

בעקבותיה

14 בינואר – 22 באפריל 2017

צוות המוזיאון

מנהלת ואוצרת ראשית: ד"ר איה לוריא
מנהלת אדמיניסטרטיבית: תמי זילברט
עוזרת לאוצרת ראשית ומתאמת: דנה רז
מזכירת המוזיאון, אירועים והפצת תוכן: רעות סולמה-לינקר
רשמת: נועה חביב
קשרי חוץ וגיוס משאבים: מיכל כרוך-שריב
יחסי ציבור: הדס שפירא

תערוכות וקטלוג

עריכה: ד"ר איה לוריא
עוזרת לעורכת: דנה רז
עיצוב גרפי והפקה: סטודיו קובי פרנקו
עריכת טקסט עברית ותרגום לאנגלית: עינת עדי
תכנון והתקנת מערכות מולטימדיה:
PROAV - אינטגרציה מערכות אודיו ווידאו
שילוט וכיתובים: שיווק בתנועה בע"מ
הקמה ותלייה: אורי בצון
חשמל ותאורה: עוזי קפצון
דפוס: ער. הדפסות בע"מ, תל-אביב

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב × גובה.

על העטיפה: מיכל היימן, *Asylum (1855-2017)*: דיוקן עצמי, 2013,
קופסת אור, 127×93; שידת עץ עם ארבע חותמות, 111×134×30

© 2017, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
קט' 1/2017

תערוכתה של מיכל היימן בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ולאמנות;
קרן משפחת אוסטרובסקי; Meeting for Minds; איל הנדלר; חברת
איסטרניקס; אודיאון השקעות בע"מ; יהודית ורוני קצין; ותורמים
בעילום שם.

הילה בן ארי, "תנועה בין קווים שבורים - מחווה להדה אורן":
רקדנים: טליה בק, תומר גולן, מורן זילברברג / פסנתר: שירה
לגמן / צילום ועריכה: אסף סבן / מוזיקה: יוני ניב ואלכס נס / עוזר
בימאית וארט: יהל דותן / תאורה: דוד רודוי / עוזר צלם / תאורן:
יאיר פרידמן / עיצוב סאונד: רונלד בורסן, יוני ניב / עריכת אונליין:
איליה מרכוס / הפקה בפועל: דור דימנט
הפרויקט הופק בתמיכת קרן אאוטסט לאמנות עכשווית;
תוכנית המענקים של ארטיס; מועצת הפיס לתרבות ולאמנות; וקרן
משפחת אוסטרובסקי.
התצוגה הארכיונית "הדה אורן: 'התנועה היום יומית באיזה
תנאים היא ריקוד?' מוצגת הודות לאדיבותם של אלכסנדר אגור;
רות אשל; גלית טל; שאול ינאי - ארכיון קיבוץ אשדות יעקב
איחוד; רונית לנד; עינת ליבנה; יונת רוטמן - ארכיון להקת המחול
הקיבוצית; ורותי שדמון.

תערוכתה של רונית פורת בתמיכת ארטפורט, תל-אביב, מיסודה
של הקרן המשפחתית על שם תד אריסון; תוכנית המענקים של
ארטיס; המכון הפולני, תל-אביב; ומועצת הפיס לתרבות ולאמנות.

תערוכתה של מרים חלפי בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ולאמנות;
ואוסף דובי שיף.

הפרויקט של תמר לצמן הופק בתמיכת מכון שפילמן לצילום;
ותכנית שהות האמן LMCC'S Swing Space Program, ניו יורק.

הפרויקט של מונדי_לאב הופק בתמיכת הפקולטה לארכיטקטורה
בטכניון, חיפה.

ארטיס אָרטִיס
artis
grant
program



החברה לכאסות ולחברות
הרצליה בתים ופירס

משרד
התרבות
והספורט

חזון והנהגה
הרצליה
עיריית הרצליה

MUNDI
Urban Interaction Design Lab

הטכניון
הפקולטה
לארכיטקטורה ובניין ערים



outset.

MEETING
FOR
MINDS



ארטפורט
ARTPORT
אָרט פּוֹרֵט

איסטרניקס

SIP
SHIPMAN
INSTITUTE FOR
PHOTOGRAPHY

Lower
Manhattan
Cultural
Council

Parasite

התחרות לזכות אדם ע"ש אסיל זולא
קרן מחקרי אדם על שם אסיל זולא
The Endre Zola Chair for Human Rights

המכון הפולני
INSTYTUT POLSKI



רבים וטובים נטלו חלק בהכנת מערך התערוכות המאתגר הנוכחי במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. ברצוני להודות לכל האמניות, האמנים והאוצרות, ולכל אנשי ונשות הצוות המקצועי, מבית ומחוץ, שליוו את הפרויקטים המוצגים במסירות ומקצועיות.

תודה מקרב לב לראש עיריית הרצליה, משה פדלון, על אמונו הרב במוזיאון. תודה למנכ"ל העירייה יו"ר ההנהלה הציבורית של המוזיאון, יהודה בן עזרא; לליאת תימור, חברת מועצה ויו"ר החברה העירונית לאמנות ולתרבות הרצליה; ולעדי חדד, סמנכ"לית החברה העירונית לאמנות ולתרבות הרצליה. אנו מודים לחברת בייג'י בונד ולמנכ"ל החברה, מר שרון לבנטר, על תרומתם ותמיכתם המתמשכת. תודה לגילה וזאב צימט על ידידותם ותרומתם הנדיבה. תודה לחברת גילאר בע"מ, נציגת קונצרן Sika בישראל, ולאסף צימט על עזרתו. תודתנו שלוחה לכל התומכים, הפרטיים והציבוריים, שמלווים את פעילותנו בהתמדה. תודה לקרן אאוטסט לאמנות עכשווית ולאיריס ריבקינד בן צור, מנהלת אאוטסט ישראל; לארטפורט ולמנהלתו, ורדית גרוס; לארטיס ולרבקה סאקר, מייסדת העמותה. תודה למכון הפולני, תל-אביב, למנהל המכון, קז'ישטוף קופיטקו, ולמנהלת המדיה בו, יפעת זבירין. תודה לתורמים בעילום שם, שנדיבותם אפשרה את קיום התערוכות.

על מעורבותם ותמיכתם בתערוכות מיכל היימן, שלוחות תודות לפרופ' סנדר גילמן; פרופ' ארנה בן נפתלי; פרידה ואיזק עוזיאל, לונדון; אודיאון השקעות בע"מ; אתי ומיקי קני; יהודית ורוני קצין; איל הנדלר; ד"ר רוחמה מרטון. תודה לחבר יקר של האמנית, ולכל המצולמות והמצולמים שלקחו חלק בפרויקט בארבע השנים האחרונות. תודה מיוחדת לדיאנה דלל, מייסדת ומנהלת פלטפורמת

האמנות Parasite, ולכל צוות התערוכה. תודה רבה לחוה אלברשטיין, צבי סלטון ועודד מנדה-לוי על נכונותם לקחת חלק חשוב בתסכית הכלול בתערוכות מורן שוב, שמתבוננת ביצירתה של צלה בינדר. תודה לאנשי מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, שבאוניברסיטת תל-אביב: פרופ' מיכאל גלוזמן, יו"ר המרכז; ד"ר רחל ספטק, מנהלת הארכיונים בו; ונגה אלבלך, חוקרת ואחראית על ארכיוני צלה בינדר, נתן אלתרמן ותוצאה אתר. תודה לאורנה גרנות, מנהלת ספריית אגף הנוער במוזיאון ישראל, ירושלים. על הסיוע לתצוגה הארכיונית על הדא אורן, המוצגת במסגרת תערוכתה של הילה בן ארי, תודתנו לרות אשל; שאול ינאי - ארכיון קיבוץ אשדות יעקב איחוד; יונת רוטמן - ארכיון להקת המחול הקיבוצית; גלית רונן; והאוצרת רותי שדמון. תודה לרעיה סידי ולאוצרות אפרת לבני ואירנה גורדון על שאפשרו את תצוגת עבודותיה של טליה סידי לציון עשור לפטירתה. תודה מיוחדת שלוחה למשוררת רחל חלפי על הסיוע לתערוכות אמה, מרים חלפי. תודה לדובי שיף על תרומתו לתערוכה, המשך לקשר התומך שקיים עם מרים חלפי אביו, חיים שיף ז"ל; ולאוצרת איריס ברק, אוצרת אוסף שיף. תודה מיוחדת לפנינה ולן ולענת שניידר-שרן.

תודה לאנשי המקצוע המעולים, המלווים את פעילויות המוזיאון: עינת עדי, המופקדת על עריכת הטקסטים ותרגומם לאנגלית; וקובי פרנקו, שעל העיצוב. תודות שלוחות לאנשי הצוות של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, העושים לילות כימים, במסירות אין קץ: תמי זילברט, דנה רז, רעות סולמה-לינקר, מיכל כרוך-שריב ונועה חביב. אין כמוכם.

מערך התערוכות הנוכחי במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית כולל שמונה תערוכות של אמניות נשים. שש מתוכן מציגות פרויקטים של אמניות ואוצרות, המגוללים סיפורי מסע מחקריים בעקבות שש נשים, ממשיות או מומצאות, שחיו ופעלו בזמנים ובמקומות שונים. סיפוריהן של האמניות ושל הנשים מושאי מחקרן נכרכים אלו באלו – נשים יוצרות, פועלות, אוהבות, נאשות, פגועות ופוגעות, מחפשות, לא מרפות, המשתוקקות לבטא את סיפוריהן האישיים, את רעיונותיהן ויצירתן, לסלול את דרכן ולממש אותה, גם אם הדבר כרוך לא אחת בקשיים הנובעים מעצם היותן נשים. את הפרויקטים כולם מלוות אוצרות, המוסיפות מבט נשי נוסף על המהלכים הדיאלוגיים של האמניות. נקודת המוצא של רבים מהפרויקטים המוצגים הייתה מפגש ממגנט עם דימוי משמעותי, כגון תצלום דיוקן של אישה בספר ישן, או עם סיפור חיים ויצירה. מפגשים טעונים אלו הובילו את היוצרות ואת האוצרות המעורבות למסעות מחקריים-אמנותיים ממושכים, שכללו פעמים רבות מחקר בארכיונים ובספריות, קיום ראיונות והפעלת מהלכי בילוש בעקבות תצלומים ישנים, קטעי עיתונות ושברי מידע. הצורך לפתוח את ה"קופסה השחורה", לגלות, לפענח ולספר את הסיפור הגנוז קורא תיגר על מיתוס קללת פנדורה, שפתחה את התיבה למרות האיסור; הוא מחולל היפוך משמעות ומעמיד אותה באור חיובי, כאישה-חוקרת המבקשת להאיר את הפינות האפלות ואינה נרתעת מלרדת לשורש האמת. ציר מחבר נוסף בין הפרויקטים הוא התייצבותם המאתגרת מול שנים של ייצוג מחפצן או אידיאלי של הגוף הנשי, שהצמיח דימוי מושטח ודה-הומניזציה. חשיפת הגוף או נוכחותו בתערוכות אנלוגית במידה רבה לחשיפת היבטים נפשיים, אינטלקטואליים ואירוטיים מורכבים בקיום הנשי. מסעותיהן של כל האמניות בעקבות נשים שונות מהן גם הפגישו אותן, כמתבקש – לא פעם באופן פרדוקסלי – עם סוג של דיוקן עצמי.

בכניסה למוזיאון, על קיר הבטון, מוצגות חמש עבודות של טליה סיד^י, לציון עשור לפטירתה, ומרמזות על מסע שנקטע באבחה. מיכל היימן^ן, המציגה באולם הגדול, מבקשת לבחון את תנאי האפשרות הפוליטיים, התרבותיים, המגדריים והפסיכולוגיים של "שיבה", באמצעות

שיבה אל נשים שצולמו בשנות ה־50 למאה ה־19 בעת שהיו מאושפזות ב"מקלט למשוגעים" בלונדון. היא נוקטת שלל אסטרטגיות למימוש משימתה, בהן יצירת קהילה הכוללת עשרות נשים הלבושות בשמלת בית המשוגעים, מ־1855 ועד 2017, או קיום מפגשים יחידניים עם המבקרים בתערוכה על מנת שיוכלו ליעץ ולסייע בידה. פרויקט הווידיאו המורכב של הילה בן ארי, באוצרות טל יחס, מתכתב עם שפת התנועה של הכוריאוגרפית הישראלית הדה אורן (1935–2008) דרך דימויים המעמידים את הגוף (הנשי, לרוב) במצבים פיזיים מאומצים, על קצה גבול היכולת. התערוכה כוללת גם תצוגה של חומרי ארכיון ומידע על הכוריאוגרפית, המוצגת במפלס הפרוזדור התחתון. רונית פורת יוצאת עם האוצרת אורית בולגרו למסע בעקבות ליסן נוימן, נערה בת 16, שב־1931 נשפטה למאסר בברלין בעוון רציחתו של פריץ אולבריק, שען שנהג לפתות נערות תמימות, בהן היא עצמה, ולצלמן בפוזות אירוטיות בחדר האחורי בחנותו. האוצרת גליה בר אור, החוקרת זה שנים את הנתיבים הלא מוכרים בנרטיב ההיסטורי של האמנות הישראלית, מציגה את האמנית והמשוררת מרים חלפני (1917 לערך – 2002), שפסליה, בניגוד לפסלי הברזל של האמנים הגברים באותה התקופה, אינטימיים ואין בהם אלימות. תערוכתה של היוצרת מורן שוב מזמינה את המבקרים למפגש עם דמותה הנשכחת של האמנית והמאיירת צֶלָה בינדר (1919–1987), שאיירה עשרות מספרי הקורפוס הקלאסי של ספרות הילדים בעברית. הינדה וייס יצאה למסע מדברי של תנועה פיזית ומושגית, שבו הגוף והמקום מוכפפים למערך מארגן חדש. בעבודת הווידיאו של תמר לצמן מגלמת האמנית את דמותה העלומה של מרגרט טאד, אחת הנשים שצילם אדוארד מייברידג', הצלם החלוצי בן המאה ה־19 – ומציעה נקודת מבט נשית אפשרית, המשלבת בדיון ומציאות, על אירוע מכונן בתולדות הצילום.

בנוסף, במסגרת סדרת התערוכות "מבט פנימי", הבוחנת את המבנה האדריכלי והרעיוני של מוזיאון הרצליה מבעד לעיניהם של יוצרים שונים, תפעל במוזיאון הקבוצה מונדי־לאב, בראשותו של דוד בהר־פרחיה, ובה גם רונן אידלמן, נועם ברוקמן ואורי כרמלי. חברי הקבוצה יחקרו את הקשרים הפיזיים והרעיוניים בין המוזיאון לבין המרחב המקיף אותו.

ד"ר איה לוריא
מנהלת ואוצרת ראשית

מיכל היימן:

AP – Artist Proof, Asylum (The Dress, 1855–2017)

אוצרת: איה לוריא

תערוכתה של מיכל היימן כוללת מיצב, מיצג, וידיאו, סאונד, תצלומים, עבודת רצפה, אובייקטים, מסמכים ותצוגות ארכיון. ב־2012 נתקלה האמנית בספר בשם פני השיגעון: היו זו' דיאמונד ומקור הצילום הפסיכיאטרי (1976), שם חוותה מפגש מכריע עם תצלום – "לוח 34". דימוי זה הוביל אותה לפרויקט המבקש לבחון את תנאי האפשרות הפוליטיים, התרבותיים, המגדריים והפסיכולוגיים של "שיבה". הצעתה הרדיקלית של היימן מייצרת קהילה חדשה הכוללת עשרות נשים – מחפשות מקלט, אקטיביסטיות, אמניות ואחרות – מ־1855 ועד 2017. האשה הצעירה שהתבוננה במיכל היימן מ־"לוח 34" – תצלום שצילם בסביבות 1855 ד"ר דיאמונד (1809–1886), פסיכיאטר בריטי שהיה חבר סגל בכיר בבית חולים ספרינגפילד (לשעבר "המקלט למשוגעים של מחוז סארי") – נראתה לה דומה להפליא לעצמה בגיל ההתבגרות. היא זיהתה בה אפילו את ידיה שלה. מתוך שאיפה לשוב ולבקר את הנשים שצולמו בשנות ה־50 למאה ה־19 בעת שהיו מאושפזות ב"מקלט למשוגעים", פעולתה הראשונה של היימן הייתה לתפור לעצמה שמלה דומה לזו שבה צולמו, כאסטרטגיה מרכזית להשגת גישה למקלט. היא החלה לצלם דיוקנאות מרובים (בתצלומים ובווידיאו), בעיקר של נשים, כולל היא עצמה, וכן של מספר גברים ואנשים שמגדרם לא בינארי, כולם לבושים בשמלה זו.

בתערוכה מציעה היימן, בין השאר, אפשרות למפגש אישי עמה, שתכליתו הגשת ייעוץ לה ותמיכה בה. המפגש צפוי להיות המשך ושכלול של פעולות קודמות שלה, כגון מבחני מיכל היימן (M.H.T.s) מס' 1–4, שבהן ניהלו מאבחנות מטעמה דיאלוג עם המבקרים, באופן יחידני או קבוצתי. האמנית תהיה נוכחת באולם התצוגה בזמנים שיפורסמו, מבלי להתחייב מראש לרפרטואר פעולה מסוים. לעתים תשוחח עם המבקרים, לעתים תאזין, תראיין, תחלוק את סיפור חקירותיה, או תשקע אל תוך עצמה.

דמויותיהם המצולמות של שני שומרים בקופסות אור ניצבות בכניסה לתערוכה. הן מהדהדות את דמות השומר בסיפורו של פרנץ קפקא "לפני החוק", כמו גם את התימה העתיקה של nostos (שיבה אֶפִּית).

שם התערוכה, "AP – Artist Proof, Asylum (The Dress, 1855–2017)" משקף את היובשנות הבירוקרטית והטכנית של המנגנון הארכיבי, בעודו שולח לאופני המיון המקובלים בתחום ההדפס האמנותי. בראשי התיבות AP (Artist Proof, ובעברית, "אבחנת האמן") נהוג לסמן את עותק המקור של הדפס (שאינו חלק מהמהדורה הממוספרת) שאושר על ידי האמן/ית, על פיו אמור הדפס להדפיס את הדפס המהדורה. עם עליית ערכם המסחרי של תצלומים, אומצה בצילום האמנותי שיטת המספור מתחום ההדפס לשם הקדירה של תפוצת עותקים מוגבלת, שתשמר את ערכם הכלכלי. בהקשר של עבודתה של היימן, AP אינו רק מונח פרוצדורלי־מסחרי המחתיים את העבודה במעין תורתן, אלא הוא גם סימון מחדש של נוכחותה החיה של האמנית כמקור סמכות אנושי בעידן השעתוק הדיגיטלי. בתערוכה יש ייצוג נוסף לשיטות הסדרה, בארכיון תצלומים ומסמכים המקוטלגים ונתונים במתקן תיקיות. הגישה אליו – כנהוג בארכיונים – מוגבלת ומצריכה את אישור האמנית, ורק היא מורשית לשלוח חומרים מתוכו.

הפרויקט הנוכחי של היימן כלל נסיעה ללונדון, שם ביקרה בארכיונים ובמקלט למשוגעים שבו עבד ד"ר דיאמונד – שכיום הוא אחד הבניינים המשמשים את בית החולים ספרינגפילד. תיעוד נסיעה ברכבת התחתית אל בית החולים מוצג בתערוכה באמצעות מערך של סאונד והקרנות וידיאו. בסרט *"Plate 34" Line, London* (2016) מגלמת בתה של האמנית, אמילי, את דמותה של הנוסעת בזמן. בסרט נוסף שצילמה היימן, *Double Check* (2016), המוקרן על רצפת האולם, מציגה בפניה דוברת של המוסד, שהיה פעם המקלט למשוגעים של סארי, את הגרסה הרשמית של "סיפור המקום". לקראת סופו, נראית התוכנית האדריכלית של המקלט למשוגעים, המעידה, בדומה לתוכניות של מוסדות מעין אלה ברחבי העולם, על המערך הארגוני של המוסד ועל אופן התנהלותו. המערך כולל הפרדה בין נשים וגברים ובין חולים יותר וחולים פחות, חדרי בידוד וענישה, אולמות שינה ומקלחות משותפות, וחדרי עבודה שבהם הועסקו החוסות בעבודות פיזיות נשיות מסורתיות, בעיקר ככובסות ותופרות. אך היימן, עולה לרגל נחושה, מכוננת מחדש את הסיפור. בהפעילה אופציות שחזור רב־שכבתיות של מהלכי שיבה – אל המוסד, המקלט, הארכיב והמוזיאון – היא מסמנת את השיבה כאפשרות השפויה היחידה לתחילתו של תהליך החלמה.

מיכל היימן, **Asylum**
:(The Dress, 1855–2017)
אסמאית יוהאנס, 2013
Michal Heiman,
Asylum (The Dress,
1855–2017): Asmait
Yohans, 2013



9 הילה בן ארי: תנועה בין קווים שבורים – מחווה להדה אורן

אוצרת: טל יחס

מיצב הווידיאו של הילה בן ארי (נולדה 1972), *תנועה בין קווים שבורים*, מבוסס על מחקר מקיף שערכה האמנית בגוף היצירה של הכוריאוגרפית הישראלית הדה אורן (1935–2008). העבודה היא פרק נוסף בסדרת עבודות מחווה של בן ארי, בהן היא מנהלת דיאלוג עם גופי עבודה של יוצרים ישראלים ותיקים שפעלו בדיסציפלינות אמנותיות שונות. דרך דיאלוג זה היא חוקרת את מושג המחווה – על התפר בין משמעותו כ־tribute וכ־gesture – ומשרטטת גנאלוגיות אפשריות של יחסי קרבה והבדל, זיקות ומתחים מגדריים ובין־דוריים הנגלים ביחסים בין הגוף הנשי והמקום.

הדה אורן נולדה בנתניה, ומגיל צעיר ועד מותה התגוררה בקיבוץ אשדות יעקב. היא למדה מחול בבית הספר הגבוה ללימודי כוריאוגרפיה בפריז, והשתלמה, בין היתר, אצל אלווין ניקולאי ומוריי לואיס בניו יורק. שיא פעילותה כיוצרת היה משנות ה־70 ועד אמצע שנות ה־80 בישראל. היא נמנתה עם צוות הכוריאוגרפים הראשון שיצר ללהקת המחול הקיבוצית; עבדה עם להקת בת־שבע 2; ויצרה כוריאוגרפיות לרקדנית רות אשל. ב־1975 הקימה מרכז ללימוד מחול בעמק הירדן, אותו ניהלה במשך שנים רבות, ופעלה להקים להקת מחול מקצועית, עצמאית, שבסיסה בחבל ארץ זה. לאורך כל השנים יצרה גם מחולות לטקסי החגים בקיבוץ, בניסיון לשלב את השאיפות היצירתיות שלה עם מחויבותה לחיי הקהילה, ומתוך רצון להפיח רוח אמנותית פרשנית במסורות היהודיות.

התנועה בין מרכז ופריפריה ניכרת לאורך כל שנות פעילותה של אורן, ומאפיינת את המאבק שלה על מקומה כיוצרת ואת שאיפתה ליצור מרחב שיתאים להתפתחותה האמנותית המקצועית כמו גם לבחירתה לחיות בקיבוץ. תנועה זו מהדהדת גם ביצירותיה, במתח המתמיד של נוכחות הגוף, הנע בין צמצום להתרחבות ובין חיפוש של "התנועה החורגת", להגדרתה, שיש בה תלישות וחוסר שייכות, לבין ניסיון למצוא ביסוס ועגינה. ביצירותיה ניכרת שאיפה לחיפוש תנועתי פורמליסטי, שבוחן את האוטונומיות והאוניברסליות של הגוף, אבל גם הבנה שהוא נטוע בתוך מרחב או הקשר תרבותי וחברתי המעצב וממשמע אותו, ומאפשר – אך גם מגביל – את תנועתו.

במיצב תנועה בין קווים שבורים מציעה הילה בן ארי התבוננות מחודשת בעבודותיה של אורן מבעד לפרקטיקה האמנותית שהיא מגבשת בעבודותיה מן השנים האחרונות. בן ארי, ילידת קיבוץ יגור, עוסקת בנוכחות הגוף הנשי בתוך המרחב הקולקטיבי באמצעות מחקר חזותי, הבוחן שאלות של משמעת והתנגדות ביחסים בין הגוף הנשי לבין המרחב המבנה אותו ונבנה באמצעותו. בן ארי מייצרת דימויים בסוגי מדיה שונים הפועלים בין תנועה לקיפאון ומעמידים את הגוף (הנשי, לרוב) במנחים פיזיים שעל קצה גבול היכולת. תנוחות אלו תובעות מן הגוף מאמץ עילאי תמידי, גמישות, הכלה, סיבולת ואיזון, גם אם תוך הכאבה והטלת מום עצמית. בעבודות הווידיאו, השימוש בלופ לוכד את הגוף במשך אינסופי של החזקות התנועה, חושף את חומרת המאמץ ובתוך כך מגלם שניות של ציות והתרסה, וירטואוזיות ועינוי.

מיצב הווידיאו מפגיש אלמנטים שונים מהיצירה של אורן ובן ארי. הוא מורכב ממספר הקרנות הפזורות בחלל, שמוקרנות בחלקן על גבי ניירות האחוזים בקונסטרוקציות מתכת. בהקרנות מופיעים רקדנים, המחזיקים תנוחות שבודדו מתוך כוריאוגרפיות שונות של אורן או שנוצרו בהשראתן. גופי הרקדנים, המוקרנים כמעט בגודל טבעי, נתמכים על ידי הקונסטרוקציות ונטמעים בשברירותו הדו־ממדית של הנייר.

כשם שאורן עבדה עם מוזיקאים בני זמנה, ובחנה מקרוב את היחסים בין תנועה וסאונד לא רק כפסקול אלא גם כנוכחות בימתית, כך גם בן ארי שיתפה פעולה בפרויקט זה עם המלחינים יוני ניב ואלכס נס. הם יצרו קומפוזיציה שמהדהדת את התנועה הכמעט־סטאטית במרחב ופועלת על עיקרון של צליל בודד, עצירה ורעד. דמותה של הפסנתרנית שירה לגמן, המבצעת את היצירה, נשזרת ברצף ההקרנות.

מכלול התנוחות והצלילים רוקם כוריאוגרפיה מרחבית חדשה, שמתוכה יחדיו קומפוזיציה אמנותית חזותית, המיועדת למרחב המוזיאלי, וכוריאוגרפיה תנועתית בימתית, כמו גם את תנאי הצפייה השונים בהן. תנועתו של הצופה בחלל לוכדת את שברי התנועה הדקים של הרקדנים, והופכת לרכיב נוסף במערך השלם, המשפיע עליו וממשמע אותו.

תערוכתה של הילה בן ארי מלווה בתצוגה הארכיונית "הדה אורן: התנועה היום יומית באיזה תנאים היא ריקוד?", המכילה פריטים מהביוגרפיה המקצועית של הכוריאוגרפית. התצוגה כוללת תצלומים, קטעי וידיאו, רישומים, קטעי יומן ועוד, המתעדים רגעי מפתח בארבעים שנות הקריירה של אורן.

הילה בן ארי, פרטים מתוך
תנועה בין קווים שבורים –
מחווה להדה אורן, 2017,
 מיצב וידיאו
 (צילום: אסף סבן)
 Hilla Ben Ari, details
 from **Rethinking Broken**
Lines – A Tribute to
Heda Oren, 2017, video
 installation
 (photo: Asaf Saban)



אוצרת: איה לוריא
טקסט מאת אירנה גורדון

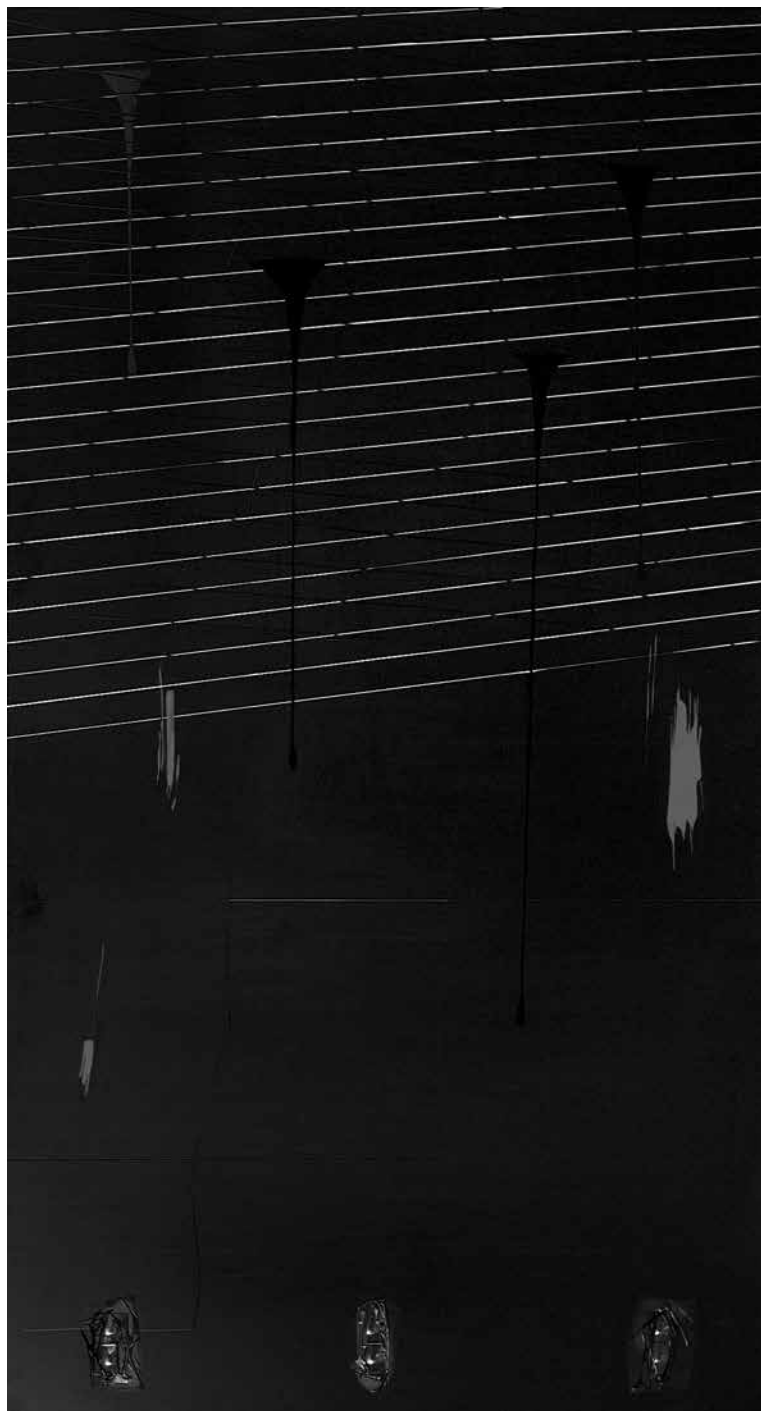
פועלה הקצר אך האינטנסיבי של טליה סיד נמשך כעשר שנים, מזמן לימודיה במחלקה לאמנות בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים, אותם סיימה ב־1997, ועד מותה בטרם עת ב־2006, בהיותה בת 35. בתקופה קצרה זו זכתה להכרה ולהערכה, והציגה מספר תערוכות. בשנת העשור לפטירתה מוצגות חמש עבודות מונומנטליות שלה על קיר הבטון באולם הכניסה למוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית.

אמנותה של סיד נעה בין חשיפה בוטה לריסון מהודק, בין שבריריות לזיקוק צורני ורעיוני, בין תיעוד לשכפול, בין תנועת גילוי לכיסוי. המהלך המדויק והסוער שמאפיין את עבודתה חושף עצבים רגישים לקיום האיש, האינדיווידואלי, בתוך ההתרחשויות התרבותיות והפוליטיות בארץ ובעולם. שפתה האמנותית מגיבה למציאות בשילוב של תחושת דחיפות ועיבוד רעיוני מושגי חריף. סיד פעלה במעבר בין האלף השני לשלישי, במפנה המאה – זמן שטומן בחובו תקווה להתקדמות לעבר עולם טוב יותר, אוטופי, ובה בעת תחושת חרדה, כאוס, ואימה מפני העתיד לבוא. באמנותה של סיד, שמבטאת מגמות בינלאומיות ומקומיות בנות התקופה, ניכרת כפילות זו במתח בין גודש וראווה לבין צמצום והתכנסות, בין ניכור ומכאניזציה לבין מבע אקספרסיבי.

עבודתה של סיד משלבת ציור, צילום ועיבוד דיגיטלי לצד עבודה בחומרים תעשייתיים, כגון ויניל ופלקסיגלס. היא מפגישה עמדה מודרניסטית מחמירה עם ביטויים פוסט־מודרניסטיים של סיפוריות ופיגורטיביות, ויוצרת ריזום של פרספקטיבות והתייחסויות טראומתיות ומלאות תשוקה, מחרידות ורבות יופי. עבודתה חותרת להבין את המציאות הכאוטית – עוצמת החיים והייאוש הגלום בהם – לא באמצעות המצאת דימויים "מקוריים", אלא באמצעות בחינת קבילותם ומהימנותם של אלה הקיימים.

העבודות המוצגות במוזיאון פורשות מעין נופים גדולים, מונוכרומיים, אפלים ומאיימים, שרב בהם הנסתר על הנגלה. האם אלה מראות פנים או חוץ, אורגניים או מלאכותיים, נופי לילה או יום? האופי הגיאומטרי החמור של הקומפוזיציה משתבש בקריעה אקראית לכאורה של יריעות הוויניל, בנזילות צבע, בהדבקה קולאז'יסטית של משטחים,

ובשימוש בדימויים נרטיביים וסמליים כגון טיפות, דמעות ועיגולים, החוזרים ומופיעים במרחב האפל. דימויים אלו מזכירים גלגלים, מכסים או טורבינות ענקיות, אך גם ירחים מסתוריים, שדיים וואגינות; פתחים מכאניים וארוטיים בעת ובעונה אחת, שבסופו של דבר מתגלגלים למוטיב העין, למבט. בעבודתה של סידי הופכת דממת הגריד לרעש עצור, מטלטל.



טליה סידי, **ללא כותרת**,
2001, טכניקה מעורבת על
פלקסיגלס, אוסף פרטי,
תל-אביב
Talía Sidi, **Untitled**,
2001, mixed media
on Plexiglas, private
collection, Tel Aviv

מר אולברין והעלמה נוימן

אוצרת: אורית בולגרו

בינואר 1931 הסעיר את ברלין של רפובליקת ויימאר רצח סנסציוני: לישן נוימן, נערה יפהפייה בת 16, ובן זוגה, ריכרד שטולפה, רצחו את פריץ אולברין. על כך נידונה נוימן לשמונה שנות מאסר, ושותפה לפשע הוצא להורג. כעשור קודם לכן הפך אולברין, שען במקצועו, את משרדו האחורי לסטודיו לצילום פורנוגרפי, שם מימש את האובססיה הארוטית והפנטזיות הפדופיליות שלו בצלמו למעלה מ-1,500 נערות. אולברין נהג לפתות נערות מן הרחוב להצטלם, ולהעמידן מול המצלמה, כפסלים חיים, בסציות מבוזות בסגנונות שונים, בעלות ניחוח סאדו-מאזוכיסטי (בזירת הרצח נמצאו אביזרים ששימשו אותו בתצלומיו, כגון שעונים, פטיש, אגרטל, מנורה וגרמופון). נוימן הייתה אחת הנערות הללו.

סיפורם של מר אולברין והעלמה נוימן משמש מצע לעבודתה של רונית פורת (נולדה 1975, קיבוץ כפר גלעדי). בסיפור שהיא מעלה באוב היא מדגישה את כפילות נקודות המבט – גבר ואישה, מקרבן וקורבן, צלם ומודל. כפילות זו משוכפלת במיצבה לא רק באמצעות הכפילות המובנית במדיום הצילום עצמו אלא גם בהצגתו במנגנון סטריאוסקופי של "פנורמה קיסרית".¹ מנגנון זה, אותו המציא אוגוסט פורמן בגרמניה ב-1883, שמונים שנה קודם לרצח האמור, משלב בין מסורת חדרי הפנורמה המצוריים, תופעת ה"פיפ שואו" ומדיום הצילום. המתקן, ששווק כאטרקציה פופולרית לפעילות פנאי חברתית, נועד לצפייה בתצלומים סטריאוסקופיים.² הדגם הראשון כלל 25 עמדות צפייה סביב מתקן עגול, והתצוגה התחלפה מדי שתי דקות באמצעות מנגנון מעגלי נע, כך שחווית הצפייה כולה – מסע פנורמי בין נופים אקזוטיים, גילויים מדעיים ומבזקי חדשות – נמשכה קרוב לשעה.³

בחלל התערוכה של פורת מוצגים שני נרטיבים מקבילים. האחד, בתוך מתקן הפנורמה, מתחקה אחר הנעשה המדומיין או הלא מודע בלשכתו האפלה של אולברין, השען והצלם. האחר, מחוץ למתקן, מתחקה אחר הסיפור של נוימן כמודל נשי שהפכה מקורבן למקרבן, ממושא למציצנות לרוצחת. הצגתם של שני הנרטיבים כטבעת מוביוס הנעה בין חוץ ופנים המתקן – על קירות החלל ובתוך הפנורמה – מרמזת על היפוך התפקידים בין חוץ ופנים, בין נוימן ואולברין.

1 המתקן נקרא בשמות שונים בתקופות ובמקומות שונים, בהם פנורמה קיסרית, דיורמה קיסרית, ופנורמת עולם, ובגרסה הפוליטית, פוטופלסטיקון.

2 הפנורמה הקיסרית הייתה פופולרית באירופה מרגע המצאתה, ומאז ועד סוף שנות השלושים למאה ה-19 מכר פורמן והפעיל כ-250 עמדות כאלו בגרמניה, אוסטריה ועוד. ר' Bernard Comment et al, *The Panorama* (London: Reaktion Books, 1999), p. 71.

3 מספר העמדות ומשך הצפייה השתנו מעט מדגם לדגם. ר' Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1999), p. 136.

כפי שקרא להן ולטר בנימין, מתכוננת ערגה למושא המבט. עם הכניסה למתקן הופך הצופה, בגופו, לחלק ממנו, שבוי בפרספקטיבה ובדימויים שנקבעו עבורו – מושאי חלום, זיכרון או תשוקה, התובעים את השתקעותו בהם. אולם, אין זו השתקעות טוטלית, שכן תחלופת הדימויים, המלווה בצלילו המכאני של המנגנון, מְשווה לצפייה אופי פרגמנטרי, מקוטע.⁵ תחושת הקיטוע מלווה את מיצבה של פורת, שאינו מציע ארכיב מסודר המתחקה אחר סיפור המעשה. תחת זאת, הוא מציב בפנינו מראה דמוי זירת רצח, שאינו מאפשר מבט פנורמי שלם אלא רק זיגזוג סלקטיבי בין פרטיו.

בקרסלת הפנורמה מתכתבת פורת עם המציצנות היצרית של אולבריק. היא מנפישת את דיוקנאות הנערות שצילם, הנהפכות במתקן הסטריאוסקופי לדימויים תלת־ממדיים, כרוחות רפאים שקמו לתחייה לפרק זמן קצוב, עד שיתחלפו בדימוי הבא. תצוגה זו מבססת את קיומן של הנערות ומכריזה על היעדרן בעת ובעונה אחת. בנוסף, הצפייה בקרסלה אינה נעשית ביחידות, אלא בקרבה גופנית לצופה הסמוך. כלומר, המציצנות מובנית במתקן כפעילות שהיא אינטימית ומשותפת, פרטית ופומבית גם יחד, שבה כל אחד מהצופים צופה גם במציצנות של רעהו. כך נוצר היפוך בין מציץ ומושא המציצנות, צופה ונצפה. מציצנות זו, שלכאורה מעניקה לתצלום את תוקפו כעד משפטי ומוסרי בפענוח פשעים, מבליטה את הפער בין "תמונות מציאות" לבין אופני ההפקה והקריאה שלהן. לצד זאת, על הקיר הסמוך מחוץ למתקן, מציגה פורת שורת דיוקנאות של קרבנותיו של אולבריק, באופן שמעלה על הדעת מסדר זיהוי של קלסתרונני "פוטר רצח" או הצגת ראיות משפטיות. תצוגה זו מעגנת את מעמדן הן כקרבנות והן כעדות הנושאות באחריות לדיווח.

באמצעות תנועה בין מבט כוללני לבין מבט שממוקד בפרטים ובפרגמנטים, המיצב של פורת מתבונן באופן שבו מידע ניתן ומוגש לנו. התנועה בין המבט המקיף וזה המתפרט מצויה כבר באידיאת הפנורמה, שביקשה להעניק תמונה שלמה ובה התפרטות מירבית של מידע, תוך הימנעות לכאורה מעריכה מארגנת ומהיררכיה. שניות נוספת המתקיימת בפנורמה ומהדהדת במיצב של פורת קשורה לעמדת הצופה ביחס לתצוגה, שבעצם קיומה כייצוג מכריזה על אי נגישותו של האירוע עצמו לצופה. כך מתבסס בה מתח בין הסצינה הניתנת בשלמותה לבין נקודות המבט המשתנות של הגוף הצופה בחלל נתון; בין הראייה, שמקבעת נתונים מוגדרים, לבין התנועה, היוצרת ידע שהוא יחסי. יחסיות מסוג אחר ניכרת גם בדיוקן הכפול שבו נראה אולבריק כשידו חובקת בבעלתנות את שדי הנערה שלצדו (שדווקא איננה נוימן). אולבריק, המקרבן, אינו מישיר מבט למצלמה, אולי כמבקש לחמוק מאשמה, אלא מפנה את עיניו אל הנערה. היא, לעומתו, מביטה ישירות לעבר הצלם אולבריק, ואולי גם לעבר הצופים העתידיים של התצלום – עדים, חֵבֶר מושבעים – כשותפים למעשה המציצנות.

4 ולטר בנימין, "ילדות בברלין סמוך ל-1900", מבחר כתבים, כרך א: "המשוטט", תרגום: דוד זינגר (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992), עמ' 10.

5 Crary, *Suspensions of Perception*, p. 138.

רונית פורת, ללא כותרת (מסדר זיהוי), 2016, תצלום מטופל, הדפסת פיגמנט על נייר ארכיבי
Ronit Porat, *Untitled (Line-Up)*, 2016, manipulated photograph, archival pigment print



התערוכה היא חלק שני בטריולוגיה שעוסקת בסיפורם של מר אולבריק והעלמה נוימן. החלק הראשון, "צייד הזמן", הוצג בגלריה אינדי, תל־אביב, ביולי 2016.

אוצרת: גליה בר אור

כפת התכלת בשמים

תלויה על בלימה

בעצימת עינים

אני רואה

- מרים חלפי, מתוך "גלוית עיניים"

תכול שמים (ציור), תלוי ונשען (פיסול), נגלה ונסתר (שיר) - ביצירתה של מרים חלפי (1917 לערך - 2002) תחום נושק לתחום, ויסוד חידתי ומפתיע מגולם בה כחלק בלתי נפרד מישותה. "בעצימת עינים/ אני רואה", היא כותבת בשיר "גלוית עיניים". יצירתה אחדותית ועולמותיה הפכים: הגולמי והגבישי, האין והיש, יסוד הנחמה בצד התהום הפעורה; איזון על חוט השערה.

מגיל צעיר נמשכה חלפי לאמנות, אך תנאי חיים של יתמות ועבודה

קשה לא אפשרו את צמיחתה כיוצרת אלא בבגרותה, והיא בשנות השלושים שלה. לארץ עלתה מפולין ב־1926, בעודה ילדה צעירה, עם אביה, ברוך שטרנבאום, אחותה ושלושת אחיה. בתל־אביב בנתה את חייה: עבדה מגיל רך לפרנסת המשפחה, טיפלה בבני משפחתה ולמדה בשעות הערב. בהמשך, קשרה את חייה עם שמשון חלפי, יצרה עמו קן משפחתי ונולדה בתם, רחל. בשנות החמישים, בתקופת שהות של המשפחה במקסיקו, לשם נשלחו מרים ושמשון בשליחות חינוכית, החלה ללמוד פיסול ולעסוק בו. מאוחר יותר התפרסמו שיריה, בספרים *בתוך* (1992), *כמהון* (1999), *וקולות הדוממים*, שראה אור לאחר מותה (2010). חלפי המשיכה ליצור במקביל בשני התחומים (ואף ציירה), ויצירתה בתחום השירה קשורה בקשרי זיקה משמעותיים לעבודתה בפיסול.

לא רבות היו אמניות הפיסול בישראל. זהו תחום התובע כוח פיזי ונפשי, מרחב עבודה ומקום אחסון, וכל אלה לא היו לה. "כשאוהבים משהו לא חושבים על הקשיים", אמרה לנכדה בשיחה עמו, בסרט שיצרה בתה, רחל חלפי, שקטעים מתוכו מוצגים בצד התערוכה. עבודתה של חלפי נכללה בתערוכה היוקרתית של מוזיאון ישראל, ירושלים, "80 שנות פיסול" (1984, אוצר: יגאל צלמונה), שסקרה את סיפורו של הפיסול

בישראל, אך יצירתה נותרה עלומה במידה רבה. אולי זה משום שבניגוד לפסלי הברזל של האמנים הגברים שפעלו באותה התקופה, הפיסול שלה אינטימי ותפיסתו המרחבית לא מנכסת, נעדרת אלימות. וכך כתבה בשירה "מכל שלא":

מִכָּל שְׁלֹא קִיָּם בִּי
מֵאֵין כְּחִי
בָּא הַכֹּחַ לְנַפְשִׁי
לְבִרָא
מֵלֶאכִי אֶבֶן

הפיסול של חלפי מקרין ניקיון רוח, קשב פנימי ותנועת מחשבה. כמו שירתה, הוא מכיל ופעור בד בבד, מכונס ונפתח לאינסוף. גם כאשר ממדיו זעירים, קנה המידה הפנימי שלו מונומנטלי. הוא מודע לסוד הצמצום, ובתשתיתו נקודת התייחסות שעונה לקרקע, לקו אופק ולכיפת שמיים. את הפיסול והשירה שלה מייחדים מצבי סף אוקסימורוניים, והחידתי בהם הוא לא אחת חד ומפוכח. יסוד נשי מגשר, לבלי הפרד, על הפער הבלתי ניתן לגישור בין מלאות ואיון:

יָמִים בָּאוּ
וְאֲנִי אֶשֶׁה מַלְכָּה

אֶשֶׁה מַלְכָּה אֲנִי אוֹמֶרֶת
בְּלִי נְקִיבוֹת אֲנִי אוֹמֶרֶת

מַלְכָּה

אך כּוֹבֶשֶׁת לֵב עֲצֻמָּה
וְנוֹפֶלֶת
בְּקֶרְבוֹת.



מרים חלפי, ללא כותרת,
עונות ה'70, אבן, 17×33
Miriam Chalfi, **Untitled**,
1970s, stone, 17×33

עיניים שמחות לצֶלָה בינדר

אוצרת: איה לוריא

לאורך שנים מקיימת מורן שוב מפגשים קשובים, אינטימיים וחושניים עם ספרים ועם חוויות העולם העולה מתוכם. בעין בוחנת ואוהבת היא חוזרת ומתחקה, באופנים שונים, אחר שורשי השכבות האינטלקטואליות, הרגשיות, הרוחניות והאסתטיות שנוצרות מתוך עיצובי הכריכה ונייר הבֶּטֶנָה (פורזץ), הבחירות הטיפוגרפיות, הניקוד ויחסי המערך איור-טקסט על גבי הדף, איכויות הנייר, הדפוס ותיפורי השדרה. לא פעם, המפגשים הללו מייצרים בעבודותיה נקודות מבט ישירה, מקרבת, שמתעדת בנאמנות את ממצאי חקירותיה. לצד זאת, היא נוקטת לעתים בדרך של התערבויות (מוסוות יותר או פחות) ושותלת במקום הטקסט המקורי שורות משלה, או משלבת לצד הספרים אלמנטים התורמים להמחשת חוויות המפגש והשתמעויותיו. תשומת לבה נתונה גם לעקבות שמותיה בספרים הקריאה החוזרת בהם: כתמים, קשקושים, פרימה, שחיקה והתבלות.¹ הספרים, שנקראו שוב ושוב, מסמנים מרחב מתמשך ורב משתתפים על ציר הזמן – ומרחב זה חובר לפרויקט אמנותי שמפגיש קורא וטקסט, קורא וכותב, כותב ומאייר, מקריא ומאזין. התערוכה מזמינה את המבקרים למפגשים אלו דרך חקירת דמותה הנשכחת של האמנית והמאיירת צֶלָה בינדר (1919–1987), באמצעות מערך תצוגה מורכב הכולל תצלומים, אובייקטים, טקסטים, חומרי ארכיון ותסכית. כפי ששירי הילדים של ח. נ. ביאליק נעשו מזוהים עם איוריו של נחום גוטמן וספריה של לאה גולדברג זוהו עם אלו של אריה נבון, לא ניתן כמעט להפריד בין ספרות הילדים של מרים ילן שטקליס (שיר הגדי, יש לי סוד), פניה ברגשטיין (שיר ידעתי, עיניים שמחות, חרוזים אדומים) ונתן אלתרמן (בין השאר, ספר התיבה המזמרת וערדל הפלא) לבין איוריה של צלה בינדר.

מאמצע שנות הארבעים ועד שנות השבעים למאה העשרים איירה בינדר עשרות ספרים. רבים מהם מרכיבים, כאמור, את הקורפוס הקלאסי של ספרות הילדים בעברית. רישומיה של בינדר מובהקים ומזוהים בנקל: קווי דיו שחורים, רזים, מהירים, מתומצתים. פה ושם יוכנסו בדפוס צבע אחד או שניים נוספים, הנלווים לקו המתאר השחור. סגנונם משקף את רוח התקופה בארץ, כסיסמוגרף אידיאולוגי של צניעות וחשכנות המצליח, מתוך אילוצים כלכליים ומגבלות טכניות,

1 בהקשר זה ניתן להיזכר בדבריו של ולטר בנימין, החוקר ספר ישן מספריית בית הספר ומתאר את החומריות שלו משל היה נוף: "בדפיו דבקו עקבות האצבעות שעלעלו בהם. הפתיל שאגד את הכריכה, ובלט למעלה ולמטה, היה מזוהם. אך מעל לכל עברו על הגב תלאות רבות; משום כך סטו שני חצאי הכריכה ממקומם מאליהם וחתך הספר יצר מדרגות קלות וטרסות. ואילו בדפיו נתלו לפעמים, כמו קורי קיץ בענפי העצים, חוטים רפים של רשת, שבה הסתבכתי פעם אגב לימוד הקריאה". ולטר בנימין, "ילדות בברלין", סמוך ל-1900, "מבחר כתבים", כרך א: "המשוטט", תרגום: דוד זינגר (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1992) עמ' 36.

לבטא עולם שלם, עמוק ומורכב. מן הרישומים עולה תמונת ילדות רבת פנים. מצד אחד, זוהי ילדות מתפעלת, תמימה, סקרנית, מנוחמת, בחיק משפחה צעירה, מוקפת חיות, צופנת חלום ודמיון. אך בה בעת, בינדר יוצרת תמונת מצב פסיכו־פיזית של כאב, אכזבה, עצבות, ציפיית־שווא והרהורים. כך למשל, מתארים איוריה חוויית בדידות שהיא מלנכולית ואגוצנטרית, ממוקדת בעצמה ונתונה לבדה בעולמה הפנימי.²

במידה רבה, דמותה של בינדר נותרה חידתית, עלומה ונשכחת. בזאת, יש לציין, היא אינה שונה, למרבה הצער, מיוצרות רבות אחרות בנות דורה בתחום האמנות הפלסטית.³ בינדר, בת למשפחת כורכי ספרים,⁴ עלתה לארץ מפולין בראשית שנות השלושים למאה העשרים. בעידודו של אחיה, הצייר אברהם בינדר, שעלה ארצה מספר שנים לפניו, התמסרה ליצירה והתוודעה אל אנשי התרבות והאמנות של תל־אביב. לצד עיסוקה באיור ספרים ומחזות, עיצבה בינדר תלבושות ותפאורות לתיאטרון, ואף הציגה בתערוכות במוזיאונים ובגלריות בארץ. במשך שנים ארוכות ניהלו צלה בינדר ונתן אלתרמן רומן גלוי, שנמשך עד לפטירתו של המשורר ב־1970. "צלה – צליל וצל", כתב משה שמיר על האופן שבו הקפידה לכתוב את שמה (בכתיב חסר ובלמד דגושה), המבטא שמחת חיים ויצירה אך גם אפלוליות ואניגמה.⁵ את עיזבונה ציוותה בינדר לארכיון אלתרמן במרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, שבאוניברסיטת תל־אביב.

בהתבססה, בין השאר, על מכתביה האישיים של בינדר לאהובה המשורר, חיברה מורן שוב תסכית מקורי, שניתן להאזין לו במדריך הקולי של המוזיאון (בהשתתפות חוה אלברשטיין, איה לוריא, עודד מנדה־לוי, צבי סלטון ומורן שוב). התסכית משלים את חוויית הביקור בתערוכה – שהקהל מוזמן להשתהות בה, אגב ישיבה על נדנדות או על המדרגות שלצידן, ולהתוודע לעולמן של שתי יוצרות שכרכו את עולמן בספרים.

2 רות תור גונן, "מרים ילן שטקליס בראי האיור: אינטרפרטציות ויזואליות ליצירותיה", עיונים בספרות ילדים, מס' 12, 2002, עמ' 39–60.

3 ר' רות מרקוס, נשים יוצרות בישראל 1920–1970 (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008).

4 בגרמנית, Buchbinder משמעו "כורך ספרים" – ומכאן שם משפחתה של צלה בינדר.

5 משה שמיר, צלה בינדר: רישומים ושירים (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד ומוסד אלתרמן, 1989).



מורן שוב, צלה בינדר, ילדה וסיפורים בשיר הגדי מאת מרים ילן שטקליס (דביר, 1957), יפו, 2016, הזרקת דיו על נייר Tzila Moran Shoub, Binder, Girl and Stories in Goat Song by Miriam Yalan-Stekelis (Dvir, 1957), Jaffa, 2016, inkjet print on Fine Art paper

אוצרת: איה לוריא

במעלה המדרון: על נקודות מבט, תנועה
והשתהות בעבודתה של הינדה וייס

מאת רותם רוזנטל

לאחר מספר שנות מגורים בדירת גג ששכרה ברחוב אלנבי שבתל-אביב, עזבה אותה הינדה וייס (נולדה ב־1980, קליבלנד, אוהיו; חיה בתל-אביב). במרוצת הזמן, הפכה הדירה למוקד עבודות הווידיאו והצילום שיצרה, מעין טריטוריה תחומה שמתפקדת על פי חוקים שהיא עצמה קבעה. עם נוף לים, למגדלים, לשמיים שמגדירים את העיר, ובמרחק שמיעה מהשוק, ניסחה וייס את הגג כמרחב של התרחשויות מינימליסטיות שרירותיות, שבמרכזן ניצב הגוף המתנועע, הנשמע להוראות שנקבעו מראש - כוריאוגרפיה פשוטה, שמגדירה את יחסו לנוף, לתנועה ולעצמו. לעתים הקריבה האמנית את גופה על דוד שמש, עצרה והנחיתה מטוסים תוקפניים, או השתלשלה מאזורים שונים בבניין. הפרידה מהגג הייתה אפוא פרידה מחלל עבודה מנוסח בקפידה, מאופני התנהלות שנבנו לאורך זמן ממושך. אין פלא שהשינוי הוביל למסע, שלקח אותה למדבר וחזרה לעיר; מסע של תנודה פיזית ומושגית, שבו גם הגוף וגם המקום מרוקנים משימושיות, לעתים אף מזיהוי, ומוכפפים למערך מארגן חדש.¹

תחנה ראשונה. קריאה בקומדיה האלוהית של דנטה אליגיירי. וייס נמשכה אל הליכתו לאיבוד של הגיבור, אשר מתקדם במסעו יחד עם הקורא, מדבר אליו, וכותב תוך כדי תנועה. דנטה מתמסר למסע, היא מציינת, ונותן לעצמו להיות מובל בין האזורים, המתחמים והמעגלים שמגדירים את המעבר מהתופת אל כור המצרף וגן עדן. וייס מצאה במסע שלו, בנקודות המוצא שלו ובתחנותיו, דרך לחשוב את היצירה שלה כמבנה של פרקטיקות שתוצאתן לא ידועה מראש.

תחנה שנייה. ביקור במצפה רמון. וייס יוצאת לסיבוב עם מצלמה ומגלה שהיא נטועה עמוק בערפל, הלופת סביבה שזרה לה לגמרי, ניגוד מוחלט לנוף העירוני ששהתה בו כבית, אותו צילמה ממרומי הגג במרוצת שנות מגוריה שם. למעשה, היא לא רואה דבר. ואז מופיע היעל הנובי מתוך הערפל, מבעד לנקודות הראות המתות, ווייס, עדיין אבודה, מחליטה ללכת אחריו.

1 על האופן שבו מעשה האמנות מנתק את הגוף (או האובייקט המוצג) מחיי היומיום ומציג את "אמת היש" הכרוכה בו כותב היידגר: "בקרבנות של מעשה האמנות היינו לפתע במקום אחר מזה שהתרגלנו להיות בו. [...] במעשה האמנות פועלת התרחשות של האמת, בתנאי שבמעשה מתרחשת פתיחת הפתח ליש לקראת מה שהוא וכפי שהוא". ר' מרטין היידגר, מקורו של מעשה האמנות, תרגום: שלמה צמח (דביר: תל-אביב, 1968), עמ' 13-14.

תחנה שלישית. כשהיא משוכנעת שעליה ללמוד ולתעד את הערפל תוך כדי תנועה, וייס שבה למצפה רמון. גם כאן, בשהות האמנית המדברית שיזמה, מארגנת וייס מערכת כללים: צילומי בוקר המוקדשים לנושאים מוגדרים, עריכת וידאו במשך היום, וצילומי ערב המתמקדים

בנושאים משתנים. גם כאן הגוף שלה נטוע מול המצלמה, אך הפעם היא מעגנת את האנונימיות בלבוש קבוע: מכנסיים שחורים, חולצה שחורה, קפוצ'ון שחור. היא לא נטמעת או נבלעת בנוף, אבל מסווה את הגוף במחווה כמעט אנדרוגינית, כמי שמנסה לא רק לעזור את הנוף הנעלם בערפל השחר, אלא גם לרדד את אפשרות הצופים להבחין בה, לבודד אותה במבט. וכך, היא צועדת בעקבות היעלים. מסרטטת את מסלול יומם הקבוע, הנע לפי תנודת השמש, מתחילה אתם את היום במזרח ומסיימת אותו במערב.

תחנה רביעית. מתוך הערפל הגדול, מוכפלת דמות האמנית בגרסתה האנדרוגינית, מכוסת הראש, ומתנדנדת באיטיות על פסל נדנדות בפארק הפסלים המקומי. תנודות הנדנדות, קדימה ואחורה, מעלה ומטה, כמו קובעת את הקצב שבו תימשך תנועת המצלמה ועמה תנוע נקודת המבט שלנו, הצופים. החיבור בין בגדיה השחורים של וייס – כמו גם מחיקת האפשרות לזהות את דמותה – לפלטת הצבעים המינימליסטית של המדבר יוצר רגע של ניתוק. כלומר, נדמה שהדמות לא אמורה להיות שם, או שאולי היא נמלטת אל תוך הערפל כדי להימנע מזיהוי. וכאן יש להתייחס לריבוי הדמויות, לא לדמות היחידה בהכפלתה. כשמתבוננים במכלול שווייט מייצרת ומתזמנת, נדמה שזוהי חבורה שנמלטת ממה שכבר עשתה, או מתכוננת למה שעוד תבצע, במחווה מבושרת רעות. אבל אנחנו לא מספיקים לגלות מהו הדבר או להמשיך לתהות עליו, שכן אחרי מספר רגעים המצלמה מתחילה לזוז כלפי מטה, בקו אנכי. כאן משתנה נקודת המבט: השיטוטים האופקיים עם ובעקבות היעלים מוחלפים בתנועה מתמדת על צירי האורך המחברים את הצופה אל השמיים, אל הרוח, אל העננים, אל היעלים הנעים בין פסל של ישראל הדני על הטיילת (הפונה לדרום־מערב) לבין פסל של דוד פיין בפארק הפסלים (הפונה לדרום־מזרח). בתהליך העריכה, בעזרת מניפולציות דיגיטליות, וייס מפרקת ומרכיבה מחדש את הפרספקטיבה שלה על הנוף מבעד לערפל, מציעה לצופים מרחב חדש להתבונן דרכו: מדומיין, המבקש להתנתק מהמוכר ובה בעת מכיר באי־אפשרות שלו לעשות זאת, באי־אפשרות למחוק כל שריד לזיהוי המקום.

תחנה חמישית. תנודות השמש מכתיבה את זמן המדבר כפי שחווה אותו וייס. גם כשהיא מתמסרת לערפל, גם כשהיא נעה עם היעלים, היא מתחברת לזמן של תנועת היום ממזרח למערב. אם על הגג היא התקרבה לשמיים אך נותרה אחוזה בזמנה הרועש והרועם של העיר ובהרגליה, המדבר מזקק את הזדקרות הגוף שלה בנוף. ונדמה שתגובתה המיידית לכך מסתמנת ברצון להטביע אותו בערפל, להשהות אותו במצב של אי־נראות או הסוואה. הנוף המדברי מושך אליו מתבודדים, נזירים, כוהני דת, סגפנים, השואפים למצוא בו את מה שלא יכלו לנסח. המהלך של וייס מודע להם ולעצמו, ומגיב למסורת ההתבודדות הזו – המסרטטת את זמנו של המדבר כמיתי, ומחברת אותו, אסתטית ומושגית, לנשגב – אך תגובתה של האמנית מצומצמת דווקא, נטולת פאתוס, ובמובנים רבים נטולת אל מתבונן ושופט. כשהיא מתווה מסלול התקדמות, פרקטיקה והתבוננות,

כשהיא לוקחת חלק בקבוצות התייחסות שונות ובה בעת מתנתקת מהן – מפריעה לנוף, אך בכל זאת משתתפת בו – וייס מאתגרת שורה של מוסכמות הנוגעות לאופן שבו נקבעה נקודת המבט על הנוף, האופן שבו מתנסחים המיתוסים המגדירים אותו ושולטים בו.

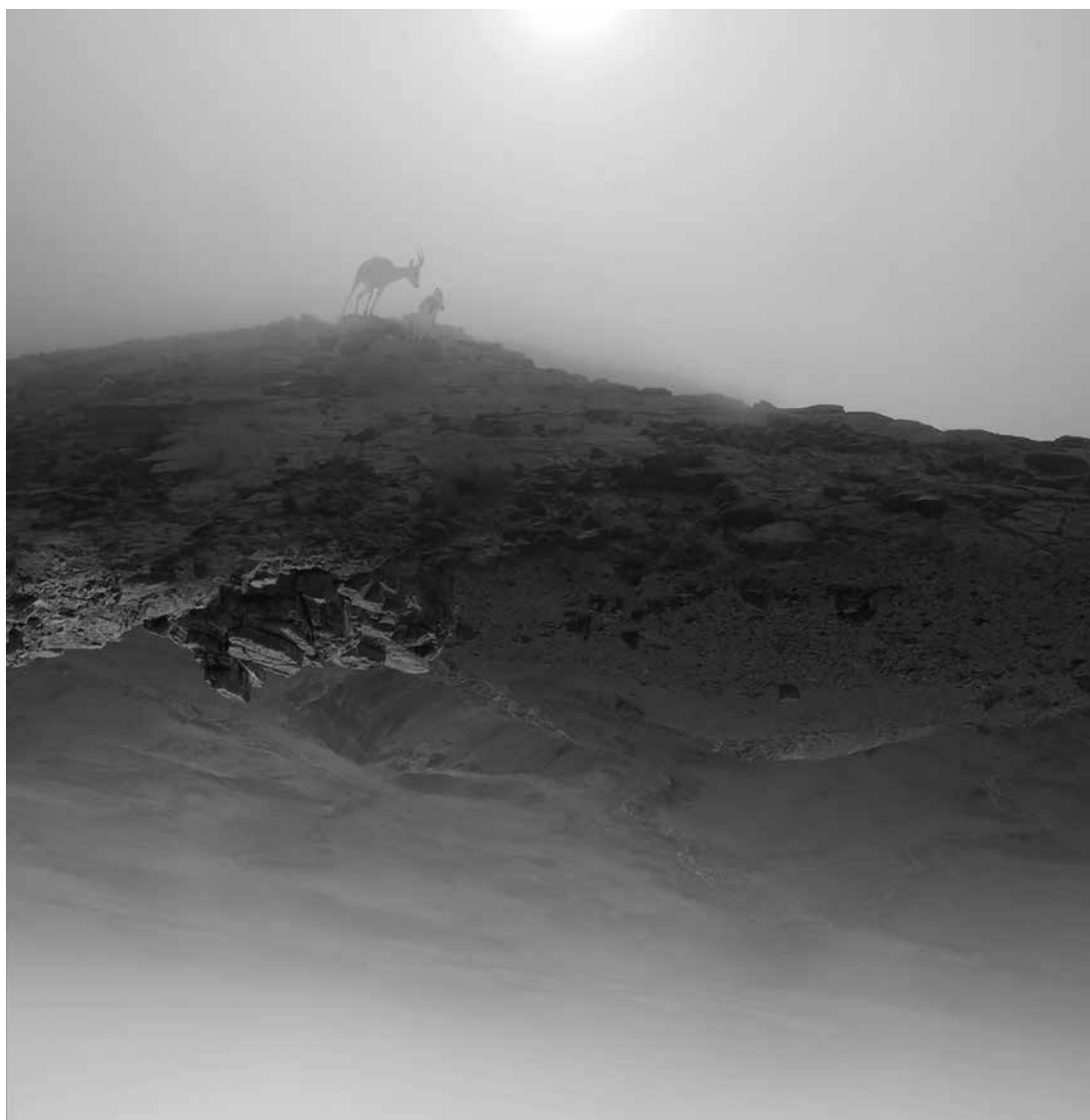
תחנה שישית. כשהמצלמה של וייס מתבוננת מלמעלה על הנוף המדברי, קשה שלא לחשוב על מצלמות אחרות, שמרחפות ללא טייס מעל המדבר ומבקשות לנהל את גורלו של המרחב הזה ואת גורלם של המאכלסים אותו. אופיו של הנוף המדברי במדינת ישראל מוכתב ונכתב מחדש בבתי משפט, במשרדים ממשלתיים, ובארכיונים המשמרים את חומרי הצילום המבקשים לתעד אותו.² כשווייס יורדת אל פני השטח ומופיעה כסרוגייט של עצמה, קשה שלא לחשוב גם על ההיטמעות שלה בנוף כאישה. בעוד שבתל-אביב היא נותרה תחומה במרחב שבנתה לעצמה על הגג, המדבר מעביר אותה לאזור לא ידוע, פרוץ, שכבר נכתב ושוכתב בזיכרון המערב כמרחב בדוי ומנותק.

תחנה שביעית. אבל לפרקים נוגסים היחסים המורכבים המתכוננים במדבר במרחבי הערפל של וייס. התנאים הספציפיים שמגדירים את המקום וההיסטוריה שמארגנת אותם מוצאים את דרכם אל תוך המהלך שביצעה האמנית במדבר. כך, אל חלק מחומרי הגלם שצילמה התווסף סאונד המטוסים המגיעים מבסיס חיל האוויר הסמוך.

תחנה שמינית. עברו שנתיים מאז שווייס התגוררה במדבר, ומהות המסע עדיין עומדת בסימן שאלה. בהארד-דיסק שלה שמורה אסופת חומרי גלם, המחולקת בדקדקנות לפי סוגים. נדמה כי אלה נקבעו במעין תחושת בהילות, שאף היא נטלה חלק במערכת המארגנת שיצרה וייס. לתיקיות שמות דוגמת "פסלים בערפל", "איילים בערפל", "יעלים הולכים/יושבים/אוכלים", "אני ויעלים", "אני יושבת עם יעלים", או "פסלים בערב". עם חזרתה לחלל הסטודיו שלה, וייס מייצרת קולאז' שמנסה להתחקות אחר תחושת המקריות שליוותה את המסע במדבר ולשחזרה במדויק, תוך שהיא מגדירה מחדש את תחושת משך הזמן של החומרים ושל המסע שיחוו הצופים במפגש עם העבודות. נדמה שהריטואלים שיצרה במהלך העבודה הועתקו לאופני אכסון החומרים ושליפתם לצורכי העבודה. כאן, אסטרטגיית ההסוואה, הנחוצה להישרדות הגוף והנפש במדבר, מוחלפת באסטרטגיית הישרדות נוספת, המגוננת על החומרים ועל המהלך והפעולות הכרוכים בהם. בחלל שבו מוצגות העבודות, הצופים מוצפים בסאונד המתכתי והחזרתי של סרט הווידיאו המוקרן, מבלי לדעת מה מקור הצליל – ורק לאחר זמן מתברר שהוא נובע מנדנדות הנעות מעלה-מטה, מעלה-מטה, אולי עד אינסוף. כך, ברגעי חוסר הידיעה, מייצרת וייס חלל שתוצאותיו לא ידועות מראש, חלל קונטמפלטיבי המשחזר את תחושת האוויריות של העולם ההוא, המדברי. במובן זה, וייס ממשיכה לדבוק במסע, תוך שהיא נעה בין המרחב הציבורי לפרטי, בין המדומיין לממשי, בין השאיפה להיטמעות לבין ההכרה באי-יכולת להביט נכוחה במרחב במלואו; בין שיטוט לבין ערפל מצמית.

2 כן, למשל, מציע איל ויצמן מבט על הבוחן את הדרת הבדואים מהנגב באמצעות התבוננות בתצלומים ובהיסטוריית הניסוח שלהם בספרו, סף המדבר, קו העימות: קולוניזציה כשינוי אקלים בנגב (תל-אביב: זכרות ובבל, 2015). לביקורת שכתבתי על הספר, ר' רותם רוזנטל, "עדות מומחה: תצלום שנוצר בשטח", תווך, 15 ביוני 2016, <http://tohumagazine.com/he/>

הינדה וייט, מתוך **אחרי**
היעל הנובי, 2016, וידיאו, 14 דקות, בלופ
 Hinda Weiss, image
 from **After the Nubian**
Ibex, 2016, video,
 14 min, looped



תמר לצמן: ביקורה של גברת טאד

אוצרת: איה לוריא

עבודת הווידיאו של תמר לצמן (נולדה 1978, ישראל), ביקורה של גברת טאד, צמחה מתוך מחקרה על פרויקט הצילום המקיף של אדוארד מייברידג' בסוף המאה ה־19, שעסק בתיעוד התנועה. לשם כך, צילם את רצף התנועה של כמאה דמויות העוסקות בפעולות שונות. עבודתו של מייברידג' זכתה למעמד איקוני בתולדות צילום הסטילס והקולנוע, אבל רוב הדמויות שצילם נותרו אלמוניות, שכן המידע הנלווה לתצלומיו אינו כולל את שמותיהן, אלא רק מספרים קטלוגיים ותיאור הפעולות הגופניות שביצעו לשם הצילום.

המחקר של לצמן התמקד בבירור זהותה ודמותה של מרגרט טאד, אחת הנשים שמייברידג' צילם שוב ושוב. היא הייתה אשת עמיתו של מייברידג', ג'יימס ליברטי טאד, פרופסור לאמנות באוניברסיטת פנסילבניה, הגוף שהזמין ומימן את עבודתו של מייברידג'. במסגרת מחקרה, ביקרה לצמן באוסף מייברידג' בארכיון האוניברסיטה ובאתר הסטודיו המקורי שבו עבד (שכיום שוכן בו בית חולים). עבודת הווידיאו מציגה עדות בדיונית של גברת טאד על חוויית העבודה עם מייברידג', המבוססת על פרטים ביוגרפיים ממשיים מחייהם של השניים. באמצעות דמיון ובדיה מציגה לצמן, המגלמת בגופה את דמותה של גברת טאד, נקודת מבט נשית אפשרית על אירוע הצילום המכונן הזה – פרספקטיבה אשר לא זו בלבד שהוזנחה בהיסטוריה של הצילום המוקדם, אלא נעדרה לחלוטין מיחסי הכוחות הפטריארכליים המקוריים בין הצלם והמצולמת, שהסתירו את ייחודיותה של הגברת טאד. העבודה מצולמת ב־Governors Island, ניו־יורק – אתר שהיה פעיל בתקופת מייברידג', המתקשר להיסטוריה צבאית ומייצג אפוא גבריות ושליטה. יצירתה של לצמן כוללת, בנוסף לעבודת הווידיאו, סדרה בת שמונה תצלומי סטילס. בשניים מהדימויים נראית דמותה של גברת טאד כפי שהופיעה בשני לוחות מקוריים של מייברידג', אך כשהיא מוגדלת ומבודדת מסדרת התצלומים של רצף התנועה שבה הציג אותה. כותרות ההדפסות כמעט זהות לכותרות המקורית של מייברידג', למעט תוספת שמה הפרטי של המצולמת, מרגרט. התוספת הזו מזכה את גברת טאד בהכרה בזהותה, שלא ניתנה לה בעבר. שאר הדימויים הם

של דמויות נשים אחרות מתוך הלוחות של מייברידג', אך לכולם נתנה
האמנית את הכותרת **גברת טאד**, בצירוף מספר סידורי. בזאת, הפכה את
גברת טאד לפרוטוטיפ של כל המודלים.



תמר לצמן, מתוך **ביקורה**
של **גברת טאד**, 2012,
וידאו HD, 8:53 דקות,
בלופ

Tamar Latzman, image
from **Mrs. Tadd's Visit**,
2012, HD video, 8 min
53 sec, looped



תמר לצמן, **גברת טאד 4**,
2012, הדפסת פיגמנט על
נייר ארכיבי

Tamar Latzman, **Mrs.
Tadd 4**, 2012, archival
pigment print

חשיפות: מונדי־לאב במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית

אוצר: דוד בהר־פרחיה
חברי הקבוצה: רונן אידלמן, דוד בהר־פרחיה,
נועם ברוקמן, אורי כרמלי

קבוצת מונדי־לאב מעתיקה את פעילותה של סדנת המחקר שלה מהפקולטה לארכיטקטורה שבטכניון, חיפה, ומתארכת למשך שלושה חודשים במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. בתקופה זו, תחקור הקבוצה מספר היבטים הנוגעים לקשרים הפיזיים והרעיוניים בין המוזיאון לבין המרחב הציבורי (הקרוב והרחוק) סביבו. הקבוצה מתמקדת בחקר היחסים בין פעולת האמנות והעיצוב לבין השדות הקהילתיים והחברתיים שמהם נארג המרחב הציבורי. בתוך כך, היא בוחנת את התפקיד האפשרי של האמנות והעיצוב בתיווך או גישור בין העולם החברתי לבין העולם הטכנולוגי העכשווי. במוזיאון, יבחנו חברי הקבוצה סוגיות כגון הקשר בין זיכרון והנצחה, ביטחון קהילתי ומעקב, והתחדשות עירונית. מוקד פעולה מרכזי יהיה הדגשת החיבור בין המוזיאון לבית יד לבנים, הצמוד אליו ולחלל העבודה הזמני של הקבוצה. חיבור זה יוטעם, בין השאר, באמצעות קילוף השכבה האוטמת את דלתות המעבר בין המוזיאון לבית יד לבנים, הסרת קיר גבס לשם חשיפת קיר הבטון החיצוני של יד לבנים, יצירת קשר צלילי בין המרחבים, הקרנות ייחודיות למקום ועוד. בנוסף, יקיימו חברי הקבוצה פעולות השתתפותיות עם האוכלוסייה הוותיקה של הרצליה.

חלל התצוגה שבו מתארכת הקבוצה יתפקד לאורך התקופה כחדר רב־שימושים, שבו מתקיימים תהליכי מחקר, מפגשים ואירוח, ומוצגים תוצרי תהליך המחקר. חזותו של חלל העבודה/תצוגה צפויה להשתנות מדי שבוע, בהתאם להתפתחות המחקר. מדי חודש יתקיים בו אירוע מרכזי, שבו יחשפו חברי הקבוצה את תוצרי מחקרם לקהל הרחב. במקביל, יתקיימו במרחב המוזיאון והעיר פעילויות ציבוריות נוספות, הקשורות למחקריהם של חברי הקבוצה, כיחידים או כקבוצה. לקראת סוף התקופה ייערך בחלל אירוע מסכם, שבו יציגו חברי הקבוצה את ממצאיהם ותובנותיהם בעקבות התהליך כולו, ויקיימו דיון בהשתתפות הקהל.

מוזיאון הרצליה ובית
יד לבנים, הרצליה, 1976
(צילום: קרן אור)
Herzliya Museum and
Beit Yad Labanim,
Herzliya, 1976
(photo: Keren Or)



For additional
information about
Mundi_Lab, see
[mundilab.net.technion.
ac.il](http://mundilab.net.technion.ac.il)

appearance will change on a weekly basis, depending on the development of the explorations conducted. Once a month a key event will be held, during which group members will present their research to the public. In addition, the group will hold in the museum and throughout the city activities related to research projects pursued by individual members or by the whole group. Toward the end of the period in question a concluding event will be held, during which the group's findings and insights gleaned from the whole process will be presented and discussed with the public.

Herzliya Museum and
Beit Yad Labanim,
Herzliya, 1976
(photo: Keren Or)
מוזיאון הרצליה ובית
יד לבנים, הרצליה, 1976
(צילום: קרן אור)



Exposures: Mundi_Lab at the Herzliya Museum of Contemporary Art

Curator: David Behar-Perahia

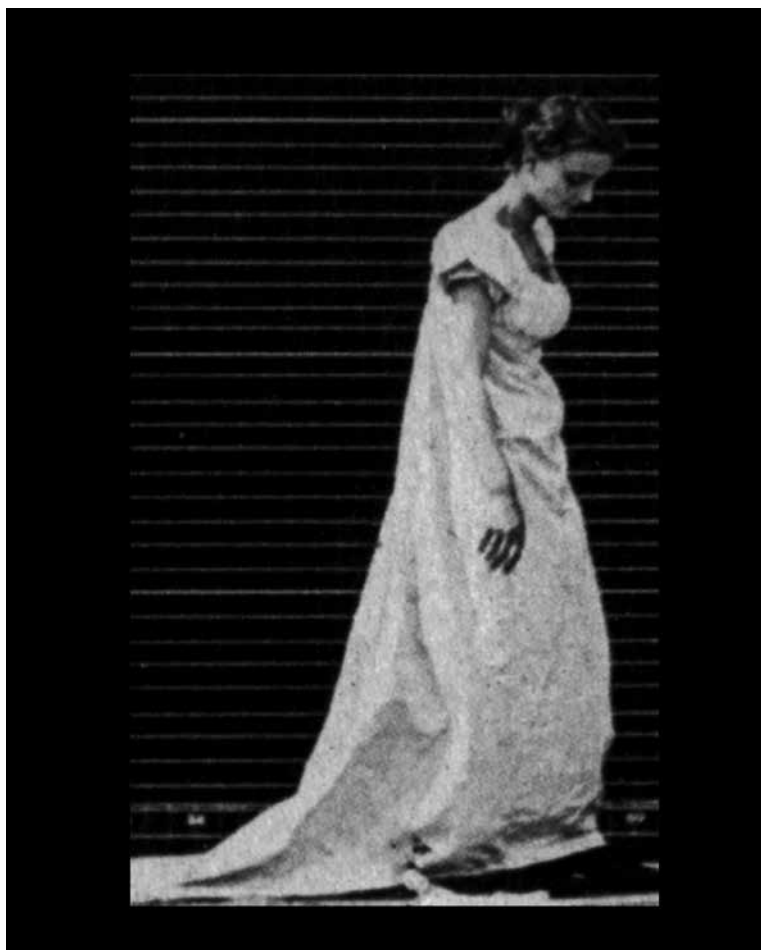
**Group members: David Behar-Perahia,
Noam Brokman, Ori Carmely, Ronen Eidelman**

The Mundi_Lab Group, which holds a research workshop at the Technion's Faculty of Architecture in Haifa, is hosted for three months by the Herzliya Museum of Contemporary Art. During this time, the group will explore a number of aspects related to the physical and conceptual ties between the museum and the public space around it, both near and far. The group's research focuses on the relationship between, on the one hand, artistic and design acts and, on the other hand, the community and social fields that constitute the fabric of public space. In doing so, it explores the potential role of art and design as mediators between the social and technological worlds. At the museum, the group will hold actions with the participation of Herzliya's veteran population, and explore social and technological surveillance. A key element in the group's actions will be to accentuate the connection between the museum and the adjoining Beit Yad Labanim memorial to fallen soldiers. This will be achieved by various means, such as peeling off the layer that seals the doors between the two venues, removing a wall to expose the external cement wall of Beit Yad Labanim, connecting the two spaces through sound, and site-specific screenings.

The gallery where the group will work is to serve as a multifunctional space for research processes, meetings, and presentation of research products. Its

part in military history and therefore connotes masculinity and command.

In addition to the video, Latzman's work includes a series of eight still photographs. Two of them are images of Mrs. Tadd from Muybridge's original plates, but here they are presented in enlarged form and isolated from the locomotive sequence in which they were originally included. The titles remain almost identical to Muybridge's, with one exception: the addition of the photographed woman's first name, Margaret. This addition acknowledges Mrs. Tadd's identity, which had been denied her before. The remaining images are of other female figures from Muybridge's plates, but Latzman titled them all *Mrs. Tadd*, thereby turning her into a prototype of all models.



Tamar Latzman,
**Margaret, Stopping
 and Lifting a
 Handkerchief**, 2012,
 archival pigment print
 תמר לצמן, מרגרט, עוצרת
 ומרימה ממחטה, 2012,
 הדפסת פיגמנט על נייר
 ארכיבי

Tamar Latzman: Mrs. Tadd's Visit

Curator: Aya Lurie

The video *Mrs. Tadd's Visit* by Tamar Latzman (born 1978, Israel) was inspired by the artist's research into Eadweard Muybridge's extensive photographic locomotion study in the late nineteenth century. Muybridge photographed sequences of motion performed by approximately one hundred figures engaged in diverse actions. His work has attained iconic status in the history of still and film photography, yet the figures he photographed remain largely unknown since his plates do not identify any of his models, only stating reference numbers and descriptions of their physical actions.

Latzman's research focused on the figure of Margaret Tadd, one of several models that Muybridge photographed repeatedly. She was married to the photographer's colleague, James Liberty Tadd, an art professor at the University of Pennsylvania, which commissioned and sponsored Muybridge's work. For her research, Latzman visited the Eadweard Muybridge Collection at the university's archives, as well as his studio (currently serving as a hospital building). The video is a fictional testimonial by Mrs. Tadd of her work with Muybridge, based on actual biographical details from their lives. Latzman, playing the role of Mrs. Tadd herself, uses imagination and fiction to present a possible feminine perspective on this seminal photographic event. This perspective was not only neglected in the history of early photography but was entirely absent from the original power relations between the photographer and his model, which obscured any unique features Mrs. Tadd may have had. The video was shot on Governors Island, New York. Active in Muybridge's time, this site played an important

the sun's path; starting every day on the east and ending on the west.

Before the viewers' eyes, out of the great fog, the artist's image is multiplied, slowly swaying on a swing-installation in the local sculpture park. The fluctuation of the swings seems to set the rhythm of the camera's movement and, with it, determine the viewer's perspective. After a few moments, the camera starts moving downward, vertically: the horizontal roaming with and after the ibex is replaced by constant movement along longitudinal axes that connect the viewer to the forces of nature, to the ibex wandering between Israel Hadany's sculpture on the boardwalk (on the south-west) and David Fein's sculptural piece in the sculpture park (on the south-east). Using digital manipulations, Weiss deconstructs and reconstructs her perspective on the landscape revealed through the fog, offering the viewers a new space through which to look: an imaginary space that seeks to disengage with all that is familiar, while acknowledging the impossibility of removing all trace of its recognizable features.

Upon her return to the studio, Weiss produced a complex collage that retraces the journey's feeling of happenstance while redefining its sense of duration. In the exhibition space the viewers are inundated by a repetitive, metallic sound, not knowing where it comes from. It takes a while to discover it originates in the possibly endless up-and-down, up-and-down movement of the swings. Delving into such moments, Weiss creates a contemplative space whose outcomes are not predetermined, replicating the airiness of that other world – the desert.

Hinda Weiss, image
from **After the Nubian
Ibex**, 2016, video,
14 min, looped
הינדה וייס, מתוך **אחרי
היעל הנובי**, 2016, וידיאו,
14 דקות, בלופ



Hinda Weiss: After the Nubian Ibex

Curator: Aya Lurie

Up a Slope: Perspectives, Movement
and Dwelling in Hinda Weiss's Works

By Rotem Rozental

A visit to Mitzpe Ramon. Hinda Weiss (born 1980, Cleveland, Ohio; lives in Tel Aviv) strolls with her camera and finds herself deep in a fog that envelops an unknown environment, in utter contrast to the urban landscape in which she dwells. In fact, she cannot see anything at all. And then, out of the fog, from beyond the blind, dead spots, appears a Nubian ibex – and Weiss, still lost, decides to follow it.

This first encounter defined the impetus of a journey that consists of physical and conceptual movement, one in which both body and place were stripped of their functionality, even of identity, and became subject to a new organizing principle. Weiss returned to Mitzpe Ramon in order to explore and document the fog in movement, following a routine she set for herself: morning shoots devoted to predefined subjects, video editing during the day, and evening sessions photographing various subjects. In front of the camera she always wears the same set of clothes: black pants, black shirt, black hoodie. She does not assimilate into the landscape. Rather, the artist camouflages her body with this almost androgynous gesture, as though aiming not merely to blind the landscape as it disappears in the morning fog, but also to hinder the viewers' ability to decipher her own image, to isolate her with their gaze. And so she followed the ibex and their daily route, which traces

she illustrated dozens of books, many of which are part of the classical corpus of Hebrew children's literature. Binder's drawings are easily recognizable: thin, black lines drawn quickly and pithily. At times, one or two additional colors were added to the black outline by the printer. Their style is a reflection of the spirit of the times in Israel, an ideological seismograph of simplicity and frugality that succeeds, despite economic and technical constraints, in expressing a deeply complex worldview. The childhood depicted by these images is multifaceted. On the one hand, it is informed by wonder, naivety, curiosity, dreaming and imagination, and the comfort of young family life surrounded by animals. However, at the same time, Binder creates a psychophysical image of pain, disappointment, sadness, false expectations and rumination. Thus, for instance, her illustrations depict an image of loneliness that is both melancholic and egocentric.²

To a large extent, Binder's figure has remained enigmatic and forgotten. In this, one must say, she is unfortunately not different from many other women visual artists of her generation.³ Born to a family of book binders,⁴ Binder immigrated to Palestine from Poland in the early 1930s. Encouraged by her brother, the painter Abraham Binder, who had immigrated a few years before her, she devoted herself to artistic creation and became part of the cultural and artistic milieu of Tel Aviv. She illustrated books and plays, designed theater sets and costumes, and showed her work in museums and galleries around the country. For many years she and the poet Nathan Alterman had an affair, openly, which continued until his death in 1970. Binder left her estate to the Alterman Archive at the Kipp Center for Hebrew Literature and Culture, Tel Aviv University.

Moran Shoub wrote an original audio play based, among other materials, on personal correspondence between Binder and her poet lover. Performed in Hebrew by Chava Alberstein, Aya Lurie, Oded Menda-Levi, Zvi Salton, and Moran Shoub, the play is available on the museum's audio guide. It complements the experience of this exhibition. The viewers are invited to linger, sit on a swing or on the steps, and get to know two artists whose lives are bound by books.

2 Ruth Gonen, "Visual Interpretations of Miriam Yalan-Stekelis' Writings," *Iyunim besifrut yeladim*, no. 12, 2002, pp. 39–60 (Hebrew).

3 See Ruth Markus (ed.), *Women Artists in Israel, 1920–1970* (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 2008) (Hebrew).

4 In German, *Buchbinder* means book binder – hence Tzila Binder's last name.

Moran Shoub, **Tzila Binder, Endpaper, Cheerful Eyes** by Fania Bergstein (Hakibbutz Hameuchad, 1961; 1972 edition), Jaffa, 2012, inkjet print on Fine Art paper
מורן שוב, **צילה בינדר, נייר הבטנה של עיניים שמחות** מאת פניה ברגשטיין (הקיבוץ המאוחד, 1961; מהדורת 1972), יפו, 2012, Fine Art דיו על נייר



Moran Shoub: Tzila Binder's Cheerful Eyes

Curator: Aya Lurie

For years, Moran Shoub has engaged in attentive, intimate, sensuous encounters with books and the sense of the world they emit. Her keen, loving eye has traced the intellectual, emotional, spiritual, and aesthetic roots and layers created by elements such as cover and endpaper design, typography, diacritical signs, interrelations between text and illustration, quality of paper, printing, and spine stitches. Often, these encounters produce in her works a direct, accessible point of view that faithfully documents her exploration's findings. In addition, she often uses veiled or apparent interventions, planting her own lines instead of the original text or combining in her photographs of books elements that serve to illustrate the experience and significance of the encounter. She also turns her attention on the traces that repeated reading has left in the books: stains, doodles, unstitching, wear and tear.¹ Read over and over again, the books map out an extensive space inhabited over time by numerous participants; this space is now compounded by an artistic project that brings together reader and text, reader and writer, author and illustrator, reader and listener. The exhibition invites the viewers to all these encounters through an exploration of the forgotten figure of artist and illustrator Tzila Binder (1919–1987), via an intricate display comprising photographs, objects, texts, archival matter, and audio play.

Just as Hayim Nahman Bialik's poems for children have become identified with Nachum Gutman's illustrations and Leah Goldberg's writings are inseparable from Aryeh Navon's, so is it almost impossible to make the distinction between the children's literature written by Miriam Yalan-Stekelis, Fania Bergstein, or Nathan Alterman and Binder's illustrations. From the mid-1940s to the 1970s

¹ In this context one may recall the words of Walter Benjamin, who describes the material aspects of an old book from his school library as if it were a landscape: "Its pages bore traces of the fingers that had turned them. The bit of corded fabric that finished off the binding, and that stuck out above and below, was dirty. But it was the spine, above all, that had had things to endure – so much so, that the two halves of the cover slid out of place by themselves, and the edge of the volume formed ridges and terraces. Hanging on its pages, however, like Indian summer on the branches of the trees, were sometimes fragile threads of a net in which I had once become tangled when learning to read." Walter Benjamin, *Berlin Childhood around 1900*, trans. Howard Eiland (Cambridge, Mass. And London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006), p. 59.

(and also painted), and her poetry is deeply connected to her sculptural work.

There have not been many women sculptors in Israel. It is a field that demands physical and mental strength, working space and storage room, all of which Chalfi lacked. "When you love something you don't think about the difficulties," she said to her grandchild in a conversation documented in a film-in-progress by her daughter, Raquel Chalfi, excerpts of which are on view in the exhibition. Miriam Chalfi's sculptures were included in the prestigious exhibition "Eighty Years of Sculpture" (1984, curated by Yigal Zalmona) at The Israel Museum, Jerusalem, which presented the story of sculpture in Israel. Yet her work remains unknown to a great extent. This may be due to the fact that contrary to the iron sculptures of her male counterparts, her sculptural work is intimate and its spatial orientation is neither possessive nor aggressive. As she writes, "From all that was not fulfilled in me/ from my absence of strength –/ Power entered my soul/ to create/ angels of stone." Chalfi's sculpture emanates a sense of introspection and free movement of thought. Like her poetry, it contains yet is wide open. Even when minuscule, its inner scale is monumental. Aware of the secret of the essential, it leans toward the ground, the horizon, the dome of the sky. Both Chalfi's poetry and sculpture are characterized by oxymoronic, liminal states, and their enigmatic aspect is often quite sober. The feminine element bridges the unbridgeable gap between fullness and nothingness:

Miriam Chalfi, **Untitled**,
1970s, marble, 34×17
מרים חלפי, **ללא כותרת**,
שנות ה־70, עיש, 34×17



**Time has come
and I am a Woman-Queen**

**A Woman-Queen I say
With no qualms I say**

A queen

**But one who conquers her own heart
and falls
in battle**

Miriam Chalfi: Bare Eyed

Curator: Galia Bar Or

**The dome of blue
in heaven
is suspended from nothingness**

**When I close my eyes
I see**

¹ Miriam Chalfi's poems are translated by the poet Raquel Chalfi, her daughter.

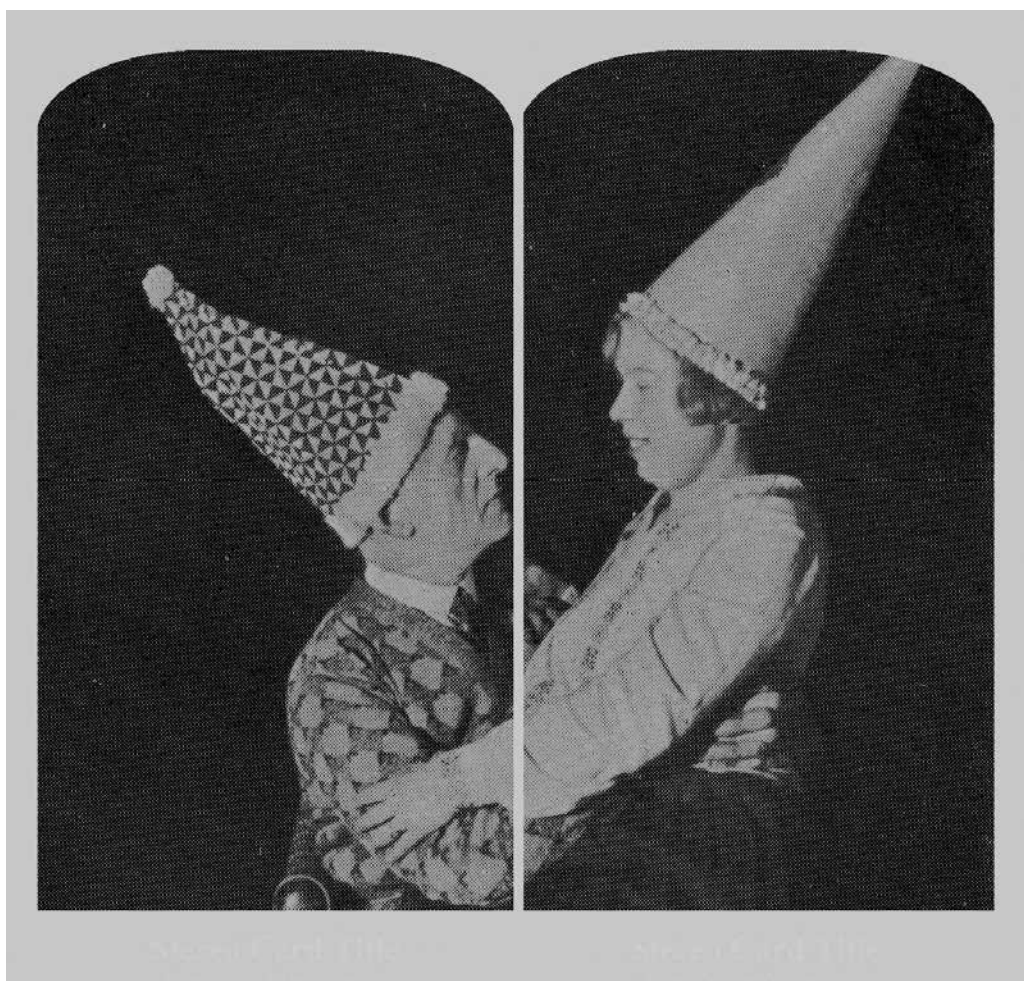
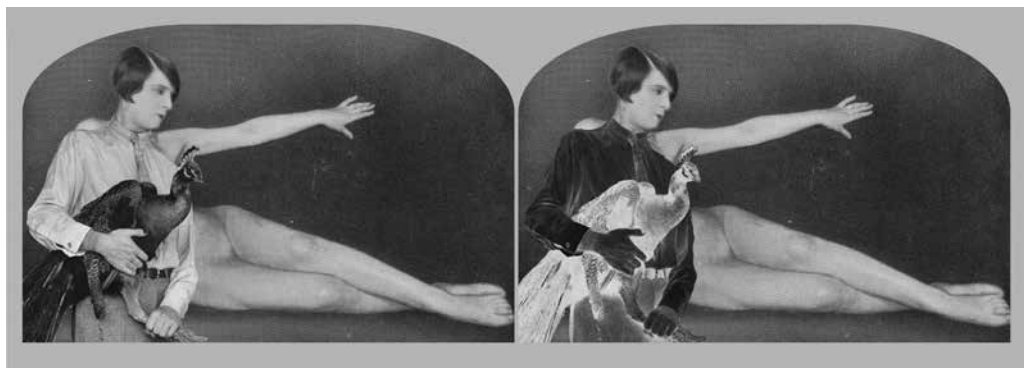
– Miriam Chalfi, from "Bare Eyed"¹

Blue sky (painting), suspension and leaning (sculpture), seeing and masking (poetry) – in the work of Miriam Chalfi (ca. 1917–2002) each field touches on another, and an enigmatic, unexpected element is inherent in all. "When I close my eyes/ I see," she writes in her poem "Bare Eyed." Chalfi's work is one organic whole comprising antithetical worlds: the crude and the crystalline, being and non-being, consolation side by side with a gaping abyss; a precarious balance.

Chalfi was drawn to art from an early age, but orphanhood and hard work did not allow her to develop as an artist before she reached the age of thirty. In 1926, as a young girl, she immigrated to Israel from Poland with her father, Baruch Sternbaum, her sister and three brothers. She built her life in Tel Aviv, working hard from early childhood to take care of the family, and studying in the evenings. Later on, she joined her life to that of Shimshon Chalfi, and their daughter, Raquel, was born. In the 1950s, while the family lived in Mexico, where Miriam and Shimshon engaged in educational work, she began studying sculpture. In later years her poems were published, in the books *In the Midst* (1992), *Longing* (1999), and the posthumous *Voices of Stillness* (2010). Chalfi continued to create in both fields

Ronit Porat,
Top: **Untitled**;
Bottom: **Ulbrich in
Costume (Photo:
Fritz Ulbrich,
1922–1930)**, 2016,
digitally processed,
stereographic
photographs, archival
pigment prints

רונית פורת,
למעלה: **ללא כותרת**,
למטה: **אולברין בתחפושת**
(צילום: פריץ אולברין,
1922–1930), 2016,
תצלומים סטריאוגרפיים
מטופלים, הדפסות פיגמנט
על נייר ארכיבי



and public, in which each viewer also views his fellow viewers' voyeurism. Consequently, there is also a reversal of roles between voyeur and object of voyeurism, viewer and viewed. Such voyeurism, which purportedly endows photography with validity as a judicial and moral witness at the aid of crime solving, also accentuates the gap between "images of reality" and their modes of production and reading. This is accompanied by a presentation of portraits of Ulbrich's victims on the wall outside the device, which brings to mind a line-up of mug shots or forensic evidence. This presentation confirms their status both as victims and as witnesses who have a responsibility to report a crime.

Oscillating between an overall perspective and one focused on details and fragments, Porat's installation examines the ways by which information is imparted to us. Such oscillation is inherent in the Panorama itself, which endeavors to offer a general view with as many details as possible, seemingly refraining from editing and hierarchy. Another duality that is part of the Panorama and reverberates in Porat's installation has to do with the viewer's stance vis-à-vis the display, which by its very existence as representation declares the inaccessibility of the event itself. Thus it establishes tension between the scene, presented in its entirety, and the changing perspectives of the viewer within a given space; between vision, which establishes definite data, and movement, which construes knowledge as relative. Another kind of relativity is manifested in the double portrait that depicts Ulbrich possessively clutching the breasts of the girl by his side (who is not Neumann). Ulbrich, the victimizer, does not look at the camera, perhaps eschewing blame, but rather turns his gaze on the girl. She, however, looks straight at the photographer (that is, Ulbrich) and possibly also at the picture's future viewers – witnesses, jury – who are complicit in the act of voyeurism.

The exhibition is the second part of a trilogy that pursues the story of Mr. Ulbrich and Miss Neumann. The first part, *The Hunter of Time*, was presented at Indie Photography Group Gallery, Tel Aviv, in July 2016.

3 The number of viewing stations and the show's duration varied a little. See Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1999), p. 136.

4 See Alex Coles (ed.), *The Optic of Walter Benjamin*, vol. 3 (London: Black Dog Publishing, 1999), p. 60.

5 Crary, *Suspensions of Perception*, p. 138.

arranged around a circular device. A rotating mechanism changed the image every couple of minutes, and so the entire viewing experience – a panoramic voyage through exotic landscapes, scientific findings, and news flashes – lasted almost an hour.³

In Porat's exhibition two parallel narratives are presented. One, within the Panorama device, retraces imaginary or unconscious events in Ulbrich's darkroom. The other narrative, outside the device, relates the story of Neumann as a female model who turned from victim to victimizer, from a voyeuristic object to murderer. The two narratives are presented like a Möbius strip that extends into and out of the device – on the walls of the surrounding space and within the Panorama – thereby suggesting a possible reversal of roles between exterior and interior, between Neumann and Ulbrich.

Kaiserpanoramas, these "aquariums of distance and past," as Walter Benjamin once called them,⁴ are underlain by longing for the object viewed. Upon entering the device the viewer becomes part of it, captivated by the perspective and images set before him – objects of dreams, memory, or desire, which command his full attention. Yet this immersion is not absolute, since, accompanied by the mechanical sound of the rotating mechanism, the images keep changing, lending the viewing a fragmentary aspect.⁵ This sense of fragmentation informs Porat's installation, which does not present an organized archive documenting the story but rather something recalling a crime scene, which does not allow one to have a whole, panoramic perspective and only enables selective zigzagging between details.

Porat's Panorama is in dialogue with Ulbrich's urges and voyeurism. She animates the images of the girls he photographed, which, seen within the stereoscopic device, turn three-dimensional; like ghosts brought back to life momentarily, just until the image display changes once again. This form of display gives substance to the girls' lives while, at the same time, proclaiming their absence. In addition, the viewer is not alone in watching the images in this device; rather, one is always in close proximity to other viewers. That is, voyeurism is constructed as an activity that is both intimate and shared, private

Ronit Porat: Mr. Ulbrich and Miss Neumann

Curator: Orit Bulgaru

In January 1931, a sensational murder made the headlines in Weimar Berlin: Mr. Fritz Ulbrich was murdered by Miss Lieschen Neumann, a beautiful sixteen-year-old girl, and her boyfriend, Richard Stolpe. Neumann was sentenced to eight years in prison, and her partner-in-crime was condemned to die by hanging. About a decade before, Ulbrich, a watchmaker, had turned his backroom office into a pornographic photography studio, where he indulged his erotomaniac, pedophile fantasies by photographing over 1,500 young girls. He regularly approached young girls in the street and enticed them to appear in sadomasochistic staged tableaux. (Among the items found in the crime scene were various props he used, such as watches, a hammer, vase, lamp, and gramophone.) Miss Neumann was one of the girls he photographed.

Mr. Ulbrich and Miss Neumann's story serves as a starting point for the project developed by Ronit Porat (born 1975, Kibbutz Kfar Giladi). In this story, evoked from the annals of history, she stresses a twofold perspective – man and woman, victimizer and victim, photographer and model. This duality is reproduced in her installation not merely in the duality inherent in the medium of photography but also in the presentation of the images in the stereoscopic mechanism of a Kaiserpanorama.¹ Invented by August Fuhrman in Germany in 1883, eighty years prior to the murder at hand, this optical device combines the tradition of painted panorama rooms with elements of the peep-show phenomenon and the medium of photography. Marketed as a popular recreation form, it was used to view stereoscopic photographs.² The first model included 25 viewing stations

1 The device was called by different names in different times, including Imperial Panorama, Diorama Imperial, Weltpanorama, and in the Polish version, Fotoplastikon.

2 The Imperial Panorama became popular in Europe from the very beginning, and August Fuhrman sold and operated some 250 devices in Germany, Austria, and other countries. See Bernard Comment et al, *The Panorama* (London: Reaktion Books, 1999), p. 71.

figural expressions, resulting in a rhizome of perspectives and traumatic, passionate images that are terrible and beautiful at the same time. Her work strives to understand chaotic reality – the power of life and its inherent despair – not by inventing “original” images but by exploring the acceptability and reliability of existing ones.

The works on view in the museum unfold large, monochromatic, dark and menacing vistas, in which much remains unexplained. Are these exterior or interior views, organic or artificial, nightscapes or dayscapes? The highly geometric nature of the composition is disrupted by elements such as a seemingly random rip in the vinyl sheet, dripping paint, collaged surfaces, and the inclusion of narrative and symbolic images, such as drops, tears, and circles, which recur throughout the dark space of the pictures. These images bring to mind wheels, lids, or huge turbines, as well as mysterious moons, breasts, and vaginas; openings that are mechanical and erotic at the same time, ultimately transforming into the eye motif, into a gaze. In Sidi's work, the silence of the grid turns into restrained, agitating noise.



Talia Sidi, **Untitled**, 2001, mixed Media on Plexiglas, courtesy of the artist's family
טליה סיד, **ללא כותרת**, 2001, טכניקה מעורבת על פלקסיגלס, באדיבות משפחת האמנית

Talia Sidi: Five Works

Curator: Aya Lurie

Text by Irena Gordon

Talia Sidi's short yet intensive career lasted about ten years, from her time as a student in the art department at the Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem, from which she graduated in 1997, to her untimely death in 2006, at the age of 35. In this short period of time she gained recognition and acclaim, and held a number of exhibitions. Marking ten years to her death, five of her monumental works are on view at the entrance hall of the Herzliya Museum of Contemporary Art.

Sidi's works straddle blatant exposure and tight constraint, fragility and formal and conceptual distillation, documentation and reproduction, uncovering and concealment. The precise, tempestuous move that informs her work reveals raw nerves sensitive to individual existence within local and global cultural and political actuality. Her artistic language responds to reality with a combination of great urgency and sharp conceptualization. Sidi worked in the turn of the century, which was also a millennial turn – a time that held promise of progress toward a better, utopian world, as well as anxiety, a sense of chaos, and fear of what may be coming. Reflecting local and international art tendencies of the period, this duality is manifested in her work in the tension between abundance and spectacularity on the one hand and minimalism and introversion on the other; between alienation and mechanization on the one hand, and blunt expressiveness on the other.

Sidi's work combines painting, photography, and digital processing alongside work in industrial materials, such as vinyl and Plexiglas. A severe modernist outlook is coupled in her work with postmodern narrative and

Hilla Ben Ari's exhibition is accompanied by the archival display, "Heda Oren: 'Everyday Movement, Under Which Conditions Does it Become Dance?'," comprising items from the choreographer's professional biography. The display includes photographs, videos, sketches, and diary pages documenting key moments in her forty-year career.

so has Ben Ari collaborated in this project with composers Yoni Niv and Alex Ness. Echoing the nearly static movement in space, the sound they composed is based on pausing on a single note and exploring its vibrations. The image of Shira Legmann, the pianist performing the musical piece, is integrated into the screenings.

Together, the postures and sounds make up a new spatial choreography that conjoins visual art and dance, with their different modes of composition and conditions of viewing. Moving around the space, the spectators assemble the subtle, fragmented movements performed by the dancers in the images strewn across the space. In doing so, their own presence becomes an additional element in the composition, altering it and conferring further meaning on it.

Hilla Ben Ari, detail
from **Rethinking
Broken Lines – A
Tribute to Heda Oren**,
2017, video installation
(photo: Asaf Saban)
הילה בן ארי, פרט מתוך
תנועה בין קווים שבירים –
מחווה להדה אורן, 2017,
מיצב וידאו
(צילום: אסף סבן)



living on a kibbutz. This movement reverberates in her works, too, in the constant tension of bodily presence that fluctuates between contraction and expansion, as well as in the tension between, on the one hand, a search for the “odd movement,” as she called it, informed by remoteness and lack of belonging, and, on the other, a quest for foundation and anchoring. Her works are characterized by a formal exploration of movement that engages with the body’s autonomy and universal aspects. At the same time, however, they regard the body as planted within a particular cultural and social context that endows it with meaning, enabling yet constraining its movement.

Rethinking Broken Lines offers a new look at Oren’s oeuvre as seen through the prism of the artistic practice developed by Ben Ari over the past years. Born on Kibbutz Yagur, Ben Ari’s works engage, through a visual exploration, with the presence of the feminine body in the collective space. She pursues questions of discipline and resistance in the relationship between the female body and the space that both gives it form and is formed by it. Ben Ari’s images in diverse media transpire between movement and stillness, placing the (mostly feminine) body in physical postures that are almost impossible to maintain. These postures demand from the body constant, superb effort, flexibility, containment, endurance, and balance, often involving pain and self injury. Her videos are looped, thereby capturing the body’s arrested pose in a never-ending duration, exposing the relentlessness of the effort while manifesting ambivalence between compliance and defiance, virtuosity and torture.

The video installation fuses together elements from the bodies of work produced by both Oren and Ben Ari. It is composed of several screenings scattered around the space, some of which are projected on papers fastened by metal constructions. The screened images show dancers holding postures extracted from Oren’s choreographies or inspired by them. Their screened, almost life-size bodies are supported by the constructions and assimilated into the two-dimensional fragility of the paper.

Just as Oren had worked with contemporary musicians and explored the relationship between sound and movement not merely as soundtrack but as stage presence,

Hilla Ben Ari: Rethinking Broken Lines – A Tribute to Heda Oren

Curator: Tal Yahas

The video installation *Rethinking Broken Lines* by Hilla Ben Ari (born 1972) is based on the artist's comprehensive research into the work of Israeli choreographer Heda Oren (1935–2008). It is the latest chapter in a series of tributes by Ben Ari, in which she engages in dialogue with the bodies of work produced by veteran Israeli artists in diverse artistic disciplines. Through this dialogue she draws out possible genealogies of proximity and difference, affinity and tension between genders and generations as expressed in the relationship between the feminine body and the locus of action.

Heda Oren was born in Netanya and lived on Kibbutz Ashdot Yaakov from an early age until she died. She studied dance at L'École Supérieure d'Études Chorégraphiques in Paris, and took lessons with, among others, choreographers Murray Louis and Alwin Nikolais in New York. At the peak of her artistic career, from the 1970s to the mid-1980s, Oren was among the first choreographers to create dances for the Kibbutz Contemporary Dance Company; worked with the Batsheva 2 Dance Company; and created dances for the dancer Ruth Eshel. In 1975 she opened a center for dance studies in the Jordan Valley, which she headed for many years, and endeavored to establish an independent, professional dance company based in this region. Over the years she also created dances for her kibbutz's holiday ceremonies, seeking to combine her artistic aspirations with her commitment to community life and to breathe new artistic life into Jewish traditions.

Oren's career was characterized by constant oscillation between center and periphery, as she struggled to make her place as a creator and develop professionally while

Heiman with the official story of the place. Toward the end, one sees the architectural plan of the asylum. Like the plans of similar institutions across the world, it reflects the organization of the institution and its day-to-day management. This includes separation between men and women and between those who are more or less severely afflicted, rooms for isolation and punishment, sleep halls, communal showers, and work rooms where the inmates engaged in traditional feminine pursuits, mainly laundry and sewing. However, Heiman – a determined pilgrim – reconstitutes the story. Instigating multiple stratified, reconstructive returns – to the institution, asylum, archive, and museum – she points to the act of return as the only sane way of starting a recuperation process.



Michal Heiman,
Asylum (The Dress,
1855–2017): Emily
Heiman, 2013
 מיכל היימן, **Asylum**
 :**(The Dress, 1855–2017)**
 2013, אמילי היימן

in which examiners on the artist's behalf engaged in individual or group dialogue with the viewers. Heiman will be present at the gallery at times to be announced, without committing herself to a particular repertory of action. She will speak to visitors, listen, interview, share the story of her explorations, or become engrossed in contemplation.

The photographed figures of two male guards in lightboxes at the entrance to the exhibition resonate the guard in Kafka's story "Before the Law" as well as the ancient theme of *nostos* (epic return).

The title of the exhibition, "AP – Artist Proof, Asylum (The Dress, 1855–2017)," reflects the bureaucratic and technical dryness of the archival mechanism. At the same time, it refers to conventional forms of classification in the field of artistic print. The letters AP (Artist Proof) are used to signify the original copy of a print (which is not included in the count of the limited edition) approved by the artist, according to which the edition's numbered copies are printed. With the rise in the commercial value of artistic photographs it has become common practice to adopt a similar numbering system for photographic limited editions. In the context of Heiman's oeuvre, AP is not merely a procedural or commercial term that affirms the work's value; it is also a re-affirmation of the live presence of the artist as a human source of authority in the age of digital reproduction. Methods of organization and classification are further represented in the exhibition by an archive of photographs and documents organized in a folder system. As is usually the case in archives, access to it is limited and requires the artist's permission; only she may remove materials from this archive.

For her current project, Heiman traveled to London, where she visited archives and the insane asylum where Dr. Diamond had worked, which is now part of the Springfield Hospital. Her documentation of a trip to the hospital on the London Underground is presented in the exhibition through a combination of sound and video projections. In the film "Plate 34" *Line, London* (2016) the traveler in time is portrayed by the artist's daughter, Emily. In another film by the artist, *Double Check* (2016), screened on the gallery floor, a spokesman of the institution that used to be the Surrey County Lunatic Asylum presents

Michal Heiman: AP – Artist Proof, Asylum (The Dress, 1855–2017)

Curator: Aya Lurie

Michal Heiman's exhibition includes an installation, performance, video, sound, photographs, floor work, objects, documents, and archival display. In 2012, she came across the book *The Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography* (1976), and had a crucial encounter with a photograph in it – Plate 34. This image led her to undertake a project that seeks to envision the political, cultural, gendered, and psychic conditions of possibility of a "return." Heiman's radical proposal is to create a new community comprised of dozens of women – asylum-seekers, activists, artists, and others – from 1855 to 2017.

The young woman who stared at Heiman from Plate 34 – a photograph taken circa 1855 by Dr. Diamond (1809–1886), a British psychiatrist who was a senior staff member at the Springfield Hospital (formerly the Surrey County Lunatic Asylum) – looked to her exactly like her adolescent self. She even recognized her particular hands. In an endeavor to find ways to revisit the women photographed in the 1850s while hospitalized in the asylum, Heiman's first act was to sew herself a similar plaid dress. This dress served her as a principal strategy for gaining access to the asylum. She began taking multiple portraits (still photographs and videos), mostly of women, including herself, as well as a few men and some people of non-binary gender, all wearing this dress.

In her exhibition, Heiman offers an opportunity for a personal encounter with herself. Its aim is to provide the artist with consultation and support. This encounter is to be a continuation of, and elaboration on her previous actions, such as the *Michal Heiman Tests (M.H.T.s) Nos. 1–4*,

body and place became subject to a new organizing principle. In Tamar Latzman's video the artist plays the role of Margaret Tadd, one of the women photographed by the pioneer 19th-century photographer Eadweard Muybridge, offering a possible feminine perspective on a seminal photographic event.

In addition, a new exhibition is held in the series "Inward Gaze," which invites artists to explore the Herzliya Museum's architectural and conceptual structure. Headed by David Behar-Perahia, the Mundi_Lab Group, whose other members are Noam Brokman, Ori Carmely, and Ronen Eidelman, will explore the physical and theoretical interconnections between the museum and its environment.

Dr. Aya Lurie

Director and Chief Curator

exhibitions, the exposure of the body or its presence is, to a great extent, analogous to exposure of complex psychological, intellectual, and erotic aspects of femininity. Each of these artists' journeys in the footsteps of women other than themselves has also brought them, as was to be expected, face to face – often paradoxically – with some kind of self-portrait.

Presented at the entrance to the museum are five works by Talia Sidi. Marking ten years to her death, they point to a journey cut short. Michal Heiman, whose show is on view in the large gallery, endeavors to envision the political, cultural, gendered, and psychic conditions of possibility of a "return." She does so by revisiting women photographed in the 1850s while hospitalized in an insane asylum in London. To this end, she employs myriad strategies, including the creation of a community of women wearing the same asylum dress from 1855 to 2017, or holding individual encounters with visitors to the exhibition so they may provide her with consultation and support. Hilla Ben Ari's complex project, curated by Tal Yahas, engages in dialogue with the dance language of Israeli choreographer Heda Oren (1935–2008) by placing the (mostly feminine) body in strenuous, almost impossible physical postures. The exhibition also includes an archival display about Oren, on view on the basement floor. Ronit Porat, accompanied by the curator Orit Bulgaru, took a journey following the story of Miss Lieschen Neumann, a sixteen-year-old girl who was sentenced to jail in 1931 Berlin for the murder of Mr. Fritz Ulbrich, a watchmaker who lured young girls, including herself, into his backroom office, where he photographed them in erotic poses. The artist and poet Miriam Chalfi (ca. 1917–2002) is presented by the curator Galia Bar Or, who for many years has researched lesser known paths in the history of Israeli art. Chalfi's works, unlike the iron sculpture of her male counterparts, are intimate and devoid of violence. Moran Shoub's exhibition invites visitors to an encounter with the forgotten figure of the artist and illustrator Tzila Binder (1919–1987), who illustrated dozens of the volumes that make up the classic corpus of Hebrew children's literature. Hinda Weiss undertook a desert journey of physical and conceptual movement, one in which both

The current group of exhibitions at the Herzliya Museum of Contemporary Art is comprised of eight shows by women artists. Six of them are projects by women artists and curators who present research journeys undertaken in the footsteps of real or fictional women from diverse times and places. The stories of the artists and the women who are the subject of their exploration have become bound together – these are women who create, act, love, despair, search relentlessly, inflict and sustain hurt; women who endeavor to tell their personal stories and convey their ideas, to pave their way despite the difficulties due to their gender. The women curators who accompanied all these projects contribute a further feminine perspective to the artists' dialogic processes.

The starting point of many of the projects on view was a mesmerizing encounter with a significant image, such as a photo of a woman in an old book, or an artist's life story. These charged encounters have resulted in prolonged artistic journeys of exploration, which often included research in archives and libraries as well as interviews, following leads such as photographs, press clippings, or snippets of information. The need to open the "black box," to decode, discover, and tell a forgotten story challenges the myth of Pandora, who opened the box despite the prohibition. The myth's meaning is reversed here, for in light of these exhibitions Pandora is seen, in positive light, as a woman-researcher who, unflinching in her search for truth, seeks to shed light on dark corners. Another common thread between the projects is resistance to years of objectification or ideal representation of the feminine body through flat, dehumanized images. In the current

Many thanks to Chava Alberstein, Zvi Salton, and Oded Menda-Levy for taking important part in recording the audio play included in Moran Shoub's exhibition. Thanks to the helpful people at the Kipp Center for Hebrew Literature and Culture at the Tel Aviv University: Chairperson, Prof. Michael Gluzman; Director of the Kipp Center Archives, Dr. Raquel Stepak; and Noga Albalach, researcher in charge of the Tzila Binder, Nathan Alterman, and Tirza Atar archives. Thanks to Orna Granot, director of the Youth Wing Library at the Israel Museum, Jerusalem.

For assistance to the Heda Oren archival display, which accompanies Hilla Ben Ari's exhibition, we thank Ruth Eshel; Galit Ronen; Yonat Rothman, Kibbutz Contemporary Dance Company Archive; Ruth Shadmon; and Shaul Yannai, Kibbutz Ashdot Ya'acov Ichud Archive. Thanks to Raia Sidi and the curators Efrat Livni and Irena Gordon for enabling us to present the works of Talia Sidi to mark ten years to her death. Special thanks to the poet Raquel Chalfi for her assistance to the exhibition of her mother, Rachel

Chalfi. Thanks to Dubi Shiff for his contribution to this exhibition, in direct continuation of the support extended by his late father, Haim Shiff, to the artist; and to Iris Barak, curator of the Dubi Shiff Collection. Special thanks to Pnina Velan and Anat Schneider-Sharan.

Gratitude is extended to the superb professionals who accompany the museum's activities: Einat Adi, in charge of text editing and English translation; and Kobi Franco, in charge of design. Thanks go to the museum staff, who have worked tirelessly and with great dedication: Tammy Zilbert, Dana Raz, Reut Sulema-Linker, Michal Kroch-Shariv, and Noa Haviv. You are the best.

Many wonderful people have taken part in the preparation of the current group of exhibitions at the Herzliya Museum of Contemporary Art. We are grateful to all the artists and curators, and to all the individuals, within and outside the museum, who have contributed to the realization of the exhibitions.

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.

We extend our thanks to BG Bond and its Managing Director, Sharon Leventer, for the ongoing support of the museum and generous donation. Thanks go to Gila and Zeev Zimet for their friendship and generous donation. Thanks to Gilar Ltd., representative of the Sika Building Trust in Israel, and to Asaf Zimet for his help. We are grateful to all the

individuals and institutions that have been steadfast in their support of the museum's activities. Thanks to Outset Contemporary Art Fund and to Iris Rywkind Ben Zour, director of Outset Israel; to Artport and its director, Vardit Gross; to Artis and its founder, Rivka Saker. Thanks to the Polish Institute, Tel Aviv, its director, Krzysztof Kopytko, and its media director, Ifat Zvirin. Thanks to the anonymous donors whose generosity has enabled the production of the exhibitions.

For their support of and involvement in Michal Heiman's exhibition, gratitude is extended to Prof. Sander L. Gilman; Prof. Orna Ben Naftali; Freda and Izak Uzyiel, London; Odeon Investments and Holdings Ltd.; Ety and Miki Kenny; Yehudit and Ronni Katzin; Eyal Hendler; and Dr. Ruchama Marton. Thanks go to a dear friend of the artist, and to all the people who had their photographs take for this project over the past four years. Special thanks to Diana Dallal, founder and director of the Parasite art platform, and to the exhibition staff.

Museum Staff

Director and Chief Curator: Dr. Aya Lurie
Administrative Director: Tammy Zilbert
Assistant to Chief Curator and Coordinator: Dana Raz
Office Manager, Event and Distribution Coordinator:
Reut Sulema-Linker
Registrar: Noa Haviv
External Relations and Fundraising: Michal Kroch-Shariv
Public Relations: Hadas Shapira

Exhibitions and Catalogue

Editor: Dr. Aya Lurie
Editorial Assistant: Dana Raz
Design and Production: Kobi Franco Design
Hebrew Text Editing and English Translation: Einat Adi
Multimedia Systems Design and Installation:
PROAV Integration & Installation
Signs and Labels: Marketing in Motion Ltd.
Installation and Hanging: Uri Batson
Electricity and Lighting: Uzi Kapzoon
Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Dimensions are given in centimeters, height precedes width

On the cover: Michal Heiman, *Asylum (1855-2017): Self Portrait*,
2013, light box, 127×93; wooden cabinet with four stamps,
111×134×30

© 2017, Herzliya Museum of Contemporary Art
Cat. 2017/1

Michal Heiman's exhibition is supported by the Israel Lottery
Council for Culture & Arts; the Ostrovsky Family Fund; Meeting for
Minds; Eyal Hendler; Eastonix; Odeon Investments and Holdings
Ltd.; Yehudit and Ronni Katzin; and anonymous donors.

Hilla Ben Ari, "Rethinking Broken Lines – A Tribute to Heda Oren":
Dancers: Talia Beck, Tomer Golan, Moran Zilberberg / Piano: Shira
Legmann / Photography and Editing: Asaf Saban / Music: Yoni Niv
and Alex Ness / Assistant Director and Art: Yahel Dotan / Lighting:
David Rudy / Assistant Photographer / Lighting: Yair Fridman
/ Sound Design: Ronald Boersen, Yoni Niv / Online Editing: Ilya
Marcus / Executive Producer: Dor Dimant

The project is supported by the Artis Grant Program; the
Israel Lottery Council for Culture & Arts; the Ostrovsky Family
Fund; and Outset Contemporary Art Fund.

The archival display "Heda Oren: 'Everyday Movement,
Under Which Conditions Does it Become Dance?'" is courtesy
of Alexander Agor; Ruth Eshel; Ronit Land; Einat Livne; Yonat
Rothman, Kibbutz Contemporary Dance Company Archive;
Galit Tal; Ruth Shadmon; Shaul Yannai, Kibbutz Ashdot Ya'acov
Ichud Archive.

Ronit Porat's exhibition is supported by Artport, Tel Aviv, initiated
by the Ted Arison Family Foundation; the Artis Grant Program;
The Polish Institute, Tel Aviv; and the Israel Lottery Council for
Culture & Arts.

Miriam Chalfi's exhibition is supported by the Israel Lottery
Council for Culture & Arts; and the Dubi Shiff Collection.

Tamar Latzman's project was produced with the support of
LMCC'S Swing Space Program, New York; and the Shpilman
Institute for Photography.

The Mundi_Lab project is supported by the Faculty of Architecture
and Town Planning at the Technion, Haifa.

ארטיס גרנט
artis
grant
program



MUNDI
Urban Interaction Design Lab

הפקולטה
לארכיטקטורה ובניין ערים
הטכניון
תל אביב-יפו



outset.



אָרטפּאָרט
ARTPORT
אָרטפּאָרט

איסטרוניקס



Lower
Manhattan
Cultural
Council

Parasite



In Her Footsteps

January 14 – April 22, 2017