sup>4</sup> נראה כי פעולת השוטטות נוכחת בתהליך היצירה במספר רבדים ומסמנת את מסעו של האמן, הנמשל לנווד עכשווי בתוך שלל הדימויים שאליהם הוא נחשף. חיתוך הדימויים ומיזוגם עם אחרים מטשטש את מקורם ומייצר חיבורים והקשרים אוניברסליים בין-תרבותיים. בדומה לספר מסע המתעד את קורותיו של נווד המעלה זיכרונות ומציג את רישומיו, תוואי המסע של האמן מהדהד את מהלכיו ומסמן את נקודות החיתוך והחיבור בין "אוצרות המסע" שליקט במחוזות מקורותיו.

ניתן לקרוא פרקטיקת איסוף זו כפעולה טריטוריאלית של האמן נווד, המסמן את בעלותו על הסביבה ועל החפצים שהוא מוצא במהלך מסעו.<sup>5</sup> "המשוטט", כותב גרויס, "אינו תובע מהדברים לבוא אליו; הוא הולך אליהם [...] רק דרכו ההילה שבה ומופיעה".<sup>6</sup>

תהליך יצירת העבודה מבוסס על סדרת שעותקים: מראה הטבע המוצג נוצר משכפול והגדלה של תצלום הקולאז', שנוצר מחיתוך והדבקת פרגמנטים של תצלומים (מן המוכן), אשר בעצמם מהווים שעותוק של המקור המצולם, וכשכבה נוספת תלויות על גבי הפנורמה הנפרשת לעיני הצופה עבודות קולאז' קטנות ממוסגרות. שרשרת ארוכה זו של שכפול והעתקה מרחיקה את מקור הדימוי מייצוגו, הרחקה הממקמת את יצירתו של זילברמן בתווך שבין אז לעכשיו ובין מקום לאי מקום.

הבחירה לכסות את מבטן של הדמויות בעבודה משחררת אותן מהווייתן הקונקרטית ומאפשרת למתבונן לצקת לתוכן את עולמו הפרטי. אפקט הכיסוי אף מערער את ההתבוננות ומעלה תהייה לעבר דבר מה הרוחש מתחת לפני השטח.

3 פרקטיקה המשויכת במשותם של התיאורטיקנים דלז וגואטרי לנוודים-משוטטים. ראו: Gilles Deleuze and Felix Guattari, "Treatise on Nomadology- The War Machine", in A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia, trans. Brian Massumi (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987) pp. 351-423.

4 בוריס גרויס, כח האמנות, תרגמה מאנגלית והוסיפה הערות: אסתר דותן (הוצאת פיתום תל אביב, 2009) עמ' 120.

5 דלז וגואטרי, "Treatise on Nomadology".

6 גרויס, עמ' 75.

על הקיר הניצב לפנורמה תלוי קולאז' יחיד שבו נראית דמות גברית בחליפה כשפניה עטויים נוצות. זוהי דמותו של ז'אן פול סארטר (1905–1980), הפילוסוף הצרפתי, שעסק במבט ובמשמעויותיו. לדבריו, מבטו של האחר מאיין את הסובייקט (הופך אותו לאובייקט), ובכך למעשה מעניק לו הוויה כלשהי, הופך אותו לישות בעולם. לפיכך, המבט מעניק לסובייקט מרחב וחירות. "אם ישנו אחר [...] אזי יש לי חוץ כלשהו, יש לי טבע."<sup>7</sup>

הפנורמה הנשקפת מהקיר יוצרת שדה ראייה חקרני, כשהיא אינה מאפשרת לעין המתבונן בה להכילה במלואה במבט אחד. כך נדרש הצופה להתרחק ולהתקרב, לשוב ולקודד את הפרטים הנגלים בה ולעבד את מכלול הדימויים לכדי רצף אחיד. דרכי ההתבוננות שמתוות עיני הצופה בתוך הפנורמה יוצרות רצפים מגוונים של דימויים תחביריים-סובייקטיביים, ההולכים ונרקמים ככל שמשתהה המבט.

7 ז'אן פול סארטר, המבט  
תרגום: אבנר להב, עריכה  
מדעית: ד"ר עירן דורפמן  
(הוצאת רסלינג תל אביב,  
2007) עמ' 54

שי זילברמן,  
**ללא כותרת**, 2015, קולאז',  
דיו וגרפיט על נייר,  
18x19 (מימין), 17x23.5  
(משמאל), מתוך המיצב  
**נאמן למקור** (צילום:  
שי בן-אפרים)  
Shay Zilberman,  
**Untitled**, 2015, collage,  
ink, and graphite on  
paper, 23.5x17 (left),  
19x18 (right), from the  
installation **True to  
Original** (photo: Shay  
Ben-Efraim)





# ז'וליאן סאלו:

## מערה קוסמולוגית IV

אוצרת: איה לוריא

המערה הקוסמולוגית שיצר ז'וליאן סאלו מזמינה את הצופה אל מרחבים הכורכים יחד תרבות וטבע, שאמאניזם, מיסטיקה ויופי, המתכתבים עם תרבות הגוף באמנות העכשווית.

בסצנות שנטו מחוטי כותנה ונשזרו אל התקרה, המאזכרות פרסקות תקרה רנסנסיות וציורי קיר פרהיסטוריים, משולבים איילים, חיות בר, ישויות לא ארציות ובעלי-חיים מקומיים. אלה כמו נלכדו ברשת החוטים שבתקרת החלל, המגדירה בה בעת את תנועתם ואת גבולותיהם.

המיצב מתבסס על פעולה עמלנית, שביצע סאלו במסגרת כיתת אמן במוזיאון עם בוגרות בתי ספר לאמנות בארץ וצוות אמניות הפועל במרכז ההדרכה של המוזיאון (מוז"ה), פרקטיקה המשקפת את הטמפרמנט הדיאלוגי שלו כיוצר. האסתטיקה של אמנות ימי הביניים משמשת מקור השראה לעבודה, המושפעת גם מאומניות מסורתיות ועבודות יד. בד בבד מקנה התאורה הסגלגלה הזרחנית שבחדר תחושה של חזיון פנטסטי עתידי. העבודה מתאפיינת בסימבוליקה עשירה המכליאה בעלי חיים, צמחים וצורות קישוטיות, אשר יחד מעלים מחזה מרהיב.

בעבודותיו מתמקד סאלו בביטויים שונים של תופעת המטמורפוזת, אשר לתפיסתו מבטאת מהות אבולוציונית: היא המניעה והמאפשרת התפתחות של צורות חיים חדשות ומצבי קיום שאין להם סוף. לדבריו, החיים והמוות כרוכים זה בזה, כשהמוות הוא שלב מעבר בתהליכי ההשתנות המחזוריים והאין-סופיים של גלגולי החיים המתרחשים כל העת ביקום.

סאלו מתעניין בביוכימיה ובאתנולוגיה<sup>1</sup> ומושפע מתרבויות פרימיטיביות, טקסי טראנס ושאמאניזם, בעיקר פרקטיקות שבהן תופסים בעלי-החיים חלק מהותי ומשולבים בטקסי מעבר שונים. את

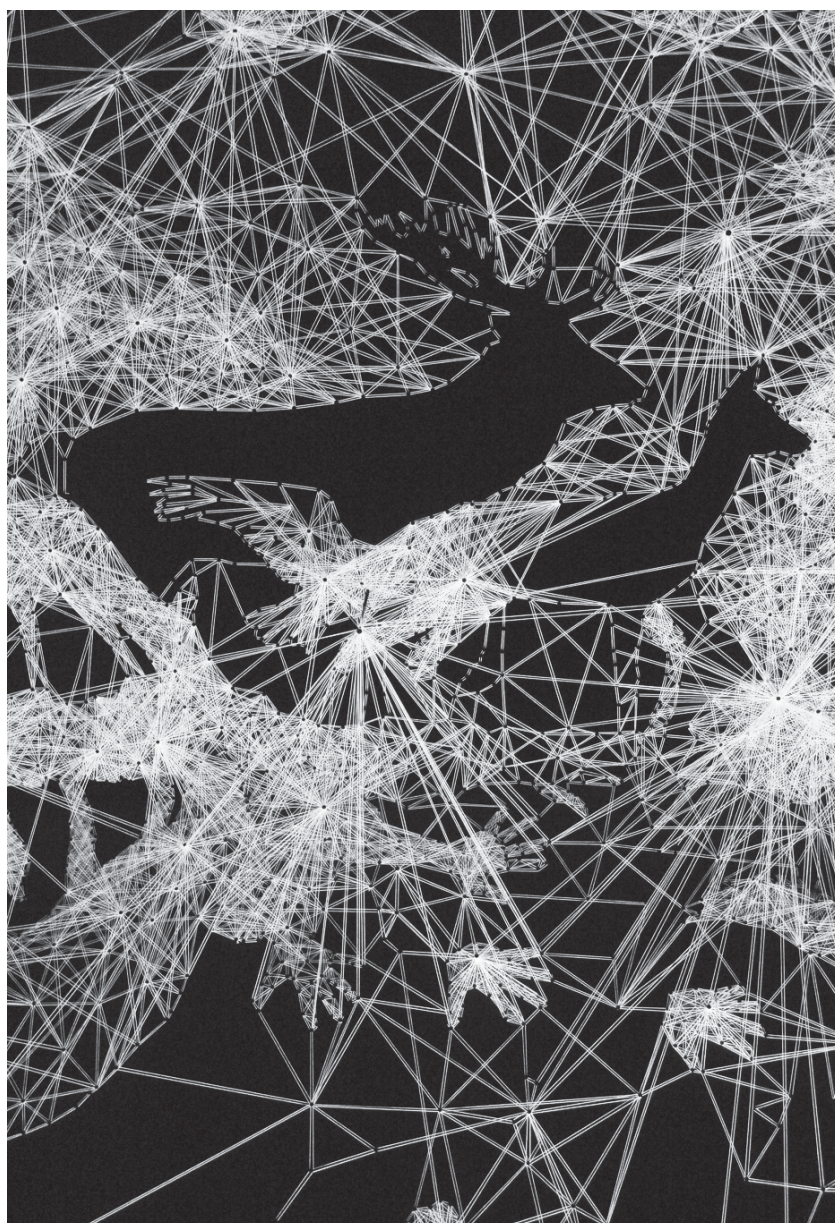
ז'וליאן סאלו, נולד בפריז ב־1977, חי ופועל באורליאן, צרפת

1 ענף של מדע האנתרופולוגיה, העוסק בהשוואה בין אמונות ומנהגים של חברות שונות.

2 Ernst Cassirer, *An Essay on Man: an Introduction to a Philosophy of Human Culture* [1944] (New Haven: Yale University Press, 1974) pp. 25-26.

עבודתו אפשר לקרוא בזיקה למושג <sup>2</sup>animal symbolic שטבע  
 התיאורטיקן ארנסט קסירר. בשונה מחיות, התופסות את עולמן בחושים  
 ובאינסטינקטים שלהן, האדם התבוני, לפי קסירר, הוא "חיה סימבולית",  
 הבונה את עולמה באמצעות מבנים סמליים. לדבריו, התרבות היא  
 מערכת של סמלים ורשתות של משמעויות שטווה האדם, וכמוהו כבעל  
 חיים הלכוד בקורים הסבוכים של רשתות אלו, שרקם בעצמו.  
 המבט המופנה כלפי מעלה מגלה יקום של ישויות המרחפות ממעל  
 בחשכה, כאזור דמדומים שבין חלום ומציאות, המבטא את משיכתו של  
 האמן לגעת דרך האמנות באפל, בחידתי ובמיסטי.

תודה לטל בכלר על כתיבת הטקסט ועל הסיוע במחקר.



ז'וליאן סאלו, מתוך המיצב  
**מערה קוסמולוגית IV**  
 Julien Salaud  
 from the installation  
**Stellar Cave IV**



# עזיז + קוצ'ר: בְּאֶרֶץ כְּלִשָּׁהּ מִתַּחַת לְשִׁמְשֵׁשׁ וּמִתַּחַת לְעֲנָנִים כְּלִשָּׁהּ

אוצר: נמרוד רייטמן

**המלה במדבר**  
**מתקפת יותר מכל בקולות פתוי,**  
**הצל המקונו במחול ההלוי,**  
**קינתה הרמה של כימרה הממאנת להנחם.**

ת"ס אליוט, "ברנט נורטון", מתוך ארבעה קוורטטים

הבריחה למדבר מקפלת בתוכה הבטחה לבשורה. המרחב הפתוח, הצחיחות, הראשוניות הטופוגרפית מייצרים, כך נדמה, פתיחות שלנו לאחר, אחר או אחרת, הנושא בשורה – בשורת המילה במדבר. המרחב המדברי, מרחב של הפשטה, חושף באחת את ההבטחה השבורה שהבריחה למדבר מגלמת: את חוסר היכולת לקבל בשורה, להיות נשא של בשורה או לבשר. אופייה של הבשורה המתקבלת במדבר כרוך בסרח עודף של המחווה השתוקה של המרחב המדברי. המתאר להבטחה העודפת, המעוברת, מצוי כבר בסצנה הראשית של היציאה למדבר. כאשר הגר ברחה למדבר בעודה נושאת את ישמעאל ברחמה (בראשית ט"ז), נגלה אליה המלאך וסיפר לה על אודות הריונה. הגר, שכבר ידעה כי היא מעוברת, הגיבה בפליאה נוכח העודפות שבבשורה – בשורה ללא בשורה. הבשורה אם כן לא ניתנת לאלה הבורחים, אלא לאלה המצויים במדבר, שבדרכם נקרים כל פליטי המדבר, המציינים מעין נווה מדבר אנושי. ייתכן שהבשורה ניתנה למלאך, וההתגלות הייתה למעשה של הגר. זהו כמובן המתאר הבסיסי של כל בשורה, ובוודאי הבשורה למריה, שם נמחקה העודפות, או אולי הוצפה בעודפות יתר, כשנמחק המדבר, עת התקבלה הבשורה על הריונה בנצרת. זוהי כבר חזרה על בשורה שמלכתחילה לא היה בה ממש, בשורה שגם אם דחקה את הטופוגרפיה של המדבר, היא הפנימה אותו וממשיכה לגלם אותו שוב ושוב. ועדיין נותרנו עם המילה במדבר, אותה מילה שבבשורה על פי לוקס הופכת לדבר של האל ("יהי לי כדברך"). המדבור של הבשורה, ההפשטה הטמונה בתהליך זה, פותח את המדבר למה שהוא עצמו נסוג ממנו. כאתר של אמביוולנטיות, המדבר דומה להיעדר ולאדם המצויים בבסיסו של תהליך הפשטה – דתי, אסתטי ואתי, ומניה וביה פוליטי. מה קורה אפוא כאשר אנתוני עזיז וסמי קוצ'ר בורחים למדבר, בורחים בלי היכולת לברוח או

עזיז + קוצ'ר, אנתוני עזיז נולד במסצ'וסטס, ארה"ב ב־1961; סמי קוצ'ר נולד בלימה, פרו ב־1958; עזיז וקוצ'ר חיים ועובדים יחד מאז 1992 בניו יורק

נמרוד רייטמן, אוצר, חוקר ומרצה באוניברסיטת ניו יורק ובאוניברסיטת קולומביה. משלים עבודת דוקטורט בספרות גרמנית ובספרות משווה באוניברסיטת ניו יורק

שם העבודה נלקח מתוך שירה של ויסלבה שימבורסקה, אנשים כלשהם, בתרגומו של רפי וייכרט

עבודתם של עזיז וקוצ'ר מהדהדת את הנרטיב המדומיין של המדבר ומתיקה אותו למרחב הפוליטי, כאשר היא רוצה לומר "אין כל חדש תחת השמש". העבודה, שכותרתה לקוחה משיר של ויסלבה שימבורסקה, מתארת את אי היכולת לבשר ובוחרת במהלך של חזרה על פעולות "כמו דתיות" במרחב "כמו מדברי", שהרי גם המדבר של עזיז וקוצ'ר הוא לא באמת מדבר, כי אם הפשטה של מדבר (שהוא בעצמו הפשטה של משהו אחר). עבודתם זו על הסכסוך הישראלי-פלסטיני היא חלק מפרויקט וידאו רחב המתאר אתרי מחלוקת בעולם ויכולה להתפרש כעבודה בעלת מאפיינים אוטוביוגרפיים.<sup>1</sup> העבודה, הנפרשת על גבי שמונה מסכי וידאו, מציגה דמויות הלבושות בבגדים מערביים ואוריינטליים ועסוקות בתנועות החוזרות על האמביוולנטיות של המרחב המדברי שבו הן מצויות. לא ברור האם הדמויות גוחנות, רוכנות בחוסר אונים על הקרקע, מתפללות באדיקות דתית או רוקדות. לעתים הן לא עושות אף לא אחת מפעולות אלה ולעתים את כולן בבת אחת.<sup>2</sup> השפה התנועתית שנבחרה על ידי עזיז וקוצ'ר כדי לגלם את תנועתם של הדמויות היא שפת הגאגא, שפותחה על ידי אוהד נהרין (כוריאוגרפית: מאיה ליפסקר-קרול). מעל הדמויות, שחלקן לובשות את דגל ארצות הברית, גוהרים מסוקים, ומאחוריהן מופיעים לעתים רוקדים במעגלי הורה ודבקה. הן אינן מיישירות מבט אל הצופה, אך עדיין קוראות לו ומעמדות אותו עם אי היכולת להגן על המילה במדבר, עם אי היכולת לדבר – מחווה אילמת ושתוקה, החושפת גם את חוסר היכולת של הצופה להשיב. דיאלוג ללא דיאלוג החוזר על מבנה הבשורה ללא בשורה ומשקף כעת את השיח הפוליטי. למרבה הצער. המוזיקה לעבודה נכתבה על ידי לארי בוקסבאום, והיא משרתת את האופי החזרתי של תנועות הרקדנים ואת הנוף המדברי המשנה את הטופוגרפיה שלו במהלך הווידאו (בדקה 7:50). לאחר סדרת הפעולות הריקות של הדמויות, משנה המדבר את פניו ומדמה אדמת טרשים חרבה, כמו רוצה לומר, דבר לא השתנה, הכול נותר כשהיה. אין כל חדש תחת השמש. כל שנותר הוא השבר של המדבר, שאל תוכו נמוגה העבודה בפתאומיות בה בעת שהיא חושפת את אי אפשרותו של שינוי נראה לעין, את הבשורה השבורה.

1 תמי כץ פריימן התייחסה לממד האלגורי הנחשף בעבודה זו כמשקף את המתח הביוגרפי בין משפחתו הלבנונית של אנתוני עזיז ומשפחתו הישראלית של סמי קוצ'ר. ראה: Tami Katz-Freiman, "From Body Politics to Conflict Politics: Aziz+Cucher Come Out of the (Biography) Closet" In Lisa D. Friedman (ed.), *Aziz + Cucher Some People*, (Indianapolis Museum of Art, (Hatje Cantz Publishing, 2012.

2 החזרתיות הדתית והאלמנט הפולחני שבעבודה מזמין קריאה פרוידיאנית, שמקורה בטקסט של פרויד "פעולות כפייטיות וטקסים דתיים", בתוך זיגמונד פרויד, מבחר כתבים ד', תרגום: אדם טננבאום (תל אביב: רסלינג, 2008).

# אוריאל מירון: מושך זמן

אוצרות: איה לוריא וטל בכלר

אוריאל מירון, נולד בתל אביב  
ב־1968, חי ועובד בתל אביב

**תערוכת היחיד של אוריאל מירון במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית כוללת שלושה גופי עבודות שנוצרו בשנים האחרונות: הראשון, המוצב באולם הגדול, הוא קבוצה של ארבעה פסלי עץ לבנים וגדולי ממדים (2013–2015), שצורתם הייחודית אמורפית ומינימליסטית כאחת, מופשטת יחסית, כקו רישומי הנמתח ונמשך בחלל התצוגה; השני הוא המיצב פְּרִימָה (2012), הבנוי מכיסאות "כתר פלסטיק" מנוסרים – פרויקט שנוצר במקור לחממה לאמנות עכשווית בברלין; והשלישי הוא סדרת עבודות על נייר – רישומים והדפסי רשת. במידה רבה, כיסא הפלסטיק הלבן הוא נקודת המוצא לשלושת גופי העבודות; נוכחותו בעבודות בולטת, ואפשר לראות בו אלמנט תימטי מרכזי. הכיסא עובר מסכת של שינויים, תמורות חומריות, חיתוכים, מתיחות ועיוותים צורניים שונים ומשונים, שמונעים ממנו למלא את הפונקציה שלשמה נוצר. תמורה משמעותית זו חותכת דרך המרחב הביתי המוכר אל מרחב סוריאליסטי מרוחק. דרך עיבודו של כיסא הפלסטיק המלאכותי נחשפים בו הקשרים ופוטנציאלים אורגניים, זואולוגיים-בוטאניים (עצמות, מפרקים, צמחים, חרקים) ופליאונטולוגיים (בדמות חלקי שלדים עתיקים של בעלי חיים שנכחדו). כך פסלי העץ הלבנים מתקיימים למעשה כישות כפולת־פנים הממזגת בין הטבעי לאל־טבעי, כחלקים מכניים או קטעי שלדות של מכוניות – אך גם כעצמות ומחברי מפרקים שנותרו מחיות ענק קדומות, דינוזאורים, ממותות או לווייתנים. אוריאל מירון עצמו מנסח את עיקרי הפרקטיקה שלו במונחים אבולוציוניים:**

מדובר בביררה טבעית ובאילוצי הישרדות הפועלים את פעולתם בטווח זמן של דור אחד, ברמת האורגניזם האינדיווידואלי ולא

ברמת המין כולו. המוטציות המתרחשות באורגניזם אחד אמורות לתרום להישרדותו המיידית, אך אין ביכולתן לראות קדימה, לחזות תנאים עתידיים ולשמר רק תכונות שיועילו לדורות הבאים. במובן זה, לברירה הטבעית האבולוציונית אין "כיוון" או "מטרה", כאשר הכיוון המזוהה בהתפתחות של מין מסוים לאורך זמן הוא למעשה כיוון בדיעבד, הצטברות של פתרונות אד-הוק שממשיכים להצליח. ועדיין אפשר לומר שה"כיוון" אינו רק בדיעבד, שכן הוא מוכתב על-ידי העבר: אמנם שינויים ומוטציות מתרחשים באקראי ומוכחדים או משתמרים בהתאם למידת תרומתם או פגיעתם ביכולתו של אורגניזם ספציפי לשרוד ולהעמיד צאצאים; אולם המוטציות וההסתגלויות שאורגניזם מסוים כשיר לבצע הן פונקציה של צורתו ומבנהו הנוכחי, ולכן העבר מכתוב את העתיד במידה מסוימת, אמנם בלי לחזות אותו. במובן זה, המטען הגנטי של כל יצור מייצג שרשרת רציפה של התרחשויות אבולוציוניות שקושרות אותו ל-DNA הראשון, וכל אורגניזם הוא היסטוריה או גנאלוגיה פרטיקולרית של עצמו, המייצגת מהלך של מיליארדי שנות אבולוציה. אני מבקש לעבוד בצורה דומה: העבר האישי או הפרטי ואפילו המקרי של גרעין צורני מסוים (רסיס של כיסא פלסטיק, למשל) הוא מצב נתון, שממנו היצירה מתפתחת ברצף של החלטות אד-הוק, וכך נמשך העבר של היצירה ונפרש בהווה.<sup>1</sup>

1 אוריאל מירון בשיחות עם הקהילות לקראת התערוכה.

הפסלים שהציב מירון באולם הגדול מתכתבים באופנים שונים עם רעיונות ואסתטיקה סוראליסטית. אפשר להעלות על הדעת את ציורו של סלבדור דאלי מבנה רך עם שעועית (1936) או ציורים אחרים משלו שבהם נתמכות הצורות בקביים צרות. באופן אחר ניתן לחשוב עליהם בהקשר לפיסול הסוראליסטי של אלכסנדר קאלדר, שכן הם מזמינים אותנו לבוא אליהם, לסוב סביבם, אפילו ממש להיכנס לתוכם. כיסא הפלסטיק ששימש "מקור" לתכנונם נותר מאחור. הפסלים עשויים עץ צבוע לבן המסתיר את מקורו האורגני של החומר, כאשר מחברי הפרקים בין היחידות שויפו ועובדו בהקפדה, גם אם נותרו בולטים ונוכחים. בשיחה עם מירון בהקשר זה עלה הרושם הכביר שהותיר עליו בילדותו שלד הדינוזאור הענקי במוזיאון לטבע בניו יורק.<sup>2</sup>

2 פסל של מירון בדמות שלד דינוזאור ענק שיצר מערימה של כיסאות פלסטיק, הוצג בתערוכה "מוזיאון הטבע" (2009) במוזיאון פתח-תקוה לאמנות; אוצרת: רויטל בן-אשר פרץ.

פרימה הוא מיצב פיסולי המוצג בתוך חממה בחצר המוזיאון. הפסלים, העשויים פלסטיק, נראים כאוחזים בדפנות המבנה ומנסים לפרוץ את גבולותיו.<sup>3</sup> בספרו "פואטיקה של החלל"<sup>4</sup> מציע התיאורטיקן גסטון בשלאר הקבלה בין אלמנטים מן הטבע לאלמנטים מסביבת המגורים של האדם. אפשר לראות בחממה אובייקט ביניים הנע בין סביבה טבעית המהווה מיקרוקוסמוס לגידול וטיפוח אורגניזמים ובין סביבת מגורים מנוונת שנוצרה בידי אדם ולעולם לא תצמיח חיים משיבוטי הפלסטיק הזרועים בתוכה. האובייקטים הפלסטיים יוצרים מערך דואלי עדין – מלאכותיות פלסטית שלדית מול חיות והתחדשות המאפיינת "שתילים רכים".

3 מקורם בפרויקט דומה שהציג מירון – "סידור ישיבה" (2009).

4 Gaston Bachelard, The Poetics of Space, trans. Maria Jolas (New York: Orion Press, 1994).

השם מושך זמן, שבחר מירון לקבוצה הפיסולית גדולת הממדים

שיצר, מצביע על חתירתו להגיע אל הממד שמעבר לרציונלי, אל טריטוריה יצירתית-ילדית משוחררת של על-מציאות הנשלטת על ידי הדמיון. הזמן, שהוא מושג מופשט, מתואר בעבודותיו כנוכחות חומרית ממשית, ואפילו אלסטית וניתנת לעיצוב. כדימוי, מושך זמן מעלה על הדעת את שעוניו הזולגים של דאלי, כאשר הזמן הוא ככיסא פלסטיק שנמתח בין מלחציים בסטודיו של האמן, או במילותיו של מירון: "באופן שיטתי ומכוון אני נמנע מלחזות את העבודה הסופית במהלך עשייתה, כדי לאפשר לה להתהוות בתהליך אורגני ופתוח לשינויים". על המונח "מושך זמן", מעיד האמן, כי הוא קשור לאחד העניינים העיקריים שלו בפיסול בכלל ובעבודות האחרונות בפרט: "משיכה (הארכה והשהייה) של תהליך היצירה ותהליך הצפייה באובייקט באמצעות הפיכתו לקו". במהותו, הקו הוא יצור חד-ממדי, ולכן אינו חומרי מכול וכול; מאחר שהקו הוא יצור מדומיין, הרי שהפיכת החומר הממשי לקו כמוה כהפיכת הממשי לדמיוני.

בעבודותיו מירון מנסה לחצות את הגבול בין החומר למרחב ובין המרחב לזמן, כדי להתקרב ככל האפשר ליצורים נטולי החומר ונטולי המרחביות השוכנים בזמן הטהור, זה שאנרי ברגסון כינה השהות או המֶשך. "אין הזמן אלא מרחב אידיאלי שלפי הנחתנו סדורים בו בשורה אחת כל מאורעות העבר, ההווה והעתיד".<sup>5</sup> אך המרחב הוא אך ורק הייצוג שלנו לשהות, מטפורה לזמן, "כשאנו באים להעלות במוחנו את הזמן, המקום [המרחב] הוא הנענה לקריאתנו".<sup>6</sup>

"לא 'המצבים', אותם תצלומים רגועים פשוטים שאנו תופסים, במשך ההשתנות, הם [הזמן] הממשי אלא דווקא השטף, ההמשכיות שבמעבר, ההשתנות עצמה. השתנות זו אינה בת-חלוקה".<sup>7</sup> הזמן האמיתי הוא "שהות הנמשכת בלי סוף", שבה אין שינוי ואין מצב אחרי מצב. כדי להתמודד עם המושג המופשט "זמן", מתרגמת התפיסה האנושית את המֶשך כסדרת מצבים משתנים רצופים, אך זהו "ריבוי מלאכותי" המנסה לתת מענה לסתירה: "כיצד הוא יכול לשהות אם אינו משתנה".

פרויקט זה מבקש להתעכב על המהלכים של האמן ושל המתבונן בעבודה. התערוכה מתמקדת בחקירת היחסים המתקיימים בין האמן, האובייקט והצופה. תהליך היצירה הארוך של כל עבודה (חודשים) מאופיין בשימוש מחושב בניסוי וטעייה במטרה לזקק את מחשבת האמן ולבטאה בחומר. השלמת התהליך נעשית באמצעות שהייתו של הצופה מול העבודה. "אם רואים את השהות כהתפתחות יוצרת, יש בה משום יצירה נצחית של אפשרות, ולא רק של ממשות".<sup>8</sup>

ברוח זו התערוכה משקפת גם מצב תודעתי ויצירתי המתקיים בין הזמנים, בין העולמות, ובתוכם: העבר נמתח אל העכשיו וחובר אל עתיד קרוב מתהווה, וכך הזמני חובר אל העל-זמני, הטבע נכרך בתרבות, הרעיון הופך לחומר והדומם הופך לגוף אורגני חי.

5 אנרי ברגסון, מחשבה ותנועה, מסות פילוסופיות (ירושלים ותל אביב: הוצאת מוסד ביאליק על ידי 'מסדה', 1953)

6 שם, עמ' 15.

7 שם, עמ' 18.

8 שם, עמ' 23.

**מבט פנימי**

רוחם בלוה, **גלגול**, 2002, וידאו, 1:51 דק', מחזורי אוסף מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית

שיבץ כהן, **בית יד לבנים, מוזיאון הרצליה**, 2008, גרפיט על נייר, 150x150 באדיבות האמן וגלריה ג'ולי מ, תל אביב

שיבץ כהן, **בית יד לבנים, מוזיאון הרצליה**, 2008, גרפיט על נייר, 255x150 באדיבות האמן וגלריה ג'ולי מ, תל אביב

נועה זית, **ללא כותרת**, 1998, הדפס צבע, 104x76 אוסף מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית

עירית תמרי, **שומר מסך**, 2014-2015, תצלומים גזורים ועשורים, 1,050x350

**טל פרנק: שובר שוויון**

טל פרנק, **מערכה ראשונה**, 2015, טכניקה מעורבת, 110x600x1,100 / **מערכה שניה**, 2015, טכניקה מעורבת, 20x650x700 / **מערכה שלישית**, 2015, טכניקה מעורבת, 200x250x60 בחסות Outset; קרן יהושע רבינוביץ לאמנויות, תל אביב; ST-ART; Erotex; Artport

**קליף אוונס: אזרח: הזאב והאומנת**

קליף אוונס, **אזרח: הזאב והאומנת**, 2009, וידאו חד ערוצי באיכות HD,

6:30 דק', מחזורי העבודה הופקה בתמיכתה של קרן הרמס, צרפת

**אלה קנדל: התנסקות**

אלה קנדל, **התנסקות**, 2015, מיצב, חלקי מטוסים מעובדים בטכניקה מעורבת באדיבות גלריה גורדון, תל אביב

**שי זילברמן: נאמן למקור**

שי זילברמן, **נאמן למקור**, 2014-2015, מיצב באדיבות האמן וגלריה עיננע לאמנות עכשווית

**ז'וליאן סאלו: מערה קוסמולוגית IV**

ז'וליאן סאלו, **מערה קוסמולוגית IV**, מיצב בחסות המכון הצרפתי, פריז

**עזיז + קוצ'ר: בארץ כלשהי מתחת לעננים כלשהם**

עזיז + קוצ'ר, **בארץ כלשהי מתחת לעננים כלשהם**, 2012, וידאו באיכות HD בארבעה ערוצים וקול היקפי, 13:06 דק', מחזורי מלחין ומעצב קול: לארי בוקסבאום יועצי כריאוגרפיה: פדרו אוסוריו ומאיה מ' קרול משתתפים: מאיה מ' קרול, פדרו אוסוריו, קאיבון פוראזאר,

אסלי בולבול, ג'וליאן דה לאון, סינתיה קורטז די לנה, אלכס אסקלנטה, אמנדה לולאקי, פאביו טווארט דא טילוה מעצב תלבושות: בטו גרס הפקת מסך ירוק ופוסט-פרודוקציה: סטודיו בראבו, ניו יורק עוזר עיבוד דיגיטלי: אומוט אוזובר עוזר הפקה: מרטין פרסקיאן

**אוריאל מירון: מושך זמן**

אוריאל מירון, **כמטחוי עצם 1 (נער)**, 2013, עץ בוך צבוע, 590x233x132 / **כמטחוי עצם 2 (שקשק)**, 2013, עץ בוך צבוע, 295x316x337 / **כמטחוי עצם 3 (גלגל)**, 2013, עץ בוך צבוע, 192x124x145 / **מושך זמן**, 2015, עץ בוך צבוע, 702x290x307

אוריאל מירון, **פרימה**, 2012, מיצב, כיסאות פלסטיק מנוסרים, ממדים משתנים

אוריאל מירון, **ללא כותרת**, 2015, דיו על נייר, 73x52 / **ללא כותרת**, 2015, דיו על נייר, 70x53 / **ללא כותרת**, 2015, דיו על נייר, 72x54 / **ללא כותרת**, 2015, דיו על נייר, 77x48 / **ללא כותרת**, 2009, חמישה הדפסי רשת, 24x28.5 כל אחד, מתוך ספראמן של אוריאל מירון, **בית עכביש**, הדפסי רשת בעקבות שירים של דן פגיס (סדנת ההדפס ירושלים, 2009)

העבודות באדיבות האמנים, אלא אם צוין אחרת

**Inward Gaze**

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

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

Shibetz Cohen,  
**Beth Yad Labanim,**  
**Herzliya Museum,**  
2008, graphite on paper,  
150×255  
Courtesy of the artist and  
Julie M. Gallery, Tel Aviv

Noa Zait, **Untitled**,  
1998, c-print, 76×104  
Collection of Herzliya  
Museum of Contemporary Art

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

**Tal Frank:  
Tiebreak**

Tal Frank, **First Set**,  
2015, mixed media,  
1,100×600×110 / **Second  
Set**, 2015, mixed media,  
700×650×20 / **Third Set**,  
2015, mixed media,  
60×250×200  
Supported by Outset; the  
Yehoshua Rabinovich  
Foundation for the Arts, Tel  
Aviv; Artport; Erotex; and  
ST-ART

**Cliff Evans:  
Citizen: The Wolf  
and Nanny**

Cliff Evans, **Citizen:  
The Wolf and Nanny**,  
2009, single-channel  
HD video,  
6 min 30 sec, looped  
Supported by Fondation  
d'entreprise Hermès,  
France

**Ella Kandel:  
Collapsension**

Ella Kandel,  
**Collapsension**, 2015,  
installation, airplane  
fragments and mixed  
media  
Courtesy of Gordon Gallery,  
Tel Aviv

**Shay Zilberman:  
True to Original**

Shay Zilberman, **True  
to Original**,  
2014-2015, installation  
Courtesy of the artist  
and Inga Gallery of  
Contemporary Art

**Julien Salaud:  
Stellar Cave IV**

Julien Salaud, **Stellar  
Cave IV**, installation  
Supported by the Institut  
Français, Paris

**Aziz + Cucher:  
In Some Country  
under a Sun and  
some Clouds**

Aziz + Cucher, **In Some  
Country under a Sun  
and Some Clouds**,  
2012, video installation,  
4-channel HD video  
projection with  
surround sound, 13 min  
6 sec, looped  
Composer/Sound Design:  
Larry Buksbaum  
Choreography Consultants:  
Pedro Osorio and  
Maya M. Carroll  
Performers:  
Maya M. Carroll,  
Pedro Osorio,  
Kayvon Pourazar,  
Asli Bulbul, Julian De Leon,  
Cynthia Cortes di Lena,  
Alex Escalante,  
Amanda Loulaki,  
Fabio Tavares da Silva  
Costume Design:  
Beto Guedes  
Green Screen Production  
and Post-Production: Bravo  
Studios, New York  
Digital Compositing  
Assistant: Umut Ozover  
Production Assistant:  
Martin Parsekian

**Uriel Miron:  
Playing for Time**

Uriel Miron, **A Bone's  
Throw 1 (Shake)**, 2013,  
painted beech wood,  
132×233×590 /  
**A Bone's Throw  
2 (Rattle)**, 2013,  
painted beech wood,  
295×337×316 /  
**A Bone's Throw  
3 (Roll)**, 2013,  
painted beech wood,

145×124×192 /  
**Playing for Time**, 2015,  
painted beech wood,  
307×290×702

Uriel Miron,  
**Unraveling**, 2012,  
installation,  
manipulated plastic  
chairs, dimensions  
variable

Uriel Miron, **Untitled**,  
2015, ink on paper,  
52×73 / **Untitled**, 2015,  
ink on paper, 53×70 /  
**Untitled**, 2015, ink on  
paper, 54×72 / **Untitled**,  
2015, ink on paper,  
48×77 / **Untitled**, 2009,  
five screenprints,  
28.5×24 each, from  
Uriel Miron's artist-  
book, **A Spider's  
Cradle**, screenprints  
after poems by  
Dan Pagis (Jerusalem  
Print Workshop, 2009)

All works are courtesy  
of the artists, unless  
otherwise indicated.

delaying both the work process and the object's viewing by transforming it into a line." Essentially, a line is one-dimensional – and therefore, by definition, not a material entity – and imaginary. Consequently, transforming an actual, material object into a linear form amounts to a transformation of the real into the imaginary. Miron's works strive to cross the line between material and space and between space and time in order to become, to the greatest extent possible, non-material, non-spatial entities in pure time, such as Henri Bergson called the *durée* (duration).<sup>5</sup> Space is therefore a representation of duration, metaphoric of time. "When we wish to conceive of time, it is space which responds to our call," Bergson writes.<sup>6</sup> Time, he maintains, is not a multiplicity of instantaneous positions but is rather a moving continuity of material extensity, which is change itself. To be able to conceive of the abstract notion of time, it is translated in our mind into a succession of instants, an artificial multiplicity which is an attempt to resolve the contradiction inherent in unchanging duration, which is whole and undivided and cannot have any such instants.<sup>7</sup> Focusing on the relationship between artist, object, and viewer, Miron's project is engaged with both the artist's moves and those of the viewer. The long process of work on each piece (approximately two months) is characterized by a calculated use of trial and error to distill the artist's thought and express it in matter. The work is only finalized by the viewer's presence. "Let us say then," Bergson proposes, "that in duration, considered as a creative evolution, there is perpetual creation of possibility, and not only of reality."<sup>8</sup>

In the same spirit, the exhibition reflects a state of consciousness and creativity that exists between times, between worlds and within them: the past is stretched into the present, conjoining with an evolving, near future. The temporal joins the timeless, nature is bound up with culture, concept becomes matter, and the inanimate transforms into a living organic body.

5 See Henri Bergson, *La pensée et le mouvement* (Paris: Les Presses universitaires de France, 1969).

6 *Ibid.*, p. 15.

7 See Henri Bergson, *Matter and Memory*, trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer (London: George Allen and Unwin, 2011), pp. 232–298.

8 Henri Bergson, "Introduction," *The Creative Mind*, trans. Mabelle L. Andison (New York: Citadel Press, 1974), p. 21.



The four sculptures installed by Miron in the large hall are in dialogue with surrealist notions and aesthetics. They bring to mind Salvador Dalí's *Soft Construction with Boiled Beans* (1936) or his images of forms supported by narrow stilts. They also correspond with Alexander Calder's surrealist sculpture, since they invite one to approach them, circle, and even enter them. The plastic chair which served as "origin" for their design was left behind. The sculptures are made of wood, painted white, concealing the material's organic origin; the joints between the units were carefully sanded and finished, although they remain conspicuously present. When speaking about it with Miron, he refers to the great impact left on him in his childhood by the giant dinosaur skeletons in New York's Museum of Natural History.<sup>2</sup>

*Unraveling* is an installation presented in a greenhouse, which is placed in the museum's yard. The plastic sculptures<sup>3</sup> within seem to grasp at the greenhouse walls in an attempt to break through them. In his book *The Poetics of Space*, the philosopher Gaston Bachelard draws an analogy between natural elements and those that are part of man's living environment.<sup>4</sup> Miron's greenhouse may be seen as an object that straddles both. As a natural environment, it is a regenerative microcosm where organisms grow; at the same time, it is a man-made, degenerative living environment full of plastic clones that can never generate life. The plastic objects make up a subtle, dual arrangement in which the artificiality of skeletal plastic is contrasted with the life and regeneration of young plants.

The title *Playing for Time*, which the artist gave to a group of large-scale sculptures, attests to his yearning for the dimension beyond the rational – a liberated, childlike, creative super-reality controlled by the imagination. Time, which is an abstract concept, is depicted in his works as a real material presence, elastic and malleable. As an image, the stretched plastic chair conjures Salvador Dalí's melting timepieces. To quote Miron's own words, "I systematically and deliberately avoid envisioning the final form of the piece while I am making it, in order to allow it to come into being through an organic and open-ended process." Miron explains that the title, *Playing for Time*, refers to one of his main interests in recent years, "extending and

2 A sculpture of a monumental dinosaur skeleton, which Miron created from a pile of plastic chairs, was presented in the exhibition "Natural History Museum" (2009) at Petach Tikva Museum of Art, curated by Revital Ben-Asher Peretz.

3 These sculptures were preceded by a similar project by Miron, *Seating* (2009).

4 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, trans. Maria Jolas (New York: Orion Press, 1994).

model was a white plastic chair, are a Janus-faced entity combining natural and supernatural elements as mechanical parts or pieces of a chassis – but also as bones and joints left from giant primordial animals. Miron himself presents the rudiments of his praxis in evolutionary terms:

I refer to natural selection and the demands of survival that operate on the time-scale of one generation, at the level of the individual organism rather than that of an entire species. The mutations that arise in a given individual should promote its immediate survival, but cannot look ahead or foresee future conditions and preserve only those traits that will benefit future generations. In this respect, evolution by means of natural selection cannot be said to have a "direction" or a "goal." The direction that appears to have been taken by the evolution of a given species is, in fact, only a direction in retrospect – an accumulation of *ad hoc* solutions that continue to succeed over time. This so-called "direction" is not only purely retrospective, but also almost entirely dictated by the past: mutations and variations occur at random and are either preserved or exterminated according to the degree to which they either promote or hinder the individual organism's ability to survive and produce offspring. The kinds of mutations and adaptations a given organism can "perform," however, are highly dependent on its current shape and structure (also arrived at through past mutations). Thus, the past "dictates" the future to a certain degree, although without foreseeing it. Seen this way, the genetic makeup of each individual organism represents an unbroken chain of evolutionary events linking it directly to the first DNA molecule that ever existed, and each organism encapsulates its own, specific four-billion-year-old genetic history. It is my aim to work in an analogous manner: the past – personal, private, or even accidental – of a particular formal kernel (a given fragment of plastic chair, for example) provides the starting point from which the piece develops by means of a sequence of *ad hoc* decisions. In this manner, the past of the artwork extends into the present.<sup>1</sup>

1 Uriel Miron in an e-mail correspondence with the authors.

# Uriel Miron: Playing for Time

Curated by Aya Lurie and Tal Bechler

**Uriel Miron**, born 1968  
in Tel Aviv; Lives and  
works in Tel Aviv.

**Uriel Miron's one-person exhibition at Herzliya Museum of Contemporary Art spans three bodies of work created in recent years: the first, installed in the large hall, is a group of four large-scale, white, wooden sculptures (2013–2015), whose unique shape is at once amorphous, minimalistic, and relatively abstract, like a drawn line extending into the exhibition space; the second is the sculptural installation *Unraveling* (2012), comprised of manipulated generic plastic chairs – a project originally created for Super bien! greenhouse for contemporary art, Berlin; and the third is a series of works on paper – drawings and screenprints. To a large extent, the white plastic chair is the point of departure for the three bodies of work; its presence in the works is conspicuous, and it may be regarded as a key thematic element. A common, generic, white plastic chair undergoes a series of material transformations and diverse formal distortions, which prevent it from fulfilling its designated function. This significant metamorphosis cuts through the familiar domestic space to a remote surreal space. Manipulation of the artificial plastic chair reveals in it organic, zoological, and botanical (bones, joints, plants, insects) or paleontological (parts of ancient skeletons of extinct animals) contexts and potentials. The white wooden sculptures presented in the large hall, whose origin and**

2 The religious repetitiousness and the ritual elements in the work invite a Freudian reading referencing Freud's text "Obsessive Actions and Religious Practices."

conflict areas around the world. Comprised of eight video screens, the work depicts figures, dressed in western and oriental clothes, engaged in repetitive movements, enacting the desert's tendency toward ambivalence and undecisiveness; one is uncertain whether the figures are reclining, helplessly bending forward on the ground, praying with religious fervor, or dancing. Sometimes they do none of the above, and at other times they perform all of them at once.<sup>2</sup> The figures' movement (choreographed by Maya Lipsker-Carol) is Gaga, a movement language developed by the Israeli choreographer Ohad Naharin. Above the figures, some of whom are enveloped in the American flag, helicopters hover, and behind them there are occasional Hora and Dabke dance circles. While the figures do not gaze directly at the viewers, they interpolate them to confront the impossibility of defending the Word in the desert – an impossibility immanently tied to the impossibility of speech. Their silent, mute gestures expose the viewer's impossibility to respond. As a *dialogue without dialogue*, their relationality mimics the structure of an announcement without announcement, now displaced, sadly, to the political discourse. The soundtrack, composed by Larry Buksbaum, enhances the repetitive character of the dancers' movement and the desert landscape, whose topography suddenly changes as the work progresses (7 min 50 sec). Following something that looks like a series of empty gestures performed by the figures, the desert changes into parched, arid land, as if stating that nothing has changed and everything remains as it has ever been. There is nothing new under the sun. All that remains is the desert's fissure, into which the work suddenly disappears, exposing the impossibility of a visible change and rendering it as a broken announcement.

desert. It may well be that the announcement of Hagar's pregnancy was in fact given to the angel, and that Hagar was the bearer or receptacle of the epiphany. A tensional relationality between the announcement and its promise, its immanent desertization, constitutes the basic structure of any announcement, certainly the Annunciation to the Virgin Mary, where it seems that the excess of the desert has been fatally erased or, rather, inundated by over-excessiveness, upon the erasure of the desert from the scene of the Annunciation as it has been displaced to Nazareth. The displaced Annunciation is already a repetition of an empty announcement; even if the desert as such has been expulsed as a kind of exteriority in terms of the Annunciation's topography, the desert's essence has been incorporated into the Annunciation itself as it keeps recurring in its absence. Nonetheless, one is ostensibly left with *the Word in the desert* that according to Gospel of Luke is transformed into God's Word ("Be it unto me according to thy word." Luke 1:38). The desertization of the announcement and the abstraction it entails turn the desert into that which it attempts to evade. As a trope of ambivalence, the desert assumes the absence and muteness that acts of abstraction resolutely invoke in terms of their religious, aesthetic, ethical, and therefore also political aspects. What happens when Anthony Aziz and Sammy Cucher flee to the desert, fleeing without being able to escape or secure an announcement? What is the political essence manifested in the desert's fissure presented by them?

Aziz and Cucher's work resonates the imaginary narrative of the desert while displacing it to a political realm, enunciating "there is nothing new under the sun." The work, whose title is a quotation from a poem written by Wisława Szymborska, describes the inability to announce or bear tidings. The work unfolds by a gesture of reiteration of semi-religious acts in a semi-desert-like expanse. However, Aziz and Cucher's desert is already not a mere desert but an abstraction of a desert (which is, itself, an abstraction of something else). The part of their work that engages with the Israeli-Palestinian conflict can be read in terms of autobiographical characteristics<sup>1</sup> and is part of an extensive video project that critically observes

1 Tami Katz-Freiman writes about the allegorical aspect of this work as reflecting the biographical tension between Anthony Aziz's Lebanese origins and Sammy Cucher's Israeli ones. See Tami Katz-Freiman, "From Body Politics to Conflict Politics: Aziz+Cucher Come Out of the (Biography) Closet," In Lisa D. Friedman (ed.), *Aziz + Cucher: Some People* (Indianapolis, IN: Indianapolis Museum of Art, and Berlin: Hatje Cantz Publishing, 2012).

# Aziz + Cucher: In Some Country under a Sun and Some Clouds

Curated by Nimrod Reitman

**... The Word in the desert**

**Is most attacked by voices of temptation,  
The crying shadow in the funeral dance,  
The loud lament of the disconsolate chimera.**

– T.S. Eliot, "Burnt Norton," from *Four Quartets*

**Anthony Aziz**, born 1961 in Fitchburg, Massachusetts, USA; **Sammy Cucher**, born 1958 in Lima, Peru; have lived and worked together in the USA since 1992.

**Nimrod Reitman**, curator and researcher. Teaches at New York and Columbia Universities and is currently completing his PhD dissertation in the department of German at NYU.

**An escape to the desert holds a promise for an announcement. The primacy of the desert, given in terms of its aridity, vastness, its seeming archaic topographic structures, creates, one may think, an ability to welcome an other – be it a he or a she – bearing an announcement: the annunciation of the word in the desert. For its part, the desert, constituting an abstracted space, even a space of abstraction, relentlessly uncovers the broken promise which an escape to the desert resolutely entails – the inability to receive an announcement, let alone be a harbinger of an annunciation or announce (and enunciate). The characteristics of the announcement received in the desert are given in terms of the desert's gesture of excessive muteness. The contours of such an excessive, pregnant promise can be traced already in the primal scene of withdrawing to the desert. When Hagar flees into the desert, carrying Ishmael in her womb (Genesis 16), an encounter with the angel yields the annunciation of her pregnancy. Aware of her gestation, Hagar responds to the excess content of the announcement with surprise – it is an announcement without announcement, let alone an annunciation. Indeed, annunciations are not given to those who exile themselves to the desert, but rather to those who welcome the expelled refugees, sketching something that looks like a human oasis in the desertedness of the**



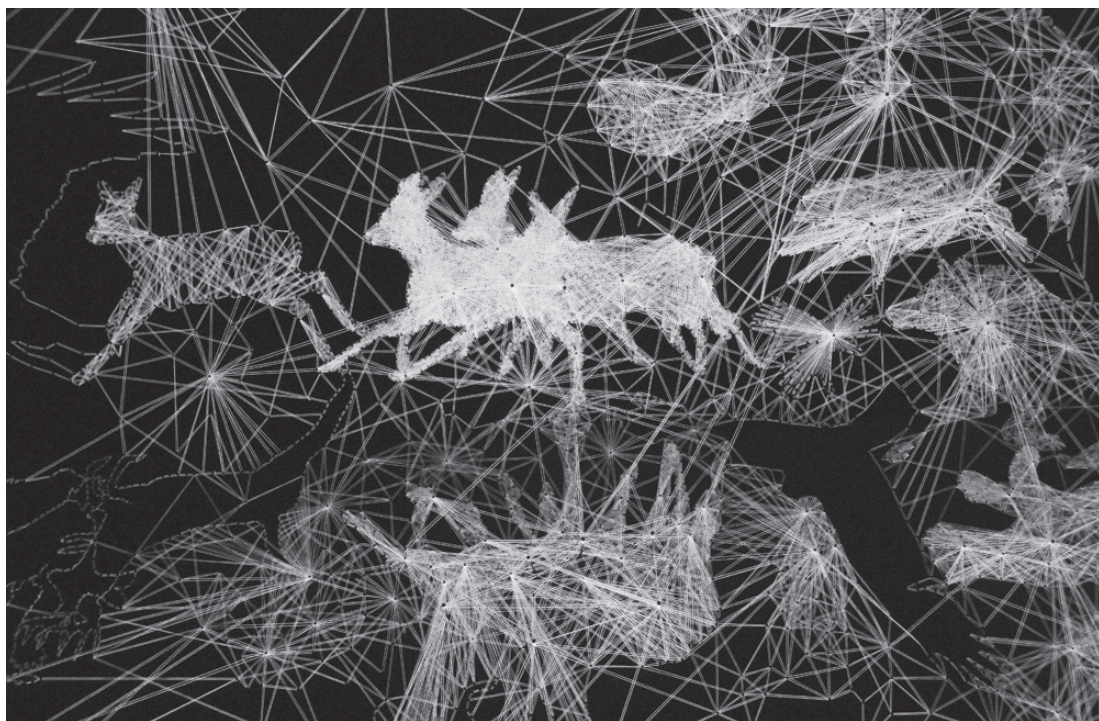
intertwined and death is but a transitional stage in the universe's never-ending cycles of life. The artist's interest in biochemistry and ethnology finds expression in his work, which is also influenced by primitive cultures, trances and shamanism – particularly practices in which animals are an integral part of rites of passage. His work may be read in relation to Ernst Cassirer's definition of man as *animal symbolicum*.<sup>1</sup> According to Cassirer, man – contrary to animals, which perceive the world instinctively, through their senses – makes sense of the world through symbolic forms. He describes man as entrapped in a network of symbols and meanings of his own making.

The upward-turned gaze in Salaud's cave encounters a universe of entities which hover in the dark, in a twilight zone between dream and reality, touching on the dark, enigmatic, mystical aspects of reality.

Thanks to Tal Bechler for writing this text and for her research assistance.

1 Ernst Cassirer, An Essay on Man: an Introduction to a Philosophy of Human Culture [1944] (New Haven: Yale University Press, 1974), pp. 25–26.

ד'וליאן סאלו, מתוך המיצב  
מערה קוסמולוגית IV  
Julien Salaud,  
from the installation  
Stellar Cave IV



# Julien Salaud: Stellar Cave IV

Curated by Aya Lurie

**Julien Salaud**, born 1977  
in Paris, France; Lives  
and works in Orléans,  
France

**The Stellar Cave created by Julien Salaud invites the viewers into a space that encompasses a combination of nature and culture, shamanism, mysticism, and beauty, all of which are in dialogue with body culture in contemporary art. He has created scenes that recall renaissance frescoes and prehistoric wall paintings by interweaving threads, held down by nails, into deer and other local wild animals as well as unearthly beings. These figures seem to have been captured by the web of threads, which defines not only their movement but also its limits. Inspired by medieval aesthetics and traditional craftsmanship, the installation was produced during an artist class held by the artist at the Herzliya Museum of Contemporary Art with Israeli art-school graduates and the artists who are part of the museum's educational staff, reflecting Salaud's dialogue-oriented artistic temperament. The cave is illuminated by a projected ultraviolet light, endowing the work with a fantastic, futuristic appearance. The richly symbolic hybrid images – combining animals, plants, and ornamental forms – offer a spectacular vision.**

**Salaud's works pursue different aspects of metamorphosis, which to his mind is an underlying evolutionary principle that propels and enables the development of new life forms and countless forms of existence. According to this view, life and death are**



again, each time re-encoding the details perceived and processing the images into a semblance of coherence. The various perception routes outlined through the panorama by the viewer's gaze generate diverse syntactic, subjective image sequences, which continue being woven as long as the gaze lingers.



שי זילברמן,  
**ללא כותרת**, 2015, קולאז',  
 דיו וגרפיט על נייר,  
 14.5x21.5, מתוך המיצב  
**נאמן למקור** (צילום:  
 שי בן-אפרים)  
 Shay Zilberman,  
**Untitled**, 2015, collage,  
 ink, and graphite on  
 paper, 21.5x14.5, from  
 the installation **True to  
 Original** (photo: Shay  
 Ben-Efraim)

makes their origin unclear while recontextualizing them in universal, intercultural settings. Like the travelogue of a *flâneur* or nomad, depicting his memories and impressions, the artist's journey resonates with his moves, indicating points of severance and connection among the "treasures" he has gleaned from the originals he has visited. This gathering may be regarded as another practice of the nomad artist – that is, marking his territory or his ownership of the settings and objects he has come across in his journey.<sup>5</sup> "The *flâneur*," writes Groys, "does not demand of things that they come to him; he goes to things. In this sense, the *flâneur* does not destroy the aura of things; he respects them. Or rather, only through him do they come into being again."<sup>6</sup>

5 Deleuze and Guattari, "Treatise on Nomadology."

6 Groys, p. 62.

Zilberman's work process is underpinned by a series of reproductions. The landscape portrayed is a blown-up reproduction of a collage, which was made by cutting and pasting fragments of readymade photographs which, themselves, are reproductions of a photographed original. In addition, over the panorama presented to the viewer hangs another layer of small, framed collage works. This long chain of reproductions detaches the image's representation from its origin, thereby situating the work between then and now, and between place and no-place. The eyes of the figures are covered, releasing them from their concrete existence and allowing the viewer to project his or her own personal world onto them. In addition, this covering effect undermines our viewing, raising questions as to what transpires beneath the surface.

On the wall perpendicular to the panorama hangs a single collage showing a jacket-clad male figure with feathers covering his face. This is the French philosopher Jean-Paul Sartre (1905-1980), who pursued the meaning of the gaze and claimed, "... in order for me to be what I am, it suffices merely that the Other look at me. ... If there is an Other, whatever or whoever he may be; whatever may be his relations with me, and without his acting upon me in any way except by the pure upsurge of his being – then I have an outside, I have a *nature*" (emphasis in original).<sup>7</sup>

The panorama on the wall presents an inquisitive field of vision by not allowing the viewer's gaze to see all of it at once. The viewer is required to draw nearer and away

7 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothing: A Phenomenological Essay on Ontology*, trans. Hazel E. Barnes (London: Routledge, 1995), pp. 262–263.

Zilberman's work, the surface is metaphoric of the tension between nature and culture. It comprises a myriad of details, which are balanced by open landscapes, a monochromatic palette, and the images' almost seamless integration into the landscape. At first sight, the landscape and the figures inserted within it seem coherent and whole. But a second look reveals the underlying aesthetics of disruption, which decontextualizes elements by detaching them from their origins.<sup>2</sup>

Zilberman has been developing his own language steadily and methodically. The process by which he "composes words" entails numerous attempts at combining images together until they reach a point of no return. He ascribes great importance to his work process. He quickly scans book pages, locates the ones he deems most appropriate – depending on paper type and texture, as well as the image size and position – and then defaces and appropriates fragments from them. Finally, like an adept surgeon, he joins them together, creating a whole new, alternative reality. The materiality and condition of the printed papers, attesting to their former existence, are evident in the final image, expanding its meaning. The collage-making acts may be understood as challenging power relations within the cultural and social order.<sup>3</sup> The surreal landscapes and hybrid figures may be read both as responding to a social and environmental state of affairs and as a reflexive contemplation on photography as a practice.

While the size of Zilberman's works usually reflects the original size of the books from which the collaged images were culled, his current exhibition comprises, for the first time, a site-specific work whose size corresponds to the museum space in which it is installed. Here, the collaged landscape grew "organically" and reached life-like dimensions.

Boris Groys claims, in his book *Art Power*, "The utopia of an eternal universal order has been replaced by the utopia of constant global mobility."<sup>4</sup> The nomadic theme finds expression in various aspects of this work process, also portraying the artist's journey as a contemporary *flâneur* wandering among a multitude of images. The images are cut and combined with others in a way that

2 See Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," in *Illuminations: Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969).

3 Such practices are ascribed by Deleuze and Guattari to the nomad figure. See Gilles Deleuze and Felix Guattari, "Treatise on Nomadology – The War Machine," in *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), pp. 351–423.

4 Boris Groys, *Art Power* (Cambridge, MA, and London: The MIT Press, 2008), p. 107.

# Shay Zilberman: True to Original

Curated by Tal Bechler

**Shay Zilberman**, born 1976 in Ramla; Lives and works in Jaffa.

**In recent years, the media of choice of Shay Zilberman, an Israeli graduate of the École des Beaux-Arts in Paris, have been hand-made collage and etching. On the paper surface he interweaves figures and fictional scenes, whose protagonists he culls from diverse, feverishly collected sources: travel albums, architecture and landscape books, encyclopedias, and contemporary and old magazines. Zilberman has no use for Internet search engines as sources for his images. Instead, he insists on searching for them only in printed media and readymade photographs. The boundaries of his search corpus are thus outlined as an alternative expression of current reality's excess of images. In the past, Zilberman used materials he found in photo lab dumpsters as the basis for graffiti images he sprayed around urban spaces. The templates he cut for this series of sprayed images may be seen as precursors of the collage technique he currently employs. The work exhibited at the Herzliya Museum of Contemporary Art portrays a disconcerting, fictional natural landscape with fantastic hybrid creatures, such as bird-people, recalling the illuminated manuscript of the *Birds' Head Haggadah* (c. 1300).<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> The *Birds' Head Haggadah*, the oldest surviving Ashkenazi illuminated manuscript, derives its name from the birdlike human figures illustrated in the manuscript's margins – which are apparently related to the biblical prohibition against creating graven images.

**Collage is a technique which was used extensively in the early twentieth century and has found new life in contemporary art. It is often identified with an urban reality characterized by schism and overcrowding. In**

**“dangerous” space leaves room for a myriad of interpretive projections associated with a variety of aspects of life – be they affective, artistic, or professional – all related to the idea that the road to success or happiness often involves risk-taking and experiencing the biggest fear of all: the fear of crashing and failing.**

**The rawness of the materials and the battered look of the wreckage do not detract from the installation’s calculated, precise aesthetics. While Kandel’s style is unique, it also shows the influence of various international artists, such as Peter Buggenhout, who uses found debris in his works and in 2009 exhibited a work recalling a battered airplane at the Herzliya Museum of Contemporary Art (*The Blind Leading the Blind*, 2008). Kandel’s work is also influenced by Eva Hesse and Mona Hatoum. Like them, she works with found materials and reassembles them in new manners which evoke both emotional and intellectual responses.**



אלה קנדל, מתוך המיצב  
**התנשקות**, 2015, חלקי  
 מטוסים מעובדים בטכניקה  
 מעורבת  
 Ella Kandel,  
 from the installation  
**Collapscension**, 2015,  
 airplane fragments and  
 mixed media



# Ella Kandel: Collapscension

Curated by Ghila Limon

**Ella Kandel**, born 1985 in Jerusalem; Lives and works in Tel Aviv.

**Collapscension is composed of old airplane fragments collected by Ella Kandel in salvage yards and the Herzliya airport. After gathering the airplane pieces, Kandel produced maquettes and digital models in order to simulate and plan in advance the final appearance of this work, which was designed as a site-specific installation. The airplane debris seems to have crashed into the ceiling during an unsuccessful takeoff. Hence the work's title, Collapscension – a portmanteau word which combines collapse and ascension.**

**The work explores a state of consciousness which comprises a sharp conflict between a longing for or expectation of transcendence, love, or spiritual uplifting and a possible outcome involving failure, disappointment, or disillusionment. The stronger the sense of ascension is, the greater the danger of collapse. As the artist points out, attempts at taking off entail giving in to danger yet breed the movement and the courage to act. The work challenges the viewers to take active part in an experience which removes them from their "safety zone." They are required to move across a seemingly dangerous space, with airplane debris hanging over their heads, which seem about to fall down. In consequence, on arrival at the other side of the space, they may feel a sense of relief and satisfaction for having lived up to the challenge. The crossing of this**

corporate logos... All these and more are mixed together in this work, resulting in an experience which is aesthetic yet also chaotic and alarming.

Evans's works in general and this one in particular blur the boundaries between personal, familial, supposedly sheltered space and a public realm whose boundaries are breached. This is his way of pursuing the disturbing notion that we are constantly under surveillance, being filmed and photographed – on the street, in shops, in parking lots, and in the virtual spaces we roam with a misguided sense of privacy. Information about us is constantly being accumulated in the databases of authorities and corporations, and used for a variety of military and commercial reasons, both legitimate and illegitimate, in ways that we cannot fathom. Yet we constantly choose, of our own free will, to share private moments of our lives with huge, anonymous crowds through posts, blogs, or tweets.

As Evans recounts, the “environments and situations comprising *Citizen* are ... a pastiche of information and noise gleaned from online news and entertainment sources. This information is subjectively fused with my obsessions, preoccupations, memories and misunderstandings about the social reality that surrounds me. And this fusion is placed within impossible landscapes and architecture – alien places of nostalgia. ... The temporal composition is heavily dependent upon cinema and the tracking shot, while the spatial arrangements of multiple stories occurring at once are taken from Renaissance religious painting and comic books.”

Repeated watching of Evans's video, which is indeed underpinned by its reiterated, looped screening, undermines unconscious elements in one's psyche and produces vertigo, anxiety, and unease. It raises questions such as what are our fantasies, and what are the tragedies and catastrophes we fear? How would we like to be seen, and what do we see? Are the authorities and economic powers that govern our world, such as the corporations represented by logos in Evans's collage, to be likened to the wolf or nanny? Do they protect or threaten us? Are we able, as citizens, to tell them apart – and if so, could we resist, or at the very least affect their practices?

# Cliff Evans: Citizen: The Wolf and Nanny

Curated by Neta Gal-Azmon

**Cliff Evans**, born 1977 in Darkwood, New South Wales, Australia; Lives and works in Arbutus and Baltimore, Maryland, USA

**Neta Gal-Azmon**, independent contemporary art curator, lecturer, and art consultant.

**Cliff Evans's childhood was passed in a secluded little commune, with limited media access. He recounts that he used to spend most of his time wandering through the woods, and that his first acquaintance with the art world was through some films and comic books. He then went on to study cinema and video at the School of the Museum of Fine Arts in Boston, where he began his artistic career.**

**This unique biography has naturally affected Evans's outlook on life, as well as his artistic imagery, the contents with which he engages, and his means of expression. His videos depict colorful, scenic landscapes while portraying an ominous, apocalyptic future. They may be read as scathing, humorous criticism directed at utopian ideologies that promise humanity a bright future. Evans himself says he does not presume to be a political artist and has no didactic intentions, yet would like to encourage his viewers to take a critical look at the power structures that shape their lives and affect them. The works' visually rich, rhythmic, dynamic energy is hypnotizing. The viewer is drawn in and, much like Alice, finds himself falling into Wonderland.**

**Citizen: The Wolf and Nanny was created, like Evans's other videos, from thousands of images meticulously gleaned from online sources and then joined together in ways that decontextualize them. Thus they invalidate hierarchic structures familiar from a variety of fields (including the military, economic, social, and leisure spheres) and construct a narrative that follows a new thematic and formal configuration. The result is a kaleidoscopic collage which is both enchanting and menacing, based on quick transitions between utopia and dystopia, conflation and collapse.**

**Sputniks, natural landscapes, tourists, tracking dogs, a nanny pushing a stroller, laborers, missiles, a pack of wolves, architectural structures, security personnel, huge mosquitoes,**



transformations, which alter the object's customary visual configuration, result in new images: a horizontal alignment of baseball bats becomes evocative of an Israeli forest consumed by fire; clusters of ping-pong rackets emulate the fallen leaves of autumn; and a tennis court is turned into a decorative carpet overgrown with wild vegetation.

Both alluring and disturbing, the parallel world that Frank creates invites the viewer to dive in and succumb to its compelling beauty. Yet under the surface, behind the lure of beauty, lies a muted violence evocative of solitude and alienation. This universe, which seems governed by an unlikely logic, manifests itself in a number of isolated episodes, like distinct instances frozen in time. Each of these sculptural constructs unveils the three-dimensional frame of an engineered nature, where the strange and familiar coexist. They are informed by the awe and disorientation typical of the fictive world of animated films – with good reason, as Frank's work process often conflates the real and the virtual. Each of these sculptural *mise-en-scènes* began as a digital simulation of the object using 3-D imaging. This digital rendering unleashes the familiar object from realistic constraints, allowing for unlimited freedom toward the construction of a new reality. Breaking away from the constraints of physicality, reality and functional value, the virtual images are re-translated into art objects, this time through actual manipulation of matter.

Frank's sculptural environments are platforms for simulation and imitation, scenes that trace a supposedly concrete reality. Yet in every such creative process, the artist leaves a conspicuous flaw in the work itself, a mark that exposes the medium's failure inherent in realizing the mimetic project. It is a crucial moment in the work, since the traces of failure equally constitute, paradoxically, the mark of success. It is a moment in which the viewers realize that the sculptural environment they behold is, in fact, an assortment of objects, a visual construct through which the artist formulates questions that go beyond the object and pertain to concepts of beauty and aesthetics, domination and force, life and death.

# Tal Frank: Tiebreak

Curated by Sally Haftel Naveh

**Tal Frank**, born 1973 in Tel Aviv; Lives and works in Tel Aviv.

**Sally Haftel Naveh**, independent curator, teaches in the curatorial studies program at the Technion's Division of External Studies and Continuing Education, Tel Aviv.

**Tiebreak, a solo exhibition by Tal Frank, draws its inspiration from the paraphernalia of competitive sports while offering an image of an elusive, parallel world. Consisting of three autonomous installations, Tiebreak encompasses a shared iconography that forms a sequence of narrative episodes in between the mundane and the fantastical. A fictive reality, it draws on the realm of sports as a signifier of a contemporary culture of leisure – a repertoire of imagery that includes ping-pong rackets, baseball bats, a tennis court and more. These objects are introduced into staged, sculptural mise-en-scènes evocative of natural landscapes. Yet once integrated into these new environments, the items are denied their primary functionality as sports gear; in their new narrative and formal context, there is no room for the competitiveness and rivalry of the sports from which they were culled. The trace of their former physical impact is re-inscribed as part of a new sculptural process, in which it is for the artist to set the rules and exert power.**

**The act of re-appropriating found objects is at the center of the ambiguous world of Tiebreak, whether through their integration as actual readymades or as subjects of formal representation. Either way, once recontextualized. Frank pushes the material, formal and thematic limits of the object by way of the subtle sculptural shifts she applies. These**

According to Pliny the Elder, in a painting contest between Zeuxis and Parrhasius to determine the greater artist, the former depicted grapes so realistically that birds flew down to peck at them. In response, Parrhasius invited him to see his own painting. Proud of his success, Zeuxis reached out to pull aside the curtain from the painting, but the curtain itself turned out to be the image painted. Realizing his mistake, Zeuxis declared Parrhasius the winner, saying, "I have deceived the birds, but Parrhasius has deceived Zeuxis."<sup>7</sup> Tamari's work introduces into this artistic equation the internal discourse of photography, raising – as do the works by Rotem Balva and Shibetz Cohen on view alongside it – questions about artistic representation itself. 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.

7 Pliny the Elder, *The Natural History* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983), p. 330.

עיריית תמרי,  
שומר מסך, 2014–2015,  
תצלומים גזורים ושזורים,  
1,050×350  
Irit Tamari,  
*Screensaver*,  
2014–2015, cut and  
fastened photographic  
prints, 350×1,050



**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. Greatly appreciated, it was equally criticized as stressing qualities such as aggressiveness, erasure of differences, superficiality and disengagement with tradition and the past.**

**Irit Tamari's Screensaver, which provided the impetus for this exhibition, 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 covered the photographed wall. A line of light shows beneath the "curtain," as if it were covering a window. 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 relation it bears to reality. The work evokes phantoms such as Jorge Luis Borges' cartographer, who charted a map of the empire that was so detailed that it was on the same scale as the empire itself and covered it entirely; Alberti's illusory Renaissance window, likening his ideal notion of painting to a landscape so realistically rendered that the viewers mistaken it for an actual window on the world; and Pliny the Elder's familiar story of the painting competition and the curtain.**

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

**guided tour are heaped in the corner of the frame, waiting for their owners. Until 2000, the entrance to the museum was through Beth Yad Labanim, and this is where the photograph was taken.**

**In 2000, the museum was re-inaugurated after having been remodeled and enlarged by architects Yaakov Rechter and his son Amnon Rechter (the remodeling also included a separate entrance to the museum, setting it apart from the commemorative part of the building). It was redefined as a museum whose focus was on young, contemporary art, both Israeli and international. Rotem Balva’s video *Rolling*, filmed in 2002, was originally screened on monitors placed at various locations around the museum.<sup>4</sup> The film shows the artist rolling through the renewed museum’s empty galleries. In an e-mail exchange, Balva explains, “Action transpires just prior to identity or physiological, historical, or sociological context. The original display of the video traced an action which took place in the museum’s empty spaces. It was shown at the spots where the camera was positioned while I was rolling around. The work was screened on eight monitors, which were placed on the floor, and the viewer saw different parts of the action while wandering through the museum. The viewer’s movement around the museum connected these fragments to the circuitous route of my own rolling.” In this way, the artist’s action traced the architectural circulation route through the renewed museum, connecting its historical and contemporary parts while reproducing the viewer’s own route. Her performative act declares the up-to-date, contemporary artistic language of the venue while affirming, through a Sisyphean act that involves physical and mental aspects, the key part she plays in it as an artist.**

**In 2008, Shibetz Cohen produced, inside the museum building, his introverted, solemn graphite works, Beth 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**

# Inward Gaze: Herzliya Museum of Contemporary Art

**Curated by Aya Lurie**

**Participating Artists: Rotem Balva,  
Shibetz Cohen, Irit Tamari,  
Noa Zait**

**Rotem Balva**, born 1969 in Eilat; Lives and works in Tel Aviv.

**Shibetz Cohen**, born 1967 in Rehovot; Lives and works in Tel Aviv and Bratislava, Slovakia.

**Irit Tamari**, born 1967 on Kibbutz Tzora; Lives and works in Tel Aviv.

**Noa Zait**, born 1967 on Kibbutz Merhaviva; Lives and works in Tel Aviv.

**The group exhibition *Inward Gaze* comprises four works of art created at the Herzliya Museum of Contemporary Art at different times. In each, the museum building and dominant architectural details within it play a central role. On view in the museum's entrance hall, the exhibition directs an inquiring gaze at its unique building, which has undergone structural and functional changes over the years. In doing so, it also explores the notion which underpins 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 contents.<sup>1</sup>**

**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 (Beth 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 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**

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;

## Museum Staff

Director and Chief Curator: Dr. Aya Lurie  
Administrative Director: Tammy Zilbert  
Curator and Registrar: Tal Bechler  
Curator: Ghila Limon  
Event Coordinator and Assistant to Chief Curator: Adi Dahan  
Research Assistants: Noa Haviv, Galit Malis  
Graphic Design: Kobi Franco Design  
Graphic Execution: Mor Halimi  
Multimedia Systems Design and Installation: Protech Integration Ltd.  
Production and Installation Assistance: Uri Batson  
Museum Office Manager: Revital Eyal  
Custodian: Yossef Akale  
Public Relations: Hadas Shapira

Sally Haftel Naveh's text on Tal Frank (copyedited and translated by Hemda Rosenbaum) is from Frank's artist book to be published in 2015.

Aziz + Cucher wish to thank Parsons The New School for Design, New York, for their continued support.

Thanks to the Institut Français, Paris, the curator Anne Maniglier, and Galerie Suzanne Tarasieve, Paris.

## Catalogue

Editor: Dr. Aya Lurie  
Associate Editor: Tal Bechler  
Design and Production: Kobi Franco Design  
Graphic Execution: Mor Halimi  
Hebrew Copyediting: Ruth Megides  
English Translation and Copyediting: Einat Adi  
Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

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

© 2015, Herzliya Museum of Contemporary Art  
Cat. 2015/1



The following exhibitions were made possible through the generous support of:

**Tal Frank:**  
**Tiebreak**

outset.

קרן יהושע רבינוביץ לאמנויות תל אביב (י"ו)  
YEHOSHUA RABINOVICH TEL AVIV FOUNDATION FOR THE ARTS

אָרטפּוֹרט  
ARTPORT  
אָרט פּוֹרט



**Julien Salaud:**  
**Stellar Cave IV**

**Ella Kandel:**  
**Collapsension**

**Cliff Evans: Citizen:**  
**The Wolf and Nanny**

INSTITUT  
FRANÇAIS

גלריה גורדין  
Gordon Gallery

FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS



מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית  
Herzliya Museum of Contemporary Art

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

# תערוכות Exhibitions

**14.2.15 — 11.4.15**