קו
לקו:
דיוקן
המוזיאון

16 בספטמבר 2017 – 3 בפברואר 2018
מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית

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
עוזרות מחקר: זהר דביר, פנינה ולן, לירן יוזבגי, יפעת פליישר,
סמדר שילה
אב בית: יוסי תמם
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
עורכת־אחראית: עינת עדי
עריכת טקסט עברית: עינת עדי, אורנה יהודיוף
תרגום לאנגלית: עינת עדי
תכנון והתקנת מערכות מולטימדיה:
PROAV – אינטגרציה מערכות אודיו וידיאו
שילוט וכיתובים: שיווק בתנועה בע"מ
הפקת מדריך קולי: Espro Acoustiguide Group
הקמה ותלייה: עמרי בן ארצי, ליה כוכבי,
גמליאל ספורטס, יוסי תמם
חשמל ותאורה: עוזי קפצון
דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל־אביב

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב × גובה

© 2017, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
קט' 3/2017

תערוכת הדס עפרת
מנהלת פרויקט: נדיה חיסמטולינה
מפיקה: זוהר דביר
עבודת וידיאו: יונתן שוחט גלוזברג
התערוכה בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ולאמנות; והמכון הפולני, תל־אביב

תערוכת אסף עברון
הפקה: ליה כוכבי
עוזרת מחקר: לירן יוזבגי
התערוכה בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ולאמנות;
קרן גרהאם, שיקגו; Asylum Arts, ניו־יורק; Latitude Chicago;
Mana Contemporary, שיקגו; School of the Art Institute of Chicago

תערוכת גיא גולדשטיין
הפקה ותיאום: ורד גדיש
התערוכה באדיבות פרס קשת לאמנות עכשווית, מיסודה של משפחת בר־גיל אבידן.
האוצר לואיס גראצ'וס מתארח בישראל במסגרת אאוטסט ביאליק רזידנסי. תודה לאיריס ריבקינד בן־צור ולאאוטסט ישראל.

תערוכת דנה יואלי בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ולאמנות;
וקרן אוסטרובסקי

תערוכת אוזיאש הופשטטר הופקה בסיוע קרן ציבורית ע"ש הופשטטר אוזיאש ז"ל, באמצעות חברה לנאמנות של בנק לאומי לישראל בע"מ

תערוכת נועה גור בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ולאמנות;
עבודתה *דרכי נראות* בתמיכת ארטפורט, תל־אביב

תערוכת יעל בורשטיין
ביצוע והפקה: גדי צחור, הסדנא בע"מ

תערוכת יאיר ברק בתמיכת קרן רבינוביץ לאמנויות, תל־אביב;
ומועצת הפיס לתרבות ולאמנות;
הטקסט של הדס מאור מתפרסם גם בספר האמן של יאיר ברק, *Continents and Faces*, הרואה אור לרגל שתי תערוכותיו המוצגות במקביל, "לאחר מעשה" במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית (אוצרת: איה לוריא) ו"היבשות והפנים" במשכן האמנים הרצליה (אוצר: רן קסמי־אילן).

עבודת המדריך הקולי *אם, אז, אחרת* נוצרה על ידי עפרי כנעני ומאי זרחי

מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
Herzliya Museum of Contemporary Art
הבנים 4, הרצליה, 4637904 טל' 09-9551011
herzliyamuseum.co.il

תודות

רבים וטובים נטלו חלק בהכנת מערך התערוכות המאתגר הנוכחי במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. ברצוני להודות לכל האמניות והאמנים, האוצרות והאוצרים, הכותבות והכותבים, ואנשי ונשות הצוות המקצועי, מבית ומחוץ, שליוו את הפרויקטים המוצגים במסירות ובמקצועיות.

תודה מקרב לב לראש עיריית הרצליה, משה פדלון, על אמונו הרב במוזיאון. תודה למנכ"ל העירייה ויו"ר ההנהלה הציבורית של המוזיאון, יהודה בן עזרא; לליאת תימור, חברת מועצה ויו"ר החברה העירונית לאמנות ולתרבות הרצליה; ולעדי חדד, סמנכ"לית החברה העירונית לאמנות ולתרבות הרצליה.

תודה מקרב לב לקרן בר־גיל ולרן אבידן, מייסדי פרס קשת לאמנות עכשווית, על תרומתם הנדיבה למוזיאון, שאפשרה להזמין את לואיס גראצ'וס, מנהל מוזיאון הקונטמפוררי אוסטין בטקסס, ארצות־הברית, לבחור את הזוכה הראשון בפרס, גיא גולדשטיין, ולאצור את תערוכתו (שתוצג בשני המוזיאונים, בהרצליה ובאוסטין). תודה לורד גדיש על הפקת תערוכת הפרס. תודה לקרן אאוטסט לאמנות עכשווית, למייסדת הקרן והמנהלת שלה, קנדידה גרטלר, ולאיריס ריבקינד בן־צור, מנהלת אאוטסט ישראל, על המעורבות הטובה והנדיבה. תודה למוסדות התומכים בנאמנות בתערוכות המוזיאון: מועצת הפיס לתרבות ולאמנות; קרן אוסטרובסקי; קרן רבינוביץ לאמנויות, תל־אביב; המכון הפולני, תל־אביב; וארטפורט, תל־אביב. אנו מודים על התמיכה המיוחדת שקיבלה תערוכתו של אסף עברון מאת: קרן גרהאם, שיקגו; Asylum Arts, ניו־יורק; Latitude Chicago; Mana Contemporary, שיקגו; School of the Art Institute of Chicago; ותומכים בעילום שם.

תודה לשירות הסרטים הישראלי ולציונה שמשי על שיתוף הפעולה בהקרנת סרטו של יכין הירש ז"ל על אודות אוזיאש הופשטטר. תודה לדורית ליפשיץ על שיתוף הפעולה בהכנת תערוכתו של יאיר ברק. תודה לעורכות הדין עדה שכטר־נירי ואיריס רוכל, המופקדות על הקרן ציבורית ע"ש הופשטטר אוזיאש ז"ל, באמצעות חברה לנאמנות של בנק לאומי לישראל בע"מ. תודה מיוחדת לנדיה חיסמטולינה ולזוהר דביר על עבודתן המקצועית ומעורבותן בתערוכתו של הדס עפרת, ולטלי תמיר על מעורבותה הברוכה. תודה לדלית מתתיהו ולגלריה עינגע, תל־אביב על המעורבות הטובה בתערוכתה של יעל בורשטיין. תודה למשפחת האמן טל סלוצקר על הליווי החם.

תודה לרותם רוזנטל ולהדס מאור על המאמרים מאירי העיניים. תודה לאנשי המקצוע המעולים, המלווים את פעילויות המוזיאון: עינת עדי, עורכת־אחראית, המופקדת על עריכת הטקסטים בעברית ועל תרגומם לאנגלית; אורנה יהודיוף, שערכה חלק מהטקסטים; 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, נועה חביב ויוסי תמם. אין כמוכם.

קו לקו: דיוקן המוזיאון

המילה הלועזית "פורטרט", השגורה בשפות רבות, מקורה במילה הצרפתית portret, שם העצם של צורת הפועל portraire, שמשמעה לצייר או לתאר – והשתלשלות של הביטוי "trait pour trait", המתאר רישום "קו לקו" של דימוי דיוקן. פליניוס הזקן (23–79 לספירה) מתאר בחיבורו תולדות הטבע מעשה בנערה קורינתית, בתו של בוטאדס, שערב יציאת אהובה לקרב התוותה על קיר את צללית דמותו, שהטיל אור הנר.[1] סיפור זה נחשב לאחד המיתוסים המכוננים של הדיוקן בפרט ושל הציור בכלל. הפילוסוף וחוקר האמנות אובר דאמיש מציין כי "התוויית צורתו של הצל [...] משמעה קיומו של קשר ברור, קו לקו, trait pour trait, בין קווי המִתאר של האובייקט המתואר לבין צלו המוטל, אך בה בעת היא מחייבת תנאים ברורים על מנת שיתקיים קשר זה: על האובייקט לחצוץ בין מקור האור והמסך שעליו מוטל צלו".[2] כלומר, בכל עבודת אמנות מעורבים היבטים כגון נקודת מבט, מיקומו של האובייקט המתואר בשדות משמעות שונים, ומיצובם של האמן והצופה ביחס לכל אלה. קשר מורכב מעין זה מתקיים גם במערך התערוכות הנוכחי במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, המבקש לסרטט את דיוקנו של המוזיאון עצמו באמצעות תצוגות ששפתן כוללת סוגים שונים של העתקים ושכפולים. התערוכות המוצגות בוחנות את המוסד מנקודות מבט שונות, ורכיבים שונים במנגנון התצוגה המוזיאלי משמשים בהן כאובייקטים שעל משמעותם הן מנסות לעמוד. בעשותן זאת, התערוכות עצמן מקיימות מערך יחסים מורכב עם המוזיאון, המשמש באנלוגיה הן כאובייקט המתואר – החוצץ בין האור שמטיל האמן לבין ה"מסך" שעליו תותווה, קו לקו, דמות המוזיאון – והן כמסך עצמו, או המצע, שעליו מתוות התערוכות את נושא מחקרן. התערוכות מציעות שאלות מאתגרות וטעונות על הדרכים שבהן מתכונן המוסד המוזיאלי, על המנגנון שלו ועל משמעותו. הן בוחנות את האופנים שבהם המוסד משקף את סיפור החברה, את תרבותה ואת האתוס שלה, המוטלים על דמות המוזיאון ומתווים את אפיוניו, כמו גם את הדרכים שבהן כל אלה מותווים, מתוארים ומגולמים במוסד המוזיאלי עצמו. שכן ה"קובייה הלבנה" של המוזיאון אינה ניטרלית, והיא ממצבת את הצופה ביחס ליצירה באמצעים שונים. בריאן אודוהרטי הצביע כבר

1 Pliny the Elder, Natural History, Book XXXV, trans. H. Backham (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968), p. 271.

2 Hubert Damisch, "The Inventor of Painting," trans. Kent Minturn and Eric Trudel, Oxford Art Journal, 33: 3 (2010), p. 314.

ז'וזף־בנואה סובה, המצאת אמנות הציור, 1791, שמן על בד, 131.5×267, מוזיאון חרונינגה, ברוז'

בשנות השבעים על כך שמקורה בחללי פולחן המשרים תחושת נשגבות ועל־זמניות, ודימה אותה ל"חלל גטו, מתחם הישרדות, פרוטו־מוזיאון" המבקש לשוות לאמנות חזות של נצחיות ולהאציל עליה את הערכים התרבותיים של מעמד חברתי מסוים. למעשה, הוא טוען, כפי שהחל להתברר יותר ויותר עם הפוסט־מודרניזם, אין זה מרחב ניטרלי כלל ועיקר, והוא נושא שכבות של מיתוס, אתוס, כלכלה והיסטוריה. כל אלה מבנים את היחס בין צופה ויצירה.[3]

מערך התערוכות מציע מהלך רפלקסיבי, שחוקר – כמקרה מבחן – את מוזיאון הרצליה עצמו, את סביבתו, אופיו האדריכלי ואוספיו, אך גם מרחיק אל מרחבי תצוגה והנצחה נוספים. תערוכותיהם של אסף עברון **ו**דנה יואלי **בוחנות את מבנה הבטון החשוף של מוזיאון הרצליה, שנבנה כשילוב בין בית יד לבנים ומוזיאון לאמנות. בתערוכותיהם של** יאיר ברק, אוזיאש הופשטטר **ו**טל סלוצקר **משמשות תערוכות ספציפיות שהוצגו בעבר במוזיאון הרצליה (תערוכת אורי ליפשיץ, חדר תצוגת הקבע של הופשטטר ותערוכתו של זאכר שרמן) כנקודת מוצא, שמעניקה למהלכיהם העכשוויים ממד חדש של משמעות.** יעל בורשטיין, נועה גור **ו**עפרי כנעני **חושפות את מנגנוני החשיבה והכוח המוזיאליים. באולם הגדול משחזר** הדס עפרת **את חווית הביקור בווילה קפרה ("לה רוטונדה") שתכנן אנדריאה פלאדיו באיטליה, ומצביע על הפער בין האידיאל האוטופי המגולם בה ובמוזיאון לבין חולשות אנוש.** גיא גולדשטיין, **הזוכה הראשון בפרס קשת מיסודה של משפחת בר־גיל אבידן, מציג מיצב וידיאו וסאונד שבוחן, דרך קידוד של יצירה מוזיקלית מאת ריכרד וגנר, את הרלוונטיות של העיסוק בטאבו ובצנזורה למוסד המוזיאלי ולאמנות בכלל.**

איה לוריא

מנהלת ואוצרת ראשית

3 Brian O'Doherty, Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space (Berkeley: University of California Press. 2000), p. 80.

הדס עפרת:
לה רוֹטוֹנדה ואני – רמיקס

הדס עפרת (נ' 1950) מציג באולם הגדול במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית פרויקט אמנותי רב־תחומי, המתבסס על מחקר שערך על אודות וילה קפרה (Villa Capra), הידועה גם בשם "לה רוֹטוֹנדה" (La Rotonda), אותה בנה האדריכל האיטלקי אנדריאה פלאדיו (Palladio) במחצית השנייה של המאה ה־16[איור 1] **בפאתי העיר ויצ'נזה באיטליה.**[1] **בהשראתה של וילה קפרה נבנו העתקים רבים ברחבי העולם, ועפרת יצא למסעות חקירה בעקבותיהם, המתועדים במסכים שבאולם התערוכה. כיום וילה קפרה היא מקום מגוריו של הרוזן לודוויקו ולמרנה (Valmarana) וגם אתר היסטורי־אדריכלי־מוזיאלי הפתוח למבקרים פעמיים בשבוע.**[2] **הווילה היא דוגמה מובהקת לסגנון התכנון של פלאדיו בשיאו של הרנסנס, בהשראת האדריכלות הקלאסית כפי שנוסחה בכתביו של מרקוס ויטרוביוס פוליו (Vitruvius Pollio) הרומי, בן המאה הראשונה לפנה"ס.**

עיצובה של וילה קפרה מתבסס על תוכנית מבנה מרכזי שבראשו אוקולוס (פתח בכיפה), שלימים נסגר וכוסה בכיפה, וארבע חזיתות זהות. בחזיתות אלה משולבים באופן סימטרי מערך אלמנטים קלאסי של גמלונים, עמודים וכרכובים בפרופורציות מוקפדות, המשמרים את רוח הפנתיאון ברומא ומקדש הפרתנון באתונה.[איור 2] **באולם התערוכה משוחזר חלקו התחתון של מפלס המדרגות של וילה קפרה כבמה ריקה, והוא מסמן בחלל את תוואי צורתו המושלמת של המבנה כולו. המשמעות ההיסטורית והתיאורטית של האולם המוזיאלי כ"קובייה לבנה" תורמת לפרויקט שכבת משמעות סימבולית נוספת. כמו במערך של השתקפויות, אולם המוזיאון משמש מעין "במה גדולה" למבנה הבימתי שבמרכזו.**

קהל המבקרים בתערוכה מוזמן להיכנס, בקבוצות קטנות, אל פנים המבנה שבמרכז החלל המוזיאלי. שם, בחדר עגול, הממוקם בלב הקונסטרוקציה, משוחזרת בהקרנת וידיאו (שיצר עפרת בשיתוף עם יונתן שוחט גלוזברג) ההתבוננות בנוף מבעד לארבעת הפתחים הסימטריים של לה רוטונדה. זהו למעשה מטא־נוף, עירוב של נופים שונים, הד להשתקפות שכפולו החוזר של המבנה המקורי ושלוחותיו, המציב את המתבונן מול רצפים חופפים ומקוטעים של זמן ומרחב.

איור 1
אנדריאה פלאדיו, וילה קפרה ("לה רוטונדה"), ויצ'נזה, איטליה, המחצית השנייה של המאה ה־16

1 בהקשר זה, מעניין לציין שהדס עפרת סיים לימודים לתואר שני בפקולטה לארכיטקטורה ובינוי ערים בטכניון.

2 לה רוטונדה נבנתה במקור עבור הכומר פאולו אלמריקו (Almerico). אדריכל הבניין והכומר־בעליו לא זכו לראות את המבנה גמור. לאחר מותו של פלאדיו ב־1580 מונה האדריכל וינצ'נצו סקאמוצי (Scamozzi) להמשיך בעבודה, ולאחר מות הכומר ב־1589 נרכש המבנה בידי האחים אודוריקו ומריו קפרה (Capra), שעל שמם נקראת הווילה כיום.

בספרו מציאות רבה מדי: על אמנות המופע כותב הדס עפרת:

זמן הוא חומר

זמן הוא מגבלה נפשית.

זמן הוא בעל מבנה מולקולרי חשוף.

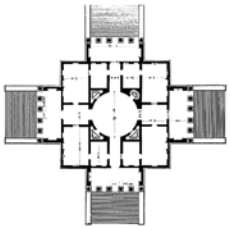
הזמן אוזל, או לפחות יוצר בך תחושת דחיפות מתמשכת.

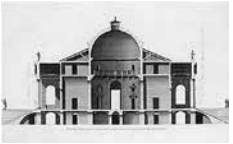
מה פתאום אוזל?

זמן הוא משך. הוא עשוי ליצור בך תחושה של שוויון נפש.

זמן מכיל בחובו תודעה של מוות.

אין דבר כזה – זמן.[3]





איור 2
אנדריאה פלאדיו, וילה קפרה, תרשים קומת הקרקע וחתך

דמותו של האדם הוויטרובי ברישומו המפורסם של ליאונרדו דה וינצ'י מדגישה את הפרדוקס המגולם במבנה הרנסנסי. מצד אחד, הוא נגזר מתוך הפרופורציות של האדם, אך בה־בעת הוא מתעלם ממהותו של בן האנוש כיצור פגום, בן־תמותה, חסר שלמות, הנוגד את מהותו של האידיאל הגיאומטרי האוטופי, הנצחי. רעיון זה מגולם גם בעבודה של עפרת הקב המושלם (2004), המעמתת בין קב ועיגול ומוצבת על הקיר המזרחי של האולם.[4] **בווילה קפרה תכנן פלאדיו את המפתחים של הדלתות באופן סימטרי, שהולם את אידיאל היופי הגיאומטרי. הם מעניקים ליושבי הווילה שליטה על המרחב, ומגלמים את חזקתם הנצחית בשטחיה. עם זאת, בתכנון הייחודי של הווילה המשפחתית ניכרת העדפה של הפורמליות ושל שלמות הנִראות החיצונית על פני התחשבות בצרכי הדיירים. מכל אחד מארבעת הפתחים הקבועים בארבע החזיתות המקבילות נשקף נוף מעט שונה, המחדד את הפערים בין הטבעי למלאכותי ובין היסוד הקבוע לבר חלוף.**

מה המשמעות של החיים בווילה איקונית שכזאת, במבנה המקורי ובגרסותיו הפזורות ברחבי העולם, המשמשות מעונות רשמיים ופרטיים: באנגליה, בפולין, בארצות־הברית ובראש הר גריזים בשכם? על גבי מסכים מוקרנים סרטי תיעוד וראיונות עם אנשים המתגוררים או עובדים במבנים הללו, בניסיון לברר את נסיבות שכפולו של המבנה; את גבולות המרחב הפרטי והציבורי; את ההתנהלות היומיומית בבית, ואת עבודות השימור והתחזוקה של המקום. הפרקטיקה של החקירה האנתרופולוגית, הדיון בתולדות המבנה ובחקר הפונקציות הסותרות של האתר – כבית מגורים וכאתר מורשת מוזיאלי – מבטאים את עיסוקו המתמשך של עפרת במורכבות הקונצפטואלית של מכניזם ההנצחה, המשמר את אידיאל המקום ובו־בזמן ממית את חיותו.

נכתב על וילה קפרה כי "הבית מספק במה שמופעל עליה האידיאל האנושי של האלהה עצמית".[5] **בתערוכה שהציג לפני יותר מעשרים שנה בגלריה האוניברסיטאית בתל־אביב שחזר עפרת מבנה אחר של במה – בימת התפילה מבית הכנסת אבוהב שבצפת.**איור 3 **מרדכי עומר, אוצר התערוכה, פירש את המהלך של עפרת כאקט צלייני וכתמצות של פונקציה טקסית וחברתית באמצעות מבנה, שנועד להשרות חרדת קודש ואווירת מסתורין תוך התחשבות בקנה**

3 הדס עפרת, מציאות רבה מדי: על אמנות המופע (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 2012), עמ' 23.

4 העיגול שולח לכמה יצירות אמנות, שבהן נבחנה יכולתו הטכנית של האמן לסרטט עיגול במשיכת קו אחת – מג'וטו, מבשר הרנסנס; דרך הציור של רמברנדט דיוקן עצמי עם שני עיגולים (1665–1669 לערך); ועד רישומיה של תמר גטר חצר תל־חי (1974–1978), בהם כתבה, על פי וזארי: "ג'וטו ידע לחוג מעגל מדויק בידו".

5 Tracy Eve Winton, "The Satyric Scene: Palladio's Villa Rotonda," in: Marcia Feuerstein and Gray Read (eds.), Architecture as a Performing Art (Farnham: Ashgate, 2013), p. 118.

איור 3
הדס עפרת, בימה, 1993–1994, טכניקה מעורבת

מידה אנושי ובצרכי היומיום של הפולחן.[6]

הבמה, הטקס והפולחן נקשרים לעיסוקו רב השנים של הדס עפרת בתחומי המיצג והתיאטרון החזותי. במיצג שיציג פעמים מספר במהלך התערוכה הנוכחית יטביע עפרת על רצפת המוזיאון דגם של אבני חצץ, המשחזר את מראה השבילים שמסביב לאתר וילה לה רוטונדה בוויצ'נזה, תוך שהוא כורע על עגלה נמוכה כייצוג של מוגבלות, וישתמש בקביים ככלי רישום. בה בעת, פעולתו הידנית והעמלנית בחלל מנכיחה את עבודתם הסיזיפית של הצמיתים, ששירתו בעבר את אדוני האחוזה. המיצג מחדד את ההקבלה בין הפעולה האמנותית החוזרת, המדיטטיבית, לבין הפעולה הפולחנית, ומשקף גם את עבודות התחזוקה והשימור האינסופיות באתר המוזיאלי ההיסטורי ומלחמתן בשיני הזמן.

הפעולה הסימבולית מתקיימת לעיני הקהילה ומחברת בין המקדש, המוזיאון והתיאטרון כצומת פעולתו של האמן. אנדריאה פלאדיו אמר: "אם האתר הוא [...] תיאטרון, הרוטונדה היא מעין שחקן, המבצע באלגנטיות את תפקידו על במה, לבוש במחלצות עבר מהולל".[7] **פלאדיו תכנן גם תיאטרון של ממש: התיאטרון האולימפי בוויצ'נזה (1580–1585),**[איור 4] **ובו שכלל לכדי שיא אמנותי את עיסוקו בייצוגיה של האדריכלות הקלאסית, בתכנון המראה החיצוני והפנימי של התיאטרון ובתכנון מבנה הבמה. זו כוללת תפאורת קבע בעיצובו של וינצ'נצו סקאמוצי, המחקה – באמצעות מערך עמודים וחזיתות של מבנים – אשליית עומק מרהיבה של עיר רנסנסית שלמה.**

מנקודות המבט הגבוהות בשתי הכניסות אל האולם הגדול במוזיאון הרצליה, המבנה המרכזי המוצב בחלל התערוכה נראה כמו במה. תכונותיה של במת תיאטרון מתחזקות בחלל המיוחד של אולם זה, הנעדר קיר רביעי מובהק ומתהדר במערך חלונות עיליים המכוסים רצף קשתות ומחדירים לאולם אור בעל נוכחות מלאת הוד, בדומה לתאורת תיאטרון או לחלונות ויטראז' בכנסייה. הפרויקט הנוכחי של עפרת הוא במידה רבה המשך של מהלכים אמנותיים קודמים שלו, תוך הרחבת מנעד הַקשרים בין הממשי לסימבולי, בין הזמני לנצחי, בין האוניברסלי למקומי ובין האנושי לאוטופי.

6 מרדכי עומר, הדס עפרת: בימות ושבילים פוסט אוטופיים של צליין חילוני, קט' תערוכה (תל־אביב: הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, 1994), עמ' 30–31.

7 James S. Ackerman, Palladio (London: Penguin Books, 1966), p. 72.

איור 4
אנדריאה פלאדיו, התיאטרון האולימפי, ויצ'נזה, איטליה, המאה ה־16

הדס עפרת, למעלה: **וילה לה רוטונדה**, 2016, תצלום; למטה: מתוך הווידיאו **הנפילה 1**, 2016 (צילום: יונתן שוחט גלוזברג; עיבוד תמונה: יהונתן עפרת)
Hadas Ophrat, Top: **Villa La Rotonda**, 2016, photograph; Bottom: Still from the video **The Fall 1**, 2016 (Videography: Jonathan Shohet Gluzberg; Image processing: Jhonathan Ofrath)

אסף עברון: רחוב בזל 54

אסף עברון, עמודי הדקורציה בתחנה המרכזית הישנה, הרצליה, 2016, תצלום

אסף עברון, בניין הדקלים - שדרות בן־גוריון פינת רחוב העצמאות, הרצליה, 2016, תצלום

האורנמנט והעיטור האדריכלי עומדים זה שנים במרכז חקירותיו של אסף עברון (נ׳ 1977). בתערוכה הנוכחית הם מוצגים דרך מערך פיסולי המשלב תצלום פנורמי וציורים, ומלווה באינדקס מקורות חזותי. העבודות בתערוכה פועלות בטווח שבין אמנות, עיצוב וארכיטקטורה, ומתכתבות עם ההיסטוריה של האמנות והרעיונות בהתייחסה למתח בין מרכז ופריפריה, מזרח ומערב, כמו גם למושגים כגון לאומיות, אוניברסליות ומקומיות. כל אלה נבחנים באמצעות השוואה בין הלוגיקה של המודרניזם האירופי, ששיאו מגולם באסתטיקה ובאתיקה של סגנון האדריכלות הבינלאומי, לבין ההיגיון של בנייה ורנקולרית – בנייה מקומית־שבטית־עממית (״אדריכלות ללא אדריכלים״) הנסמכת על חומרים וטכנולוגיות מסורתיים שהתפתחו באופן אורגני לאורך שנים, בזיקה קשובה לטופוגרפיה, לאקלים ולצרכים של תושבי המקום; גישה שנדחתה, למרבה הצער, מהמרחב האורבני הישראלי. במרכז התערוכה מוצבים אלמנטים עיטוריים שנלקחו ממבנה הבטון הברוטליסטי של מוזיאון הרצליה (שתכנן משרד האדריכלים רכטר־זרחי־פרי בין 1965 ל־1975) ומסביבתו העירונית הקרובה, אותם בוחן עברון בקפדנות. מסביבה אדריכלית זו גיבש עברון קבוצה פיסולית שהיא ייחודית להרצליה אך בו בזמן גם לוכדת תבנית אסתטית האופיינית לעירוניות הפרברית בישראל של סוף שנות השישים ותחילת שנות השבעים למאה העשרים.

בשנים האחרונות עוברת הסביבה העירונית המקיפה את המוזיאון שינויים משמעותיים, הנובעים מהתחדשות עירונית וארגון מחדש של המרחב המוסדי בעיר. המהלך כולל מעבר של העירייה לבניין הממוקם מול המוזיאון, בשדרות בן־גוריון, ופתיחת גן הפסלים של המוזיאון אל מפלס הרחוב. כך נעשתה העירייה חלק ממתחם הכולל את בית המשפט, בית יד־לבנים ומוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. המקרה הספציפי של הרצליה מאפשר לעברון לתעד ולשחזר, בעין ביקורתית ואוהבת, את תהליכי השינוי העירוני תוך הצעה לפענוח של הלכי הרוח שהביאו להתגבשותם. עברון משחזר בחלל התערוכה המוזיאלי, כמחווה של שימור ופרידה, את מערך העמודים האדומים הדקורטיביים של התחנה המרכזית הישנה של הרצליה (שתכנן האדריכל נחום שני בשנות

השישים למאה העשרים). התחנה, הממוקמת בהמשך שדרות בן־גוריון, מיועדת להריסה, ובמקומה ייבנה מתחם מגורים ופנאי. עברון גם בונה מחדש בחלל התערוכה קישוט אריחים גיאומטרי שמופיע על חזית בניין הנמצא בסמוך למוזיאון, המתקשר ישירות לשפה הצורנית של יוזף אלברס (1888–1976), אחד המורים המשפיעים בבאוהאוס, שפיתח תורה חזותית שלמה העוסקת ביחס בין צבע וצורה. בסמיכות לאלמנט זה, ממקם עברון אובייקט קישוטי אחר, בצורת דקלים אוריינטליים (המורכב במקור מאריחי קרמיקה מן המוכן), שלקוח אף הוא מחזית בניין סמוך למוזיאון, בצומת שדרות בן־גוריון ורחוב העצמאות. באלמנטים אלו ניתן לראות רגע של הבטחה באדריכלות הקבלנית הישראלית – רגע שמיזג יחדיו קישוטיות עם הבטחה לפונקציונליות מתקדמת ונוחות פרברית, תוך שמירה על מידה של צניעות וישירות בלתי מהוקצעת; רגע שחלף זה מכבר לטובת אסתטיקה של "פרויקטי מגורים" ו"מגדלי יוקרה".

במרכז התערוכה מוצב תצלום של תבליט קיר הבטון הממוקם בכניסה לבית יד־לבנים, אשר בין השנים 1975–2000 שימשה גם ככניסה הראשית למוזיאון. בתבליט, שיצר האמן תושב העיר שלמה אלירז, משולבים, לצד מערך פורמלי של הפשטה גיאומטרית, ציטוטים מהתנ"ך ומשירו של נתן אלתרמן "מגש הכסף" – בהתאם לקוד הרשמי והטקסי המקובל. לאחרונה, הסירה קבוצת המחקר מונדי_לאב מהפקולטה לארכיטקטורה שבטכניון, חיפה (בראשות ד"ר דוד בהר־פרחיה) את המחיצות שהפרידו בין אזור יד־לבנים למוזיאון, כחלק ממחקר מתמשך שהציגו במוזיאון.[1] כעת, באקט שמעצים פעולה זו, עברון ממקם מחדש תצלום של התבליט בתוך המרחב המוזיאלי, כחלק בלתי נפרד ממנו, תוך נכונות להתמודד עם ההקשרים ההיסטוריים, הלאומיים והמקומיים הטעונים שהוא נושא עמו. במקביל, הזמין עברון את האמנית האמריקאית לזלי באום – בוגרת ה־IIT Institute of Design בשיקגו, שנוסד כ"באוהאוס החדש"[2] – לשלב בתערוכה את ציורי האקוורל העדינים והצבעוניים שלה, שמקיימים זיקה למורשת המודרנית ובה בעת מאופיינים בהיגיון פנימי משלהם, מנותק ומקסים. תצלום התבליט והציורים המוצבים יחדיו פועלים כניגודים משלימים, שכורכים את האוניברסלי באישי ואת הגיוס האידיאולוגי בזכות לאוטונומיה.

בחצר הפנימית, הצמודה לחלל המרכזי של התערוכה, משחזר עברון קישוט הממוקם בחזית בניין שגרירות מצרים שברחוב בזל 54, תל־אביב, העשוי אבן חברון. שלושת המשולשים המרכיבים אותו, המייצגים הן את הפירמידות של גיזה והן את סדרי השלטון המצרי בסדר היררכי עולה, הם גם קישוט גיאומטרי־מופשט בעל חזות מודרניסטית אוניברסלית. בהקשר של התערוכה, הפירמידות מצביעות על מרחב היסטורי טעון שנמתח בין חזון אוטופי לתמונת מציאות, בין האוניברסלי למקומי, בין אופטימיות לתחושת פיחות זוחל. כך, מסומן כינון הלאומיות העברית של דור המדבר כמקביל לכינונה של התנועה הציונית כתנועה לאומית יהודית. מיקומו של הקישוט, בשגרירות מצרים שברחוב בזל (המנציח, כידוע, את העיר

1 ר' דוד בהר־פרחיה, "חשיפות: מונדי_לאב במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית", בתוך: איה לוריא (עורכת), בעקבותיה, קט' תערוכה (הרצליה: מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2017), עמ' 26–27.

2 את המוסד הקים ב־1937 הצלם לסלו מוהולי־נאג', שהיה ממורי הבאוהאוס בדסאו, לאחר סגירת בית הספר בגרמניה עם עליית הנאצים.

השוויצרית שבה הנהיג הרצל את הקונגרסים הציוניים הראשונים), מאפשר גם להצביע על חתימת הסכמי השלום בין ישראל ומצרים ב־1979 כרגע שהיה, לדידו של עברון, נקודת שיא בתולדות המדינה, כמו גם על תחושת ההידרדרות בעקבות אי מימושם של תהליכי הנורמליזציה המיוחלים באזור.

הספר המלווה את התערוכה מכנס עשרות תצלומים שצילם ואסף האמן. הם מרכיבים מפה מסועפת של מקורות, הקשרים ותקדימים חזותיים, השולחת אל הלוגיקה המרחבית של המודל האינדקסלי מבית מדרשו של היסטוריון האמנות אַבִּי ורבורג (1866–1929). כך מעגן עברון את האסתטיקה של המרחב המקומי באבני המסד של התצוגה המוזיאלית ושל תולדות האמנות.

אסף עברון, **שגרירות מצרים, רח' בזל 54, תל־אביב**, 2016, תצלום
Assaf Evron, **Egyptian Embassy, 54 Basel Street, Tel Aviv**, 2016, photograph

פרס קשת לאמנות עכשווית

זוכה ראשון: גיא גולדשטיין

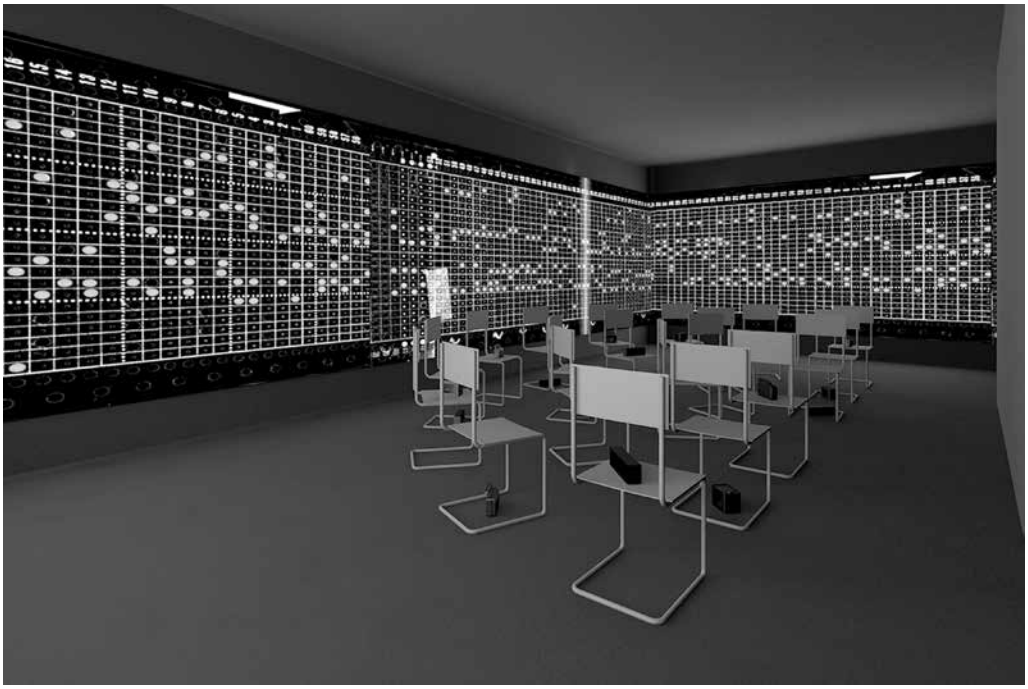
פרס קשת לאמנות עכשווית, מייסודה של משפחת בר־גיל אבידן
Keshet Award for Contemporary Art, founded by the Bar-Gil Avidan Family

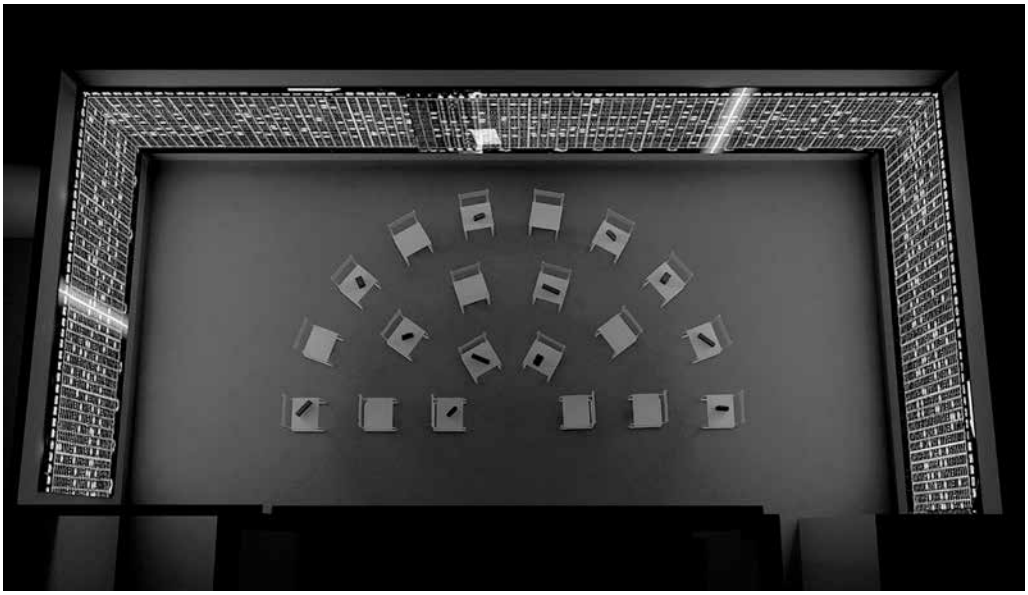
מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית מתכבד להציג תערוכה ראשונה במסגרת פרס קשת לאמנות עכשווית, מייסודה של משפחת בר־גיל אבידן. קרן הפרס מתעתדת להעמיד במוזיאון אחת לשנתיים, במשך עשר שנים, תערוכה לאמן ישראלי שתיאצר בידי אוצר בינלאומי, במטרה לאפשר דיאלוג משמעותי ביניהם. אנו מקווים שהדבר יוביל ליצירת גשרים תרבותיים וקשרים מקצועיים חדשים, שבכוחם לעודד, לקדם ולתמוך ביצירה הישראלית. פרס קשת לאמנות עכשווית הוא הפרס הראשון שמעניק מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, ואנו מוקירים תודה לקרן בר־גיל ולרן אבידן על תרומתם הנדיבה והחשובה. תודה מיוחדת שלוחה לאוצר של התערוכה הנוכחית, לואיס גראצ'וס, מנהל מוזיאון הקונטמפוררי אוסטין בטקסס, ארצות־הברית, שנענה להזמנתנו בלב פתוח ובסקרנות יוקדת לאמנות בישראל. ועדה מקצועית של אמנים, אוצרים ואנשי אקדמיה בחרה עשרה אמנים ואמניות כמועמדים לפרס. עם חברי הוועדה נמנו יוזמת ותורמת הפרס קרן בר־גיל, האוצר יונה פישר, האמן פרופ' יצחק ליבנה, האמנית זויה צ'רקסקי והחוקרת ואוצרת האמנות ד"ר יעל גילעת. לאחר סבב ביקורי סטודיו ושיחות מעמיקות עם המועמדים, בחר גראצ'וס בגיא גולדשטיין ובפרויקט שהציע. לשמחתנו, הקשר בין האמן והאוצר אף הוביל להזמנה להציג את התערוכה גם במוזיאון אוסטין, ב־2019.

גיא גולדשטיין**, יליד 1974, חי ועובד בתל־אביב. הוא בוגר תואר שני מהאקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל, ירושלים, ותואר ראשון מהמרכז האקדמי ויצו חיפה. גולדשטיין מוכר כאמן סאונד ומיצב, ששפתו הייחודית מתרגמת, באמצעים טכנולוגיים חדשניים, דימוי חזותי לסאונד ולהפך. האוצר** לואיס גראצ'וס **הוא בעל ניסיון עשיר בשדה האמנות העכשווית והמודרנית בארצות־הברית. הוא אצר תערוכות לאמנים רבים, בהם קליפורד סטיל, סול לוויט, צ'אק קלוז ופרנסיס בייקון, ובקרב האמנים העכשוויים מוניקה סוסנובסקה, ג'ים הודג'ס, ריאן גאנדר, ורבים אחרים. גראצ'וס ניהל את הגלריה לאמנות אלברייט־נוקס בבפאלו, ניו־יורק, ואת מוזיאון סייט סנטה פה בניו־מקסיקו. בתפקידו הנוכחי כמנהל הקונטמפוררי אוסטין הוביל פיתוח והרחבה משמעותיים של המוזיאון.**

גיא גולדשטיין, **Freigedank (החופשי במחשבותיו)**, 2017, הדמיית הצבה: מיצב וידיאו וסאונד רב־ערוצי, משדרי רדיו בשידור חי, מקלטי רדיו, הקרנת אנימציה של לִבְּרית ("ריאנצי, אחרון הטריבונים" מאת ריכרד ואגנר) מומרת למוזיקה, כיסאות עץ ומתכת (עיצוב סאונד: אביחי טוכמן, מידי)

Guy Goldstein, **Freigedank (Free Thinker)**, 2017, installation simulation: multi-channel video and sound installation, radio transmitters, radio receivers, projected animation of a libretto (*Rienzi, the Last of the Roman Tribunes* by Richard Wagner) converted to music, wooden and metal chairs (Sound design: Avichai Tuchman, MIDI)





גיא גולדשטיין: Freigedank (החופשי במחשבותיו)

אוצר: לואיס גראצ'וס

פרס קשת לאמנות עכשווית, מייסודה של משפחת בר־גיל אבידן
Keshet Award for Contemporary Art, founded by the Bar-Gil Avidan Family

גיא גולדשטיין (נ' 1974) משתמש בקומפוזיציות המוזיקליות ובכתבים שפרסם המלחין הגרמני ריכרד וואגנר כנקודת מוצא לעבודתו, שמתפעלת את האסור – הטאבו – באופן מחושב על מנת להאיר את היחסים בין ממשל, דת וחברה. הוא בוחר כמקרה מבחן ביצירה שהיא מהידועות ביותר לשמצה, ומטפל בה באופן שלא רק מזכיר את פשעי הגזענות ההיסטוריים באירופה, על ייחודם הנורא, אלא גם מתריע כנגד כל מניפולציה תעמולתית או צנזורה באמנות או בשמה.

מאמרו של וואגנר "היהדות במוזיקה", שפורסם ב־1850 תחת שם העט K. Freigedank (בעל מחשבה חופשית), שיחק תפקיד מרכזי בטיפוח זרעי הלאומנות והאנטישמיות בגרמניה של המאה ה־19. גולדשטיין מנכס באומץ את שם העט ככותרת תערוכתו הנוכחית. הוא משתמש במדיום הצליל – ספציפית, בשידורי רדיו פיראטיים – על מנת לפרק ולהרכיב מחדש את האופרה של וואגנר, ריאנצי, אחרון הטריבונים, בהופכו טקסטים אסורים למוזיקה – ואת החלל הפיזי עצמו לתיבת נגינה. הסיפור של ריאנצי גדוש מטפורות לאומניות, שמאוחר יותר שימשו כהשראה לאדולף היטלר בעת שהמפלגה הנאצית קיבלה תנופה, והעיבוד מחדש שעושה גולדשטיין למוזיקה האסורה מציג לראווה את הכוח המופעל כשמניפולציה של האמנות משמשת אג'נדה פוליטית. המיצב הוא ניסיוני ביותר: כשאנו עומדים בתוך "תיבת הנגינה" של גולדשטיין אנו קולטים בחושינו, בזמן אמת, את העוצמה הרגשית של וואגנר. הוא מטיל אור הומניסטי על המיתוס, הצנזורה והפופוליזם, ומעורר דיאלוג חי על האופן שבו האמנות, בכל צורותיה, מגדירה ומעניקה צורה לזהות תרבותית ופוליטית.

המיצב Freigedank מאתגר את הלהט האנטישמי, שעליו הוא מצביע כשזור ברקמת החיים של הרייך השלישי. בתוך כך, הוא בוחן במבט ביקורתי את הסכנה הטמונה בצנזורה תרבותית ובאפליה על בסיס שייכות לאומית, סוציו־פוליטית, או מגזרית. אף כי לעיתים קל יותר לעמוד מהצד ללא מעש, גולדשטיין מזכיר לנו את סכנות השאננות ואת חשיבותו של חופש הביטוי.

"יש לקבוע כבר בתחילה שהמיתוס הוא מערכת תקשורת, הוא מסר. ניתן להבין מכך שהמיתוס אינו יכול להיות אובייקט, מושג או רעיון: המיתוס הוא אופן של מתן משמעות. הוא צורה. בהמשך צריך יהיה להציב לצורה זו גבולות היסטוריים, תנאי שימוש, למצוא את האופנים שבהם החברה משתקפת דרכה [...] הדיבור המיתי מעוצב מחומר שכבר עובד, במטרה ליצור תקשורת מתאימה: מאחר שכל חומרי המיתוס, בין יצוגיים ובין גראפיים, מניחים מראש קיומה של תודעה מסמנת, ניתן לדון בהם בלא קשר לחומר שממנו הם עשויים. חומר זה אינו סתמי: הדימוי ללא ספק פסקני יותר מהכתיבה, הוא כופה את משמעותו בבת־אחת".

– רולאן בארת, *מיתולוגיות*[1]

תערוכתה של דנה יואלי (נ' 1979) כוללת מיצב וידיאו המורכב משני חלקים: הקרנה דו־כיוונית ואובייקט של תיאטרון בובות. במיצב זה ממשיכה יואלי לבחון את האסתטיקה והאתיקה של מנגנוני הנצחה, שימור, זיכרון ואתוס לאומי, המגולמים באובייקטים ובטקסים הנהוגים בישראל. עיסוקה בנושא, שניכר כבר במיצבים פיסוליים קודמים שיצרה, נובע מתוך חוויותיה האישיות כבת למשפחה שכולה, אך לא פחות מכך מתודעת השותפות הקולקטיבית המעוצבת בישראל מגיל צעיר באמצעות מערכת החינוך ומוסדות הקהילה. העיסוק במנגנוני ההנצחה והשכול בפרויקט אולימפיה מתעלה מעל הממד האוטוביוגרפי ומציע מבט סמלי, רווי כאב וביקורת, על המרחב הישראלי, הממלכתי והקהילתי, שמצווה לזכור ולכבד את הנופלים, להזדהות עם אובדן המשפחות ולאמץ את הנרטיב ההרואי המגויס באמצעות הטקס והאנדרטה.

המחקר הסוציולוגי רואה במדינות הלאום תופעה של מאות השנים האחרונות בלבד, ולא "מצב טבעי" עתיק יומין ומובן מאליו. שלא כמו מדינת הלאום, שהיא ישות מדינית וחוקתית מודרנית, הלאומים עצמם נתפסים כישויות תרבותיות, קהילות בעלות זהות משותפת מתוקף היסטוריה, תרבות ולשון משותפות.[2] הסוציולוג אדוארד שילס (Shils) מדגיש את תפקידם של אינטלקטואלים, סופרים ואמנים ביצירת הנרטיב ההיסטורי, התרבותי, הטקסי והפוליטי של האומה, וכן בייצוגו ובהנחלתו לדורות הבאים.[3] במסה "המיתוס היום" מזהה רולאן בארת

1 רולאן בארת, "המיתוס היום", מיתולוגיות (1957), תרגום: עידו בסוק (תל־אביב: בבל, 2004), עמ' 235–237.

2 יהושע אריאלי, "דיון", בתוך: דני יעקובי (עורך), מתנועה לאומית למדינה (ירושלים: הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, 2002), עמ' 26.

3 Edward Shils, "The Intellectuals and the Powers: Some Perspectives for Comparative Analysis," in: The Intellectuals and the Powers and Other Essays (Chicago: Chicago University Press, 1972), pp. 3–22.

מכניזם מיתי, המתעצב בעזרתם של אמצעים חזותיים מעשה ידי אדם, שתכליתם לגייס ולעורר, באופן מניפולטיבי, את ההזדהות עם מסריו.[4] התרבות ותוצריה הם אפוא כוח דינמי, שביכולתו לעצב ולשקף את רוח העם, מהותו ומטרותיו.

הבחירה של יואלי למקם את התערוכה במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית קשורה קשר הדוק למכניזם של כינון מערך ההנצחה והזיכרון הלאומיים על ידי מוסדות התרבות וסוכניה. בהקמת מבנה המוזיאון בהרצליה נכרכה מלכתחילה הפונקציה המוזיאלית עם פונקציית ההנצחה של בית יד לבנים,[5] על פי מודל שנוסח לראשונה בקריית המוזיאונים ובית יד לבנים בפתח תקוה ב־1952. מודל זה, שבהשראתו הוקם מבנה המוזיאון ובית יד לבנים בהרצליה ב־1965 (אדריכלים: רכטר־פרי־זרחי), ביקש לפרוץ את הסטטיות של אנדרטת ההנצחה ולשלבה במרחב המיועד לפעילות תרבותית חילונית לטובת הקהילה. בכך שולבה לצד זיכרון האובדן והשכול גם הבחירה בהמשך קיומם של חיים נורמליים. בשנת 2000, במהלך עבודות ההרחבה של מוזיאון הרצליה (בתכנון יעקב ואמנון רכטר), נותקה הכניסה למוזיאון מבית יד לבנים ונבנתה כניסה חדשה וישירה למוזיאון בחזית הצפונית שלו. המהלך ביטא הפרדה בין הפונקציות שחוברו להן יחדיו בעבר, וסימן את קיומו של המוזיאון כמרחב אוטונומי.

האם יש עדיין סיכוי לשתי הפונקציות הללו לפעול יחד במרחב של מורכבות, שמציע קיום שאיננו בינארי? מה המשמעות של פעולת ההתנערות של המוזיאון ממשקעי המקום, ברוח האידיאה האוניברסלית של "הקובייה הלבנה"? אלה שאלות שאנו מבקשים לבחון, במישור המוזיאולוגי והתרבותי, בשורה של מהלכים במוזיאון הרצליה.[6] עבודתה של יואלי בודקת את הרלוונטיות של נוסחי ההנצחה הקלאסיים באנדרטות ובחללי זיכרון מקומיים, על הממד האפי וההרואי הגלום בהם, גם לנוכח התערערות האתוס הציוני והכרסום בלכידות של החברה הישראלית. היא בוחנת זאת באמצעות עימות הנוסח המקומי והפריפריאלי של בתי יד לבנים ואנדרטות ברחבי הארץ עם המודלים שלאורם עוצב נוסח זה, השאובים מהעולם הקלאסי, מהרומנטיקה הגרמנית ומהמודרניזם.

אחד הסרטים בפרויקט של יואלי מתאר שיטוט איטי של המצלמה מעל רצף עיי חורבות של אתרי הנצחה ומורשת מדומיינים, הנדמים כשרידיה של תרבות קלאסית־מודרנית במרחב נטוש. זהו חיזיון דיסטופי המבכה את כרסום החומר בידי הזמן, היסוד שמבקש להשכיח, להעלים ולמחוק. פעולת הצילום הרציפה מעל לאלמנטים ובתוכם יוצרת לפרקים תחושה של נוף מציאותי, מוכר ואותנטי, אך גם מציפה תחושות של דיסאוריינטציה החושפות את טבעם המלאכותי של האובייקטים הארכיטיפיים המצולמים. האלמנטים ההיברידיים של הנוף המדומיין ממזגים בין זמנים ותרבויות, ומרמזים על המכניזם של גיבוש הלאומיות והזהות הקהילתית באמצעות יצירתו של מערך טקסי וצורני בעל מאפיינים סגנוניים ייחודיים. אלה מבטאים ומעצבים בה־בעת את

4 בארת, "המיתוס היום", לעיל הערה 1.

5 ר' גדעון עפרת, "עיבוד הבטון המזוין", ורותי דירקטור, "מוזיאון הרצליה כמשל", בתוך: אסנת צוקרמן רכטר (עורכת), יעקב רכטר, אדריכל, קט' תערוכה (תל־אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד; הרצליה: מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2003).

6 ר' דוד בהר־פרחיה, "חשיפות: מונדי_לאב במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית", בתוך: איה לוריא (עורכת), בעקבותיה, קט' תערוכה (הרצליה: מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2017), עמ' 26–27.

ערכי הלאום, ומאחדים את הפרטים סביב זהות משותפת.

שם הפרויקט כולו, אולימפיה, מאזכר מצד אחד את המתחם הקדוש ביוון העתיקה, שם התקיימו המשחקים האולימפיים, אתר איקוני המייצג את ערש תרבות המערב. מנגד, שולח אותנו שם הפרויקט של יואלי לסרטה המפורסם של לני ריפנשטאל אולימפיה (1938), שתיעד את המשחקים האולימפיים בברלין ב־1936. אך שהסרט של יואלי וזה של ריפנשטאל נוקטים אסטרטגיה קולנועית דומה בצילום הסצנה הפותחת, תהום פעורה ביניהם. סרטה של ריפנשטאל עושה שימוש מניפולטיבי במדיום הקולנועי ומצהיר ברוח תעמולתית כי חורבות התרבות המפוארת ועוצמתו האדירה של העולם הקלאסי קמים לתחייה באימפריה של הרייך השלישי. הפרויקט של יואלי, לעומת זאת, מנהל דיאלוג נוקב עם התכונות התעמולתיות של המדיום החזותי, תוך שהוא מעורר תחושות מעורבות של משיכה ודחייה.

הסרט השני בפרויקט של יואלי מתעד מערך טקסי מוקפד בעל חוקיות פנימית אניגמטית. הטקס מוצג מבעד לחזיתו של תיאטרון – הנוכח גם כאובייקט פיסולי ממשי בחלל התערוכה. בתוך ההתרחשות אפשר לזהות רכיבים מוכרים מטקסים הנהוגים בישראל: הדלקת אש, קבורה בחול ועוד. ובכל זאת, אנו מתקשים למצוא בטקסים אלה ביטוי אישי וייחודי של אובדן פרטי, כמו במיתוסים הגדולים שהוצגו מעל במת התיאטרון ביוון הקלאסית. הפער בין הכאב האותנטי והפרטי של השכול לבין המכניזם המיתי־הלאומי שמשמר ומנציח את הפעולה ההרואית עומד בלב הפרדוקס הקיומי באולימפיה של יואלי.

דנה יואלי, מתוך **אולימפיה**, 2017, וידיאו חד־ערוצי, 8:40 דקות (הפעלת מריונטות: נעמי יואלי; צילום: אסי אורן; עריכה: דוד שושן)
Dana Yoeli, still from **Olympia**, 2017, single-channel video, 8 min 40 sec (Marionette handler: Naomi Yoeli; Videography: Asi Oren; Editing: David Shushan)

אוזיאש הופשטטר: דו־פרצופין וטרנס־ארוטיקה

אוצרים: ינון אביאור, רות גולן

"שנאמר, 'אחור וקדם צרתני' (תהלים קלט: ה). [...] מהו אחור וקדם? דו־פרצופין נבראו [שני פרצופין בראו תחילה, אחד מלפניו ואחד מאחריו וצלחו לשנים ועשה מן האחד חוה]. כך היה אדם הראשון מאחוריו היה צורת חוה. וכן הוא אומר (בראשית ב: כב): 'ויבן ה' אלוהים את הצלע'. [...] רב ושמואל – חד אמר פרצוף, וחד אמר זנב".

– תלמוד בבלי, מסכת ברכות, דף סא/א

הלא טוב

אוזיאש הופשטטר (1905–1994, פולין), ניצול שואה, מוכר כ"אמן שואה" מוערך. הוא השאיר אחריו אוצר בלום של כחמשת אלפים ציורים, עיזבון שאת רובו הותיר לאוסף מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. תערוכתו הנוכחית מוצגת באותו חלל ששימש בעבר, בשנות השמונים למאה העשרים, לתצוגת הקבע של עבודותיו מאוסף המוזיאון. אבל כשירדנו למרתפי המוזיאון לבחור עבודות לתערוכה מיצירותיו, מצאנו קלסרים מלאי עבודות שעליהם כתב בגדול אוצר לא ידוע, בזמן לא ידוע: "לא טוב". חשבנו שאולי השיפוט המוזר נובע מכך שהעבודות חורגות מנושא השואה המזוהה עם האמן. מתוך הקלסרים נחשפו לעינינו שפע של אקוורלים, חגיגה צבעונית של ארוס מוטרף, גברים בתוך נשים בתוך גברים בתוך חיות, דחף ללא כל עידון.

אחד מסיפוריו של רבי נחמן מברסלב, "מעשה באבידת בת מלך", מתחיל כך: "מעשה במלך אחד שהיו לו ששה בנים ובת אחת. ואותה הבת הייתה חשובה בעיניו מאוד, והיה מחבבה ביותר והיה משעשע עמה מאוד. פעם אחת היה מתוועד עמה ביחד באיזה יום, ונעשה ברוגז עליה ונזרקה מפיו דיבור: 'שהלא טוב ייקח אותך' (דער ניט גוטער זאל דיך נעמען). בלילה הלכה לחדרה, ובבוקר לא ידעו היכן היא. והיה אביה מצטער מאד, והלך לבקשה אנה ואנה". מהו ומיהו אותו "לא טוב", שלקח את בת המלך והניח את עבודותיו הארוטיות של הופשטטר במרתפים? האם זו אותה ישות שניסרה את הכדור האנושי לשתיים על פי המיתוס של אריסטופנס ב"משתה" של אפלטון,[1] או זו שעל פי ספר הזוהר חיברה קודם "אחור באחור", אחר כך "פנים באחור", ורק לבסוף "פנים בפנים"?

1 "צורתו של כל אדם הייתה עגולה כולה: גבו וחזהו היו עשויים במעוגל, וארבע ידיים היו לו, ורגליים כמספר ידיו, ועל צווארו המעוגל ישבו שני פרצופים, שווים זה לזה בכל; ושני פרצופים אלה שפנו לצדדים הפוכים היו מחוברים בראש אחד, וכן היו לו ארבע אזניים וערוות שתים". לאחר שזיאוס חתך כל ישות לשתיים על מנת שבני האדם לא ישוו בכוחם לאלים, "התגעגע כל חצי לחציו השני והתרועע אתו; והיו מחבקים זה את זה בזרועותיהם ומגפפים איש את רעהו, ומתשוקתם להיעשות חטיבה אחת היו מתים ברעב ואפס מעשה, כיון שלא רצו לעשות דבר בנפרד". "המשתה", כתבי אפלטון, כרך ב (ירושלים ותל־אביב: שוקן, 1979), עמ' 112.

ציוריו האקספרסיביים של הופשטטר אינם קלים לעיכול. הוא חותר למגע עם הבלתי אפשרי באמצעות חקירה כמעט כפייתית של הגוף האנושי ושל חיבורים גופניים שונים ומשונים המשתנים בלי הרף, חוצים גבולות של גוף ומגדר. במפגשים שהוא מתאר גוף חודר לגוף, מכיל אותו או הופכו לישות חדשה, שעשויה להיות, באותה מידת סבירות, זכר־נקבה או אדם־חיה, דמות גדומת רגליים ובעלת שדיים ופין או דמות בעלת ארבע זרועות, ללא איברי מין ובעלת פני זאב. בתוך המרחבים המצוירים, הדמויות מתוארות במצב קיומי חסר גבולות – כסובלות סבל נורא, או כשרויות בחוויית עונג פרועה. חוסר הגבולות מתבטא גם בהימנעותו של הופשטטר מתיארוך רוב ציוריו. הימנעות זו נבעה מתפיסתו את מלאכת הציור כאל־זמנית, שכן מבחינתו היא לעולם אינה נגמרת. בניגוד כמעט מתריס לאי התיארוך, כאשר בחר לתת שם ליצירה דאג הופשטטר לעשות זאת בדייקנות לשונית מרבית, באחת מחמש שפות שבהן שלט.

סינטום

"אני רוצה לתת את חיי בשביל האמת הריאלית, אני מחפש משהו מעבר למציאות, כי המציאות היא לא האמת", אמר הופשטטר.[2] בהקשר זה, מעניין להתבונן בעבודתו מבעד למושגי הפסיכואנליזה בכלל, ואלו של ז'אק לאקאן בפרט. ב"שלוש מסות על המיניות" מתאר פרויד מיניות שקודמת להבדל בין המינים, אותה הוא מכנה "פרוורסיה פולימורפית", שלב שבו הסובייקט הוא עדיין אובייקט חלקי, והדחף מתמקד במשחק עם חלקים מגופו שלו (בדומה לסליל החוטים שאתו משחק הנכד של פרויד);[3] זהו סובייקט חסר ראש, שפה או מגדר. נראה שבמציאות המסויטת והשבורה של הופשטטר, לאחר השואה, הוא מנסה להתיך ולאחות מחדש את נפשו של האדם בתוך גופו/גופתו, ולשם כך הוא נזקק למצב הטרום־גבולי והרגרסיבי של הפרוורסיה הפולימורפית. משהו שמעבר ל"מציאות" ולחוק, שניתן לכנותו, בעקבות לאקאן, "הממשי" (שנבדל מהאמיתי ומהסמלי, ומכיל את ההתענגות המזוכיסטית).

חוויותיו של הופשטטר בשואה, שחרגו מתחום המובן, הובילו אותו לחצות את כל גבולות הסמלי, לרבות גבולות הגוף, וכך ליצור ארוס בממשי. זו הזדהות ייחודית עם הסימפטום (שאותו הגדיר לאקאן כ"מסר של האחר"), תוצר של פשרה בין הסיפוק שתובע הדחף לבין דרישות המציאות. זוהי נקודת מפגש שיש בה התענגות – הנאה המשולבת בכאב; הטיה מאפשרת חיים שמתרחשת בתוך תהליך של יצירה או המצאה. הטיה זו כינה לאקאן בשם "סינטום" (בעקבות האיות היווני של המילה שנוסחה הלטיני הוא "סימפטום").[4] מקורו של הסינטום בנקודת המפגש בין הממשי והסמלי: הוא חלק מהממשי, בהיותו אופן ההתענגות המיוחד של הסובייקט; ואף שהוא ארוג בסמלי, הוא גרעין של התענגות החסין מפני השפעתו. הסינטום הוא המצאה של אדם המתמודד עם הבלתי נסבל או הבלתי אפשרי, יצירה המשמשת

2 אוזיאש הופשטטר מצוטט בתוך: משה גלנץ, "הצייר שניצח את הנאצים", 23 בינואר 2014, http://judaism.walla.co.il/item/2703372.

3 לתיאור המפורסם של משחק ה־da-fort החזרתי בסליל של חוט, ר' זיגמונד פרויד, "מעבר לעקרון העונג" [1920], מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, תרגום: חיים איזק (תל־אביב: דביר, 1988), עמ' 95–137.

4 לאקאן מנסח טופולוגיה של קשרים, שהוא מכנה "הקשר הבורומאי". כל טבעת בקשר מייצגת אחד משלושה סדרים: הסמלי, הדמיוני והממשי. הסינטום הוא טבעת רביעית, המחברת את שלוש האחרות. ר' בינה ברגמן, "זרקור על לאקאן", פסיכואקטואליה (אוקטובר 2014), עמ' 11.

אותו לארגון ההתענגות. בטקסט של לאקאן המציג מושג זה, הוא מציג את מה שעשה ג'ויס בשפה כדוגמה לכך. "מה שאני הגדרתי לראשונה כסינטום הוא מה שמאפשר לסמלי, לממשי ולדמיוני להחזיק יחדיו".[5] התנאי לקיומו של הסינטום הוא שחרור מהשפה של האחר, בהיותו המצאה ייחודית ויצירתית של האדם עצמו. כך עשה ג'ויס ביצירתו, וכך עשה הופשטטר בציירו מתוך התבוננות פנימה אל הגוף שבנפש או אל הנפש שבגוף, שניהם כרוכים יחדיו ללא גבולות.

5 Jacques Lacan, "Le séminaire XXIII, Le sinthome, 1975–1976," Ornicar?, no. 8 (1976), p. 20.

אגלמה

לאקאן שואל מ"המשתה" של אפלטון את המונח אגלמה (agalma), שמשמעו התקשטות, תכשיט או אובייקט יקר־ערך החבוי בפנימיות, וקושר בינו לבי אובייקט a, שהוא אובייקט האיווי שאנו מבקשים אצל האחר (אשר למעשה אינו מחזיק בו).[6] ב"משתה" מתוארת האגלמה כפתיון או מלכודת לאלים, שכן היא גורמת לציות מיידי למחזיק בה. במובן זה, יש בה גם מן הקסם וגם מן האל־ביתי (uncanny) המעורר חרדה. באקוורלים של הופשטטר ניתן לראות אגלמה שנוצרה מתוך אימה חסרת פשר על מנת לפתות את האלים – כלומר, את ההוויות הממשיות – לרקוד את החיים במלוא חיוניותם.

6 Jacques Lacan, Le séminaire, Livre VIII, Le transfert, 1960–1961, ed. Jacques-Alain Miller (Paris: Éditions du Seuil, 1991), p. 177; Dylan Evans, "objet (petit) a," in An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis (London and New York: Routledge, 1996), p. 128.

אוזיאש הופשטטר, **ללא כותרת**, המחצית השנייה של המאה העשרים, טכניקה מעורבת על נייר, 35×25
Osias Hofstatter, **Untitled**, second half of twentieth century, mixed media on paper, 35×25

נועה גור: דרכי נראות

הסדרת הגוף: על התבוננות והסתרה בעבודתה של נועה גור

מאת רותם רוזנטל

בעבודה דרכי נראות (2015) מתבוננת נועה גור (נ' 1980) בקרביו של המוזיאון, בחלקיו הנסתרים מהעין, ושם – דווקא שם – היא מאתרת מרחב אפשרי לערעור יחסי הכוחות המוטבעים בו; מרחב שבו המוזיאון מואר כמשכפל התבוננות ריבונית, ובתוך כך מייצר צופים המיומנים בנקודת המבט האזרחית. גור מציעה חלל שבו מתחוללות שתי הקרנות, התלויות זו בזו ומטילות ספק בנקודת מבטנו כצופים – ובמובן מסוים, בחלל שבו אנו ניצבים. על קיר אחד נפער לנגד עינינו חלל מוזיאלי חשוך, שבו ניצבת ילדה המכוונת פנס ומדליקה אותו. בעקבות אלומת האור, בקיר הנגדי לה ולנו מתעורר לחיים צילו של פסל מונפש. הילדה נעלמת, וילד נוסף אוחז בפנס. ועוד אחד. בכל פעם שפנס כבה, הצל הנע מנגד נעלם בחשכת האולם. תנועות הידיים יוצרות תנועה חזותית וקולית חדשה: צליל הנקישה של מתג הפנס, תנועת ההדלקה והכיבוי, אלומת האור שיוצרת תנועה וחיים בעבודה החשוכה המוקרנת ממול, אור ההקרנה והפנס שמפיחים חיים בעבודת האמנות, פני הילדים שמתגלים ומסתתרים כשהם שולטים באלומת האור. הילדים על המסך הם צופים פעילים, מקרינים, ובה בעת הם הנצפים, מושאי המבט הנגלים לנו מתוך החושך.

כשהילדים הפעילים־נפעלים נעים בחדרי המוזיאון, הם חושפים טפח ממערך ההתבוננות אותו מבקשת להאיר דרכי נראות. כמו מוסדות רבים אחרים שנפלטו אל השדה הציבורי במחצית השנייה של המאה ה־19, המוזיאון – שמפציר בנו לשמור על שקט בין קירותיו הבהירים, בחלליו הרחבים – משמר ומשכפל מהלכים של ריבוד חברתי וכינון כוח פוליטי. כפי שמציין ג'ונתן קריירי (Crary) בכותבו על מישל פוקו ועל מכשירים אופטיים דוגמת הסטריאוסקופ, בשלב היסטורי זה הפכה הראייה עצמה לכוח ממשמע, המאפשר ארגון מחדש של גופים והסדרת פעילותם בחלל.[1] ג'ון טאג (Tagg), שנכנס אל המוזיאון המודרני בעקבות קריירי, מזהה אותו כזירה שבה נוצרת פרקטיקה באמצעות טכנולוגיה חדשה של תשומת לב וחלוקת מבט. באמצעות הסדרת הראייה בחללי התערוכות, הכוונת התנועה בין המוצגים והכנעת המבט, הצופה נעשה מבודד וחווית הצפייה הופכת להומוגנית.[2] טאג חושב על המוזיאון

1 Jonathan Crary, Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century (Cambridge, Mass.; London, UK: The MIT Press, 1992), p. 18.

2 John Tagg, "A Discourse with Shape of Reason Missing: Art History and the Frame," The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning (Minneapolis, Minn.; London, UK: University of Minnesota Press, 2009), p. 256.

כמסגרת דיסקורסיבית, סף שאותו יש לחצות כדי לחדור אל תוך השיח. זהו סף מתסכל, הדורש תשומת לב ופיתוח אופני התבוננות וקריאה, שבלעדיהם ייוותרו האובייקטים המוצגים אטומים ומנותקים.[3] המוזיאון מתַרגל אותנו כצופים באמצעות הטקסטים הנלווים לעבודות שתלויים על קירותיו, כמו גם בדרישתו שנִתפעל מחלליו; למעשה, המוזיאון חונך אותנו אל תוך נקודת המבט שהוא מבקש לייצר.

טאג וחוקרים נוספים, דוגמת טוני בנט (Bennett), מסמנים את מחצית המאה ה־19 כרגע של שינוי בתולדות המוזיאון כמוסד. זהו הרגע שבו הקהל הרחב מוזמן להיכנס אל דלתות שלכאורה נפתחו לרווחה, שם ישמשו כעדים שנוכחותם הכרחית למפגן של כוח – בדומה לספקטקל הענישה במרחב הציבורי במאה ה־18.[4] אם כך, במעבר מהחוץ לפנים, ממרכזי הערים אל מוסדות תצוגה, מוחלפים טקסים פומביים במנגנון של התבוננות. תהליכים מואצים של תיעוש הגדירו מחדש עבור התרבות האירופית את קני המידה לשבטיות, את תנאי הכניסה למרחבים תחומים של שייכות פוליטית ותרבותית. הכניסה למוזיאון משמעה היחשפות אל מה שהתרבות מסמנת לעצמה כאוצרותיה; אותם אובייקטים שהבעלות עליהם מסמנת את התרבות ככזו. חישבו על ארכיאולוגים מערב־אירופיים שנשאו לאירופה ממצאים מאתרי חפירות ברחבי המזרח התיכון, על אנתרופולוגים שהציגו נתונים חזותיים ממחקרים שערכו בקרב אוכלוסיות בעולם, או על תערוכות הענק שביקשו להציג לקהל המערבי את העולם כולו. הניסוח של יחסי ההתבוננות במוזיאון כרוך בעלייתה המואצת של המודרנה, בתיעוש הטכנולוגי, במעבר לערים ובנסיקתה של הבורגנות. כפועל יוצא, המוסד המוזיאלי כרוך במשמוע הגוף המתבונן. גוף זה נקרא למקומו לא על ידי אקטים פומביים של ענישה, לא על ידי כאב פיזי, אלא על ידי ארגונו מחדש בחלל, שמשמעו השתתפות בסדר החברתי והפוליטי החדש, במהלכיה של המדינה, במבטו של הריבון.[5] על פי בנט, תצוגות מוזיאליות במאה ה־19 הדגישו כלכלה אידיאולוגית, שבמסגרתה אובייקטים ותהליכים תעשייתיים היו למסמנים של קִדמה כהישג לאומי קולקטיבי – קִדמה שבה יש להון תפקיד מארגן מרכזי.[6] במחצית הראשונה של המאה העשרים, החלו אמנים להתערב באופנים שבהם מבקש המוזיאון להסדיר את המבט.

כאן, כמובן, יש לחשוב על הגופים שנקראים לקחת חלק בגוף הלאומי המתגבש אל מול הקיר הלבן והטקסט המבאר. למי יש גישה לאוצרות הטמונים במוזיאון? למי נתונה היכולת לעבור דרך הסף, המסגרת, ולפענח את המוצגים בו? מי נקרא פנימה, ומי נשאר בחוץ? הילדים המצולמים בדרכי נראות הם תלמידי אמנות בבית הספר היסודי ביאליק־רוגוזין בתל־אביב. בבית ספר זה לומדים, בין השאר, ילדי פליטים ומהגרי עבודה, ומעמדם האזרחי של רבים מהם אינו קבוע. גור עצמה היגרה לגרמניה, ובשנים האחרונות היא בוחנת בעבודותיה את מנגנוני הנראות וההסתרה שמכתיבים היחסים החברתיים בין הזר לסביבה אליה הוא נקלע. כשהיא מזמינה לא־אזרחים למוזיאון ונותנת

3 שם, עמ' 248.

4 Tony Bennett, "The Exhibitionary Complex," New Formations, no. 4 (Spring 1988), pp. 73–102, 80.

5 שם, עמ' 99.

6 שם, עמ' 80.

בידם את הכוח להאיר ולהנפיש את מה שנגלה לעינינו, היא מערערת את הפרפורמטיביות של יחסי הכוח, את מנגנון התצוגה ואת המבט שהללו מבקשים לשמר.

במובן זה, ניתן לבחון את העבודה גם כהערה על יחסי צופה ונצפה וכהצעה של דרך נוספת לחשוב על מעורבות הצופה – וזאת באמצעות אותו מסך שמבקש תדיר למכור לנו גרסה מעוצבת של עצמנו, אם רק נתמסר ונחלוק עוד ועוד דימויים ומילים הנקרעים מחיי היומיום שלנו. כשפול אלואר ואנדרה ברטון הזמינו את מרסל דושאן לעצב את התערוכה הסוריאליסטית הבינלאומית של 1938, התערב האמן בחלל עצמו – וכך גם בקונוונציות שהתגבשו סביב חוויית הצפייה המוסדית.[7] במהלך העבודה, ניסה דושאן להתקין "עיני קסם", שיידלקו אוטומטית כאשר חולפים הצופים לצד ציור. הניסיון לא צלח, אך הוביל את מאן ריי לחלק פנסים למבקרים. כשהצופים הדליקו וכיבו את הפנסים והניעו את האלומות, הם גרמו לאור להתארגן מחדש. כך, שברו את המרחק בינם לבין עבודת האמנות ואת ההיררכיה שנוצרה בחלל,[8] וערערו את חוויית הצפייה המרוחקת, המנותקת, שמכתיבים חללי אמנות ממוסדים.

כשהפנסים נדלקים וכבים בידיהם של הלא־אזרחים במוזיאון החשוך בעבודתה של גור, הילדים עצמם מופיעים ונעלמים. היעדרו הפתאומי של האור חושף את מוצאם, ותווי פניהם מבהירים לנו שאנו צופים במי שלא הוזמן לקחת חלק במוסדיות הלאומית כפי שזו השתמרה במוזיאון המערבי. אין אלה סובייקטים שלוקחים חלק במבטו של הריבון תוך שהם משוטטים בין אוצרות תרבות המערב ונענים להפצרות השומרים לשמור על השקט. אלו הם צופים שמצאו את עצמם בין פסלים מודרניסטיים לאחר שרוב השומרים כבר פרשו מעמל יומם. הם מצוידים באלומת אור המאפשרת להם לייצר מבט ולחולל התפתחות בעבודת אמנות דוממת ומוקרנת, שמתחילה לנוע לאורו; במובן זה, הם מפיחים חיים באוסף. בה בעת, הם מסנוורים אותנו, הצופים בהם בתוך המוזיאון. הפעילים־נפעלים הללו, הבוקעים מתוך חלליו החשוכים של המוסד, מבקשים לכוונן מחדש את נקודת המבט שלנו. יתרה מכך, הם תובעים לעצמם נראות בלתי אפשרית בין קירות המוזיאון.

זו אינה העבודה היחידה של גור המוצגת בחלל ובוחנת את האפשרות של "עיני קסם" לשם ערעור גבולות הראייה ובדיקת טקטיקות תצוגה. גם Loophole (2017) נעה בין חושך לאור, בין האנונימיות של הצללית לקווי מתאר המאפשרים זיהוי. כאן, האמנית מייצרת דיוקן עצמי הנע ללא הפסקה, מסתובב על צירו לנגד עיני הצופים, כבובת חלון ראווה ממוכנת. אפשר להתבונן בה גם כאובייקט חזותי אתנוגרפי המתריע על אחרותו ועל מובחנותו; אובייקט שהיינו רוצים לראותו כמפציר בנו לקטלג אותו באופן שיקבע את משמעותו, לפענח ולמזער אותו אל מגבלות הידע שלנו. יחד עם זאת, זהו דיוקן נטול עודפות, מחוסר מידע, המותיר את הצופה עם משטח של צל בולע, דו־ממד המבקש לפרוץ את הגבולות שהותוו לו. על דיוקן האמנית יש תוספת או מגרעת בלבן, ההופכת לצמד חורים פעורים שעשויים לסמן

7 אלנה פיליפוביץ', "המוזיאון שאיננו", תרגום: גליה יהב ויוענה גונן, ערב רב, 16.1.2017, http://www.erev-rav.com

8 שם.

את עיניה הנעדרות, שמתבוננות בנו מבלי להתבונן. כמו הלא־אזרחים, גם האמנית עצמה תובעת מקום במוזיאון, במרחב הראייה שמתקיים בו ובמערך היחסים בחלל. גור נבלעת בצללית השחורה הנפערת לנגד עיני הצופה, תוך שהיא מבקשת, ללא הצלחה, להתבונן בנו בעודנו בוחנים אותה כשהיא חגה על ציר בלתי נראה, נטולת סממני זיהוי – ועם זאת, מובחנת ונוכחת.

נועה גור, מתוך **Loophole**, 2017, מיצב וידיאו חד־ערוצי, 6 שניות, בלופ
Noa Gur, Still from **Loophole**, 2017, single-channel video installation, 6 sec, looped

יעל בורשטיין: מוֹטות

למטֶה (מקל, ענף או שבט) היו פונקציות רבות ושונות בתרבות העתיקה: חפץ ששימש לענישה; סמל של בעל הסמכות (מוביל העדר או ראש הקהילה); אות של שלטון וסימן של כבוד; וכלי ריטואלי שבאמצעותו ניהלו איש הדת, המכשף או השמאן את הטקס הפולחני. תערוכתה של יעל בורשטיין (נ' 1974) היא תצוגה מתומצתת של ארבעה אלמנטים אנכיים – מוֹטות – הממוקמים על גבי במה לבנה בתוך "הקובייה הלבנה" של חלל התצוגה המוזיאלי. המוטות עשויים מתכת דקה, מעובדים בעדינות, וניכרים בהם סימנים המאזכרים אובייקטים שונים. האחד מזכיר בצורתו ענף עץ בלתי מהוקצע; באחר משולב גוש חמר המזכיר יד מאוגרפת; לאחד צורת מקל פולחני או כלי נשק; ואחר מתעגל כקשת ועליה חוט, כמיתר שפקע.

מבט ראשון ממקם את מערך המוטות במרחב של תצוגה אתנוגרפית – קשר הנגזר מהשימוש במוטות בפעולות הציד או בטקסים מאגיים בתרבות השבטית. הסמליות הטעונה של המטה נזכרת לא אחת בעולם המקראי, למשל, בסיפור משה ונחש הנחושת (במדבר כא: ט), המיטיב לבטא את עוצמתו של הכוח האלוהי להמית ולרפא באמצעות נס הטרנספורמציה של המקל הדומם לנחש חי. בדומה לכך, במיתולוגיה היוונית, אסקלפיוס אל הרפואה (הממית ומחיה) מיוצג בדמות שבידה מטה עם נחש – שני אלמנטים המזכירים זה את זה בצורתם המאורכת.

מבט שני בתצוגה שולח אל האסתטיקה של "הקובייה הלבנה" וסביבתה המוזיאלית, המקדשת בדרכה את החפץ באמצעות המבט האוצרותי המקטלג, החוקר והמשמר. המוזיאונים של המאה ה־19 נבנו לעיתים קרובות בהשראת המקדש היווני (למשל, המוזיאון הבריטי בלונדון ומוזיאון המטרופוליטן בניו־יורק). הם גילמו את ניצחון הנאורות ותיקפו את ערכיה באמצעות התצוגה של החפצים, הבעלות עליהם ויצירת מרחבי הידע סביבם. אבל התצוגה מרחיבת הדעת גם מפקיעה את החפץ המוצג מבעליו המקוריים, מבודדת אותו מסביבתו הטבעית וקוראת אותו רק מנקודת המבט שלה. היא משמרת ומוחקת אותו בו־בזמן. למשל, ידוע כיום שהפיסול והאדריכלות הקלאסיים אופיינו בטעות על ידי חוקרי אמנות עם הצבע הלבן, משום שכך התגלו שנים לאחר יצירתם, בעוד שבמקור היו צבועים למעשה בצבעוניות עזה,

איור 1
דייוויד סמית, חישול XI, 1955, פלדה מצופה בלכה, 184.2×19.4×19.4

איור 2
בארנט ניומן, כאן II, 1965, פלדה בכבישה חמה ופלדת קורטן, 289.2×200×130.2

בדומה למקדשים בהודו. היבט טעון זה של ה"מקדש" המוזיאלי נבחן לא אחת במחקר המוזיאולוגי העכשווי, על רקע השיח הפוסט־קולוניאליסטי והדיון ברב־תרבותיות.[1]

מבט שלישי בתצוגה מעביר את המערך של בורשטיין אל מרחבי הפיסול המודרני, ששילב בין טיפול באובייקטים קיימים (objets trouvés) ושימוש במקורות ארכאיים לבין פירוק והפשטה צורנית. מאפיינים אלה של הפיסול המודרני שיקפו רעיונות אוונגרדיים של חתירה תחת סדרי העולם הישן – הטקסיות, הפולחן והאמונה – לטובת חילוניות, תיעוש וקידמה. מהלכים אלה הובילו, בין השאר, את אמני המופשט האקספרסיוניסטי לחפש ביטוי מטפיזי מסוג חדש, כפי שניסח זאת בארנט ניומן בשאלתו האיקונית, "השאלה העולה כיום היא, כיצד, אם אנו חיים בעידן ללא אגדה ומיתוס שאפשר לכנותם נשגבים, אם אנו מסרבים להודות בקיומה של התעלות ביחסים טהורים, אם אנו מסרבים לחיות במופשט, כיצד נוכל ליצור את הנשגב באמנות?".[2]

בהקשר זה אפשר לציין את הזיקה הרעיונית והצורנית בין המערך של בורשטיין לפסלים הוורטיקליים של דייוויד סמית או בארנט ניומן,איורים 1–2 **שבהם ניצבים זקופים נראים כעמודים שהשתחררו מפונקציית העבר האדריכלית שלהם כעמודי תמך. הם נמתחים בין האדמה לשמים, כטוטמים מודרניים החותרים לחבר בין מטה למעלה, אך גם כאלמנטים המסמנים את נוכחותה של הצורה כשלעצמה, ועומדים במרחב הריק כייצוג מינימליסטי של המצב הקיומי.**

בורשטיין משליכה אל קדרה אחת את רוחות העבר של העולם העתיק ושל העולם המודרני כפרדיגמות שוות־ערך. היא מקימה אותן לתחייה ומקפיאה אותן מחדש במרחב המוזיאלי הלבן והריק – כקונסטרוקציה פואטית מורכבת ומלאת סתירות של מערכות ייצוג, הכורכות את הרוח והכוח בחומר.

1 Henrietta Lidchi, "The Poetics and Politics of Exhibiting Other Cultures," in: Stuart Hall, Jessica Evans, Sean Nixon (eds.), Representation: Cultural Representations and Signifying Practices (New York: Sage Publications, 2013), p. 153.

2 Barnett Newman, "The Sublime is Now" (1948), in: Barnett Newman: Selected Writings and Interviews, ed. John P. O'Neill (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992), p. 173.

יעל בורשטיין, פרט מתוך **מוטות**, 2017, ברזל ובטון, 235×20×20
Yael Burstein, detail from **Poles**, 2017, iron and concrete, 235×20×20

יאיר ברק: לאחר מעשה

פוסט־מורטם

מאת הדס מאור

עבודת הווידיאו של יאיר ברק (נ׳ 1973), לאחר מעשה (אופקי), נפתחת בתנועת מצלמה אופקית, רציפה והמשכית. המצלמה מחליקה על פני משטח כלשהו, מגיעה אל קצהו, נעצרת, יורדת מעט, נעצרת, ושוב ממשיכה, כמו מבצעת סריקה בתנועה אופקית רציפה מכיוון אחד לכיוון אחר וחוזר חלילה. מודראטו קנטבילה. מתון ושירתי. באופן זה, שורה לאחר שורה, חתך לאחר חתך, נגלה לעיני הצופה בתנועה המשכית, אינסופית, לוח עץ לבוד גדול, המורכב מכמה לוחות קטנים המחוברים זה לזה ועליהם אינספור סימנים: סימני צבע וסימנים אחרים; פינות מסורטטות לצד נזילות צבע מקריות. בכתב יד מופיע הכיתוב "גובה 2.40", ותנועת המצלמה ממשיכה לכיוון הנגדי. כיתוב נוסף מציין "130x173", ושוב מחליפה המצלמה כיוון. שתי רצועות מסקינג־טייפ מגדירות מיקום, כיוון נגדי. עם חלוף הזמן והתפתחות התנועה, המשטח נעשה דחוס ואינטנסיבי יותר ויותר. הערות טכניות הנגלות על הלוח במהלך הצילום מקבלות משמעות סמנטית. המאורגן והמסודר מתמזגים עם הגולש, הפולש והנעלם. איכות קופפרמנית עולה פתאום מן המצע, ולפתע נדמית העבודה לסריקה של יצירת אמנות מופלאה.

לוחות העץ המצולמים כיסו בעבר קיר שלם בסטודיו של אורי ליפשיץ, שנפטר ב־2011.[1] יאיר ברק הגיע אל הסטודיו של האמן, שאותו לא הכיר באופן אישי, לאחר מותו – לאחר מעשה – ראה את הקיר האמור וידע מיד כי הוא מוכרח לעשות משהו בנוגע אליו. מתוך תובנה זו נולדו שתי העבודות המוצגות בתערוכה, המייצגות שני אופני טיפול שונים אך משלימים באותו אובייקט: אופקי ואנכי, סטטי ודינמי, מרוחק ופולשני. קיר התצלומים הגדול המוצג על קיר הבטון בכניסה למוזיאון, לאחר מעשה (אנכי), כמו משחזר את הקיר שנגלה לעיני ברק בסטודיו האמן. חלוקת הפריימים המצולמים איננה חופפת את חלוקת לוחות העץ המחוברים, והתפרים בין הלוחות נגלים במבט קרוב בתצלומים. לכאורה, העבודה היא העתק של מקור, אלא שמעמד אותו מקור מלכתחילה הוא מעמד של שארית, של עודפות חסרת תוקף עצמאי, ומעשה ההעתקה הוא מעשה משובש. בעבודת הווידיאו לאחר מעשה (אופקי), המבט הארכיאולוגי, הרפואי והפורנזי על אותה עודפות

1 במאי 2016 נפתחה במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית התערוכה "אורי ליפשיץ: בשר ודם" לציון חמש שנים למותו של האמן (אוצרים: אורי דרומר ואיה לוריא). בתערוכה הוצגו יותר מ־150 עבודות של האמן – שמן על בד, רישומים, תחריטים ופסלים – מאלה המוקדמות, שיצר בשנות השישים של המאה העשרים, ועד העבודות שיצר בימיו האחרונים.

כמו נמהלים זה בזה. העבודה מצולמת בשוט צילומי אחד, מעודן אך גם נחרץ. קו. כתם. תנועה. הסדרת הפרוצדורה המכנית של העבודה, התנועה הרציפה וחילופי הכיוון החוזרים שלה מדויקים כל כך, עד כי הם מְפַנים מקום להיבטים חושיים, רגשיים ומושגיים לפעפע ולעלות מתוך העבודה, ולאיכות פואטית להפציע מתוכה.

עבודתו של ברק בוחנת את היחסים הנמתחים בין ציור, צילום ווידיאו; בין ממדים שונים של פעולה; בין סטטיות לבין תנועה, המתכוננת במרחב אל מול בד מתוח או קיר דומם, הן בעת מעשה הציור והן בעת מעשה הצילום. עבודתו של ליפשיץ, שהיה פוסט־מודרניסט בהווייתו, הייתה בעיקרה פיגורטיבית ונרטיבית, בוודאי בשנים המאוחרות בחייו. הקיר ששימש מצע לעבודתו נדמה לעבודה מודרניסטית מופשטת במובהק. תנועת המצלמה אל מול הקיר הדומם בעבודתו של ברק מתוכננת באופן מחושב ומוקפד. את תנועת הגוף במרחב מחליפה הסִדרה של תנועת המצלמה על ציר אופקי או אנכי, את ממד הכוריאוגרפיה מחליפה סינמטוגרפיה.

מעבר לכך, עבודתו של ברק מעלה גם את המושג "פוסט־מורטם" – לאחר המוות. מקורו של המושג במחצית השנייה של המאה ה־19, תקופה שבה היחס אל המת ואל גופו של המת היה שונה מהותית מזה הנהוג היום, וצילום אנשים לאחר מותם היה נפוץ מאוד. אולם אין מדובר כאן בפוסט־מורטם של אורי ליפשיץ, ואף לא של ציוריו. עבודתו של ברק איננה עבודה על אורי ליפשיץ האדם, ולא על העיזבון האמנותי שהותיר אחריו. זו עבודה המתעכבת על העקבות שמותיר מעשה האמנות; על חיות מול סופניות; על תקווה מול תובנה. זהו פוסט־מורטם של עצם הפעולה. המבט בעבודה איננו מבט רומנטי התר אחר הילה נשגבת, אלא מבט מלנכולי המתבונן בכאב ובפיכחון בריק, בהיעדר. בכך ממשיכה העבודה את עיסוקו החוזר ונשנה של ברק בנושא המוות.

לפני כמה שנים החלו להופיע כריכות ספרים בעבודתו של ברק. לעיתים נראתה רק הכריכה הפנימית, כמו בעבודה מ־2014 ובה הקדשה עלומה, "To the boys who will never come back", שבשל אופן התצוגה הפכה לסוג של אבן, מצבה; ולעיתים נראתה הכריכה החיצונית במלואה, כמו במקרה של שלוש כריכות הספרים של תומאס מאן, או בעבודת האבן המדמה עצמה לכריכת ספר ו/או למצבה, I'd Rather Not (כולן 2014). במקביל, הופיעו בעבודתו של ברק מונומנטים היסטוריים שונים שאיבדו מתוקפם, ומבנים אדריכליים איקוניים, שהם כעין עדות אילמת לעוולות העבר. עבודות אלו ואחרות עוסקות בחלוף הזמן, בחורבות ההיסטוריה, בשאלות של זיכרון, שכחה והנצחה, ובאופן שבו התרבות מכלה את עצמה. אולם, בין שברק מתעכב על ספרים, קברים, פיסות קרקע ואדמה או מונומנטים היסטוריים שונים, הוא מגיע אל האובייקטים ומטפל בהם לאחר מעשה; לאחר המוות. לא כשהם בשיאם, אלא לאחר שהידלדלו ואיבדו מתוקפם. במובן זה, עבודתו של ברק עוסקת לא רק בתהליך הריקון, במחיקה התרבותית, בהתכלות המהירה, אלא גם בכוחו המתעתע של מדיום הצילום עצמו. הצילום – ששינה

דרמטית את פני התרבות ואת אופני החשיבה, אך כמו המונומנטים ההיסטוריים איבד מתוקפו – התרוקן מתוכנו, גווע בעודו בשיאו, ונותר כיום קליפה דיגיטלית ריקה. למעשה, עבודתו של ברק מציגה את מעשה הצילום כעדות שותקת, שמנוּעה בסופו של דבר מלספר דבר מה.

יאיר ברק, פרט מתוך **לאחר מעשה (אנכי)**, 2017, הדפסת דיו פיגמנטי על אלומיניום, 200×110
Yair Barak, detail from **Hindsight (Vertical)**, 2017, pigment ink print on aluminum, 200×110

שם תערוכתו של טל סלוצקר (נ' 1986), עכשיו, מתמצת את נקודת המוצא לבחירת העבודות המוצגות. בנוסף, הוא מבקש לבטא מחווה לכתב העת הישראלי לספרות, אמנות, הגות וביקורת בשם זה, ולעורכו המיתולוגי, גבריאל מוקד. עכשיו, הרואה אור מסוף שנות ה־50 ועד היום, העמיד מראשית דרכו במה מתקדמת, מעוררת השראה, ליוצרים מתחומים שונים, ביניהם בולטת נבחרת משוררים הכוללת את יהודה עמיחי, נתן זך, דוד אבידן, יונה וולך, מאיר ויזלטיר ואחרים. כתב העת משקף, במידה רבה, את משיכתו האינטלקטואלית של סלוצקר לדיאלוג עם יוצרים והוגים מתחומי דעת מגוונים (הוא אף צייר דיוקנאות של רבים מהם) ואת המהלך המפוצל של תודעתו, המצליב ומחבר בין תקופות ותחומים, בין דימוי וטקסט. באחד משיריו כותב טל סלוצקר:

נרקיס המיתולוגי
שעה שהמציא את הציור
לא ידע אהבה.
הוא לא ידע
שהציור יהפוך לתחליף
או למשהו דרמה
למה שוולסקז או רובנס ציירו
או יציירו.

בהיותו בן ארבע־עשרה עזב סלוצקר את חטיבת הביניים בהרצליה לטובת לימודי אמנות בסדנא לציור ורישום ירושלים שהקים הצייר ישראל הירשברג, מוסד שהתאפיין לדבריו בגישה אמנותית ריאקציונרית־אקדמיסטית. לאחר מכן פנה לקוטב הנגדי – לימודים במדרשה, המתאפיינת בגישה פרוגרסיבית וקונצפטואלית. מתוך הקצוות, בדחיפות קדחתנית, גיבש מהלך אמנותי אינטנסיבי, טרוף חושים, רב־תחומי – שפה משלו, שדוחסת כישרון ציור וירטואוזי ועזות ביטוי הכורכים את משיכתו העמוקה לציור קלאסי ואקספרסיבי ולתולדות האמנות יחד עם ניסיונות בטכניקות ובחומרים לא קונוונציונליים, ערעור קונצפציות, נטייה למילה הכתובה, לספרות ופילוסופיה ולעולם דימויים סמלי טעון, רווי פנטזיה, יופי, שיגעון, ארוטיקה וסיוטים.

בתערוכתו של סלוצקר נמתח קו בין "עכשיו" ל"אז" באמצעות מהלך מוזיאולוגי שמעגן את תצוגת עבודותיו במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית בהקשרים אמנותיים־ביוגרפיים. עיגון זה מציב את פעולת הצגתה של תערוכה במוזיאון לא רק כמתן במה לתצוגה אלא כפתיחת מרחב דיאלוגי. בילדותו, התגוררה משפחתו של סלוצקר ברחוב הבנים, בסמוך למוזיאון הרצליה, וכך הזדמנו לביקורים קבועים ותכופים בתערוכותיו. באחד הביקורים הללו, ב־1995, התרשם הילד עמוקות מתערוכתו של הצייר זאכר שרמן (אוצרת: דליה לוין). שרמן, שנולד ב־1950 באוזבקיסטן, למד ציור באוניברסיטה הפדגוגית של מוסקבה ועלה לארץ ב־1990. במוזיאון הציג ציור אקדמי מרהיב שהתבסס, ברוח פוסט־מודרנית, על ציטוטים ומחוות ישירות לתולדות האמנות. אחד הציורים בתערוכה של שרמן, נערה (1994),[איור 1] המתכתב עם יצירתו של ז'אן־אוגוסט־דומיניק אנגר,[איור 2] נתרם לאוסף המוזיאון. בהשפעת ביקורו בתערוכה זו החליט הילד טל סלוצקר להפוך את הציור לייעוד חייו, ולאמץ את שרמן כמורהו הראשון לציור.

לצד עבודותיו של סלוצקר מוקרן סרט תיעודי, שבו הוא מציג את עבודותיו בעודו משוחח עם חוקר התרבות אלי אשד, וכך חושף את תפיסותיו ואישיותו המיוחדות. לצפייה בסרט, ר' https://www.youtube.com/watch?v=BTXrn139VwM.

איור 1
זאכר שרמן, נערה, 1994, שמן על בד, 145×145, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית

איור 2
ז'אן־אוגוסט־דומיניק אנגר, מתרחצת, 1807, שמן על בד, מוזיאון בונה, באיון, צרפת

טל סלוצקר, **אבא שלי במעיל ג'ינס**, 2003, עיפרון על נייר, 50×70
Tal Slutzker, **My Father in a Jeans Jacket**, 2003, pencil on paper, 70×50

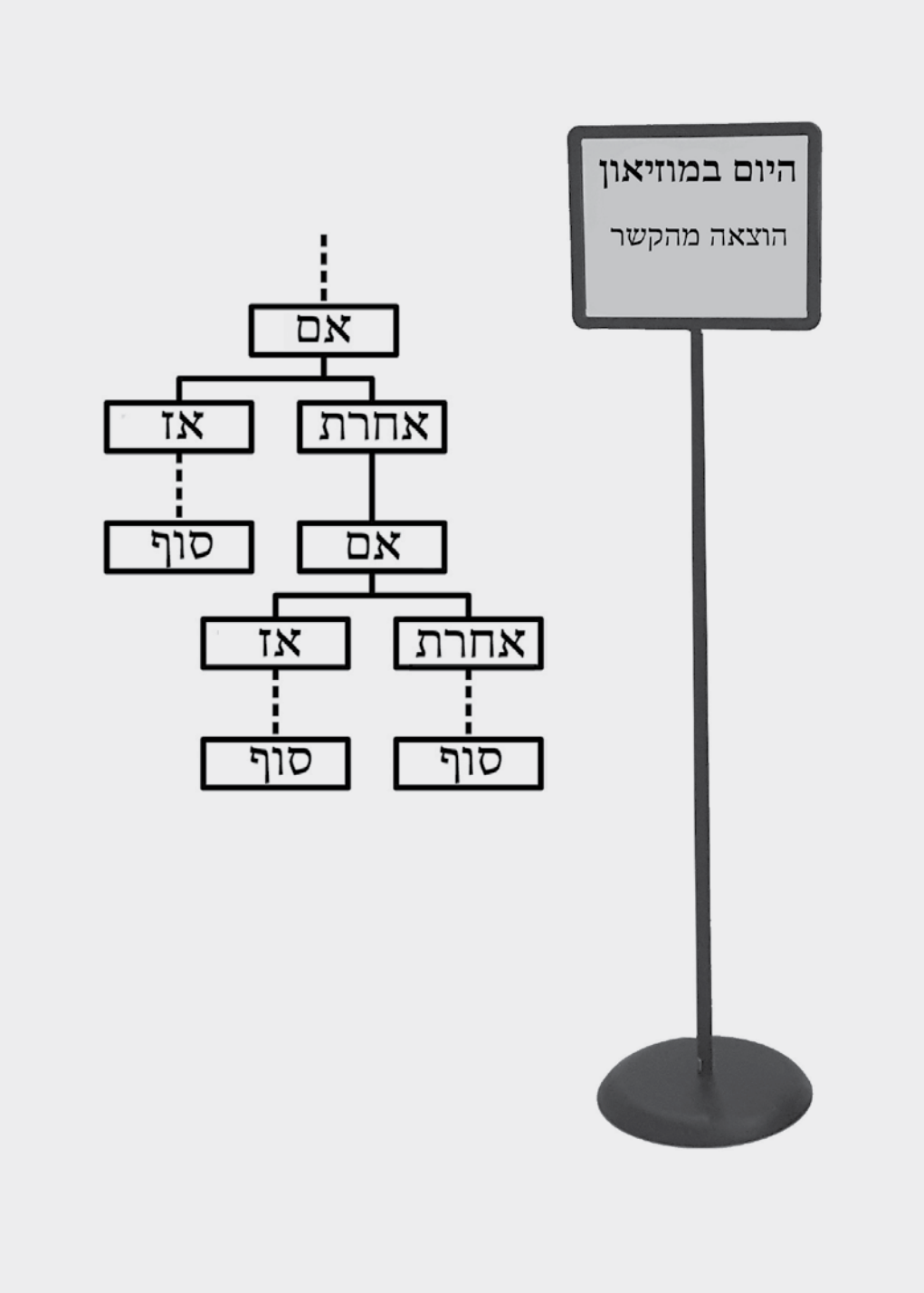
עפרי כנעני: התערבויות שימושיות במוזיאון

33

עבודתה של עפרי כנעני (נ' 1975), היום במוזיאון, המתייחסת לרכיב התיווך בתצוגה המוזיאלית, היא אחת מתוך שתי התערבויות במרחב המוזיאלי שתקיים כנעני בתקופת מערך התערוכות הנוכחי. מדי יום יוחלף הכיתוב בשלט ההכוונה הגנרי, המשמש דרך שגרה להודעות על אירועי המוזיאון. תחת הכותרת "היום במוזיאון" תמקם האמנית משפטים שהיא מצטטת מתוך תרגילי הכנה שניתנו לתלמידים בבתי־ספר לאמנות לקראת ביקורם במוזיאון. אלו הם משפטים פתוחים באופיים, המזמינים ומנחים למבט חקרני. הם אינם מתמקדים בפרשנות, אלא מעלים שאלות על אודות תהליך היצירה ומעוררים מודעות לאופני התצוגה – וכך הם משמשים כהזמנה לצופים, להפוך מצרכני תוכן ליוצרים אקטיביים של הקשרים חדשים. בהחליפה את השילוט מדי יום, כנעני הופכת את שלט ההכוונה הדומם ליצירה מבוססת זמן, שאורכה כמשך התערוכות במוזיאון.

פעולת התערבות נוספת של כנעני תיערך באמצעות חדירה לממשק המדריך הקולי של המוזיאון. העבודה אם, אז, אחרת, שיצרה כנעני יחד עם מאי זרחי, היא מדריך קולי שאינו מספק לצופים מידע או הסברים על יצירות המוצגות במוזיאון, אלא מזמין אותם להשתתף בכוריאוגרפיה גופנית במרחב המוזיאלי. העבודה עושה זאת באמצעות סדרת שאלות, שעליהן מתבקשים הצופים להשיב. בחירותיהם יקבעו את מהלך התקדמותם בין חללי המוזיאון – ויזמנו התבוננות לא שגורה במוזיאון, בעצמם ובמתבוננים האחרים סביבם.

Left: Ofri Cnaani and May Zarhy, **If, Then, Else**, 2017, outline for audio guide;
Right: Ofri Cnaani, **Today in the Museum**, 2017, sign
מימין: עפרי כנעני, **היום במוזיאון**, 2017, שלט;
משמאל: עפרי כנעני ומאי זרחי, **אם, אז, אחרת**, 2017, מתווה למדריך קולי



Ofri Cnaani: Useful Interventions in the Museum

***Today in the Museum*, a work that engages with the notion of mediation in museum displays, is one of two interventions in the museum produced by Ofri Cnaani (b. 1975) for the duration of the current exhibitions. Every day, the inscription of the generic sign – habitually used to inform visitors of events in the museum – will be changed. Under the title "Today in the Museum" the artist will inscribe phrases quoted from actual exercises given to art-school students in preparation for their museum visit. These are open phrases that invite and suggest an inquisitive look. They do not focus on interpretation, but rather raise questions about the creative process and provoke awareness of modes of display – thereby extending an invitation to the visitors to turn from consumers of content into active producers of new contexts. By changing the phrases daily, Cnaani turns the still sign into a time-based piece, whose duration is the same as that of the exhibitions in the museum.**

Another intervention by Cnaani will take the form of infiltration into the museum's audio guide. The work *If, Then, Else*, a collaboration between Ofri Cnaani and May Zarhy, is an audio guide that does not provide visitors with information or interpretation of works on view in the museum; instead, it invites them to take part in a physical choreography in the museum space. It does so through a series of questions, the answers to which determine the visitors' route through the museum's galleries. In this way, the piece provokes an awareness that is out of the ordinary – of the museum, of themselves, and of other viewers around them.

Fig 1
Zakhar Sherman, Young Girl, 1994, oil on canvas, 145×145, Herzliya Museum of Contemporary Art

Fig 2
Jean Auguste Dominique Ingres, Bather, 1807, oil on canvas, Musée Bonnat, Bayonne, France

embarked on studies at the Midrasha School of Art, whose outlook is progressive and conceptual. Out of these two extremes, with feverish urgency, he has forged an intense, frenzied, multidisciplinary artistic language of his own, combining a consummate painting ability and powerful expression. In his works, an abiding attraction to classical and expressive painting and to art history is combined with experimentation with unconventional techniques and materials, a propensity to the written word, to literature and philosophy, and to charged symbolic imagery suffused with fantasy, beauty, madness, eroticism, and nightmares.

In Slutzker's show, the line between Now and Then is drawn by the museological device of rooting the exhibition of his works at the museum in biographical artistic contexts – whereby the museum not only serves as a platform for display, but also offers a discursive space. In his childhood, Slutzker's family lived near the museum, so they would frequently attend its exhibitions. On one of these occasions, in 1995, the young Slutzker was profoundly struck by an exhibition of the painter Zakhar Sherman (curated by Dalia Levin). Sherman, who was born in 1950 in Uzbekistan, studied painting at the Moscow State Pedagogical University and immigrated to Israel in 1990, showed spectacular Academic painting that, in postmodernist fashion, makes direct references to art history. One of Sherman's works at the exhibition, *Young Girl* (1994),[fig. 1] which refers to the work of Jean Auguste Dominique Ingres,[fig. 2] was donated to the museum's permanent collection. Inspired by this exhibition, the young Slutzker decided to make painting his life's vocation, and to adopt Sherman as his first art teacher.

Alongside Slutzker's works, a documentary film is projected in which he presents his works while talking with the cultural researcher Eli Eshed, expressing his special views and personality. This can be seen online at https://www.youtube.com/watch?v=BTXrn139VwM.

Tal Slutzker: Now

The title of the exhibition of works by Tal Slutzker (b. 1986) – *Now* – encapsulates the premise behind the selection of the works on view. It is also a reference to the Israeli periodical of literature, art, philosophy, and criticism of that name – in Hebrew, *Achshav* – and to its legendary editor, Gabriel Moked. Since its inception in the late 1950s to this day, *Achshav* has offered a progressive, inspirational platform for artists of various fields – notably, poets such as Yehuda Amichai, Natan Zach, David Avidan, Yonah Wollach, Meir Wieseltier, and others. To a large extent, the magazine echoes Slutzker's intellectual desire to engage in dialogue with artists and thinkers from a wide range of disciplines (many of whose portraits he has also painted), and the divergent nature of his consciousness, that cross-references and connects different periods and disciplines, image and text. In one of his poems, Slutzker writes:

The mythological Narcissus
When he invented painting
knew not love.
He knew not
that painting would turn into a proxy
or some drama,
into what Velázquez or Rubens painted
or would paint.

Tal Slutzker, **Ferdinand**, 2013, oil on canvas, 59×60
טל סלוצקר, **פרדיננד**, 2013, שמן על בד, 59×60

At the age of fourteen, Slutzker left his middle school in the town of Herzliya for art studies at the Jerusalem Studio School established by the painter Israel Hershberg – an institution he describes as known for its Academic style of painting. He subsequently made a complete about-face and

38 Yair Barak, **Hindsight (Vertical)**, 2017, pigment ink print on aluminum, 200×110
יאיר ברק, **לאחר מעשה (אנכי)**, 2017, הדפסת דיו פיגמנטי על אלומיניום, 200×110

Uri Lifshitz, nor of his paintings. Barak's work is not about Lifshitz the person, or about his artistic legacy. Rather, it dwells on the traces that the artistic process leaves behind; on vitality versus mortality; on hope versus insight. It is a post-mortem of the action itself. The work's gaze is not a romantic one in pursuit of the sublime, but a melancholic gaze that observes emptiness and absence with pain and sobriety. In this regard, the work continues Barak's longstanding preoccupation with the notion of death.

A few years ago, Barak's work began to feature book covers. In some instances, only the flyleaf was made visible, as in a 2014 work with the cryptic inscription "To the boys who will never come back," rendered by its display as a kind of tombstone. On other occasions, the entire cover of the book was presented – as in Thomas Mann's three book covers, or in the stone work *I'd Rather Not* (all 2014), that likens itself to a book cover and/or a tombstone. At the same time, Barak's work also began to feature various historical monuments that had lost their significance, and iconic architectural buildings that stand in silent testament of past iniquities. These works and others deal with the passage of time, with the relics of history, with questions of memory, oblivion and commemoration, and with the ways by which culture obliterates itself. However, irrespective of Barak's focus, be it books, graves, pieces of land, or various historical monuments, he ultimately reaches the objects and treats them in the aftermath – as a post-mortem, if you will. Not when the objects are at their prime, but after they have declined and become inconsequential. In this respect, Barak's work deals not only with the process of depletion, with cultural eradication and rapid obsolescence, but also with the deceptive nature of the photographic medium itself. Photography – which has altered the face of culture and various modes of thinking but has also, much like the historical monuments, lost its validity – has been voided of content, dying while at its peak, to be left today as an empty digital shell. In effect, Barak's work presents the act of photography as a silent testament, one that ultimately is precluded from recounting anything.

static and dynamic; distant and invasive. The large wall of photographs displayed on the concrete wall at the entrance of the museum – *Hindsight (Vertical)* – seems to reproduce the wall that Barak discovered at the artist's studio. The photographed frames are not identical to the distribution of the conjoined wooden boards, and a close look at the photographs reveals the seams between the boards. At first sight, the work seems like a reproduction of an original – except that, from the outset, the original in this case is informed by excess, is something left over, with no independent value, and consequently the act of reproduction is distorted. In the *Hindsight (Horizontal)* video work, the archeological, medical, and forensic gazes on the same excess appear to blend together. The work is filmed in a single shot – refined, yet also decisive. Line. Stain. Motion. The structuring of the mechanical procedure of the work, the continuous, unbroken movement, and the repeated changes of direction are so precise, that they allow sensuous, emotional, and conceptual aspects to percolate and emerge from the work, and a poetic quality to be revealed.

Barak's work explores the relationships between painting, photography, and video; between various aspects of action; between immobility and movement – movement that comes into being through the act of painting or that of photography, when facing a stretched canvas or an inanimate wall. The work of Lifshitz, who was a quintessential postmodernist, was predominantly figurative and narrative, particularly in his later years. The wall that served as an underlying foundation of his work has the appearance of an abstract modernist work. The camera's movement in front of the still wall in Barak's work is meticulously calculated. The body's movement in the space is replaced by the horizontal or vertical orientation of the camera's movement; choreography is replaced by cinematography.

In addition, Barak's work suggests the notion of post-mortem. The term originated in the second half of the nineteenth century, when the attitude toward the dead and dead bodies was fundamentally different from today, and photographing individuals after death was very common. However, this is neither a post-mortem of

Yair Barak: Hindsight

Post-Mortem

By Hadas Maor

Yair Barak's video project *Hindsight (Horizontal)*, begins with a horizontal, continuous pan motion. The camera glides on a surface, reaches its end, stops, descends slightly, stops, and continues once again, as though executing a continuous horizontal scan from one end to another and back again. *Moderato cantabile* – moderately and melodiously. In this manner, line by line, section by section, a large plywood board, made up of joined-together small boards with innumerable marks on them – splotches of paint and other marks, drawn corners alongside random drips of paint – is revealed to the viewer in one continuous, endless motion. The words "Height: 2.40" appear in cursive handwriting, then the camera changes direction again. Two strips of masking tape indicate location, and opposite direction. Over time, and as the motion evolves, the surface becomes increasingly dense and intensive. Technical comments that are revealed on the board during the filming take on a semantic meaning. The organized and arranged merges with the overflowing, invasive and diminishing. A Kupferman-like quality suddenly emerges from the surface, and suddenly the work seems like a scan of a wonderful work of art.

The wooden boards in question used to cover an entire wall in the studio of Uri Lifshitz, who died in 2011.[1] Yair Barak, who arrived at the studio of the artist, whom he had not known personally, and saw the wall in the aftermath of his death – in hindsight – immediately understood that he had to do something about it. Out of this insight were born the two works on view at the exhibition, each representing different but complementary treatments of the same object: horizontal and vertical;

1 In May 2016, the exhibition "Uri Lifshitz: Flesh and Blood" was opened at the Herzliya Museum of Contemporary Art, to mark the fifth anniversary of the artist's death (curators: Aya Lurie, Ori Drumer). It featured more than 150 of the artist's works – oil paintings, drawings, etchings, and sculptures – from his early, 1960s works to those that he created in his final days.

Fig 2
Barnett Newman, Here II, 1965, hot-rolled and Cor-Ten steel, 289.2×200×130.2 cm

space as minimal representations of an existential position.

Burstein mingles together the specters of the Ancient world and those of modernism as paradigms of equivalent value. She resurrects them only to freeze them once again in an empty, white museum space as a complex poetic construction of contradictory representation systems, binding together both spirit and power with matter.

Yael Burstein, detail from **Poles**, 2017, iron and concrete, 235×20×20
יעל בורשטיין, פרט מתוך **מוטות**, 2017, ברזל ובטון, 235×20×20

Fig 1
David Smith, Forging IX, 1955, varnished steel, 184.2×19.4×19.4 cm

British Museum in London and the Metropolitan Museum in New York are cases in point. They embodied the triumph of enlightenment, validating its values through the objects displayed, their ownership, and the development of discursive knowledge about them. However, the mind-expanding display also removes the object from its original owner, isolates it from its natural environment and reads it only through a particular viewpoint. Consequently, it preserves and erases it at the same time. For instance, it is common knowledge nowadays that classical sculpture and architecture had mistakenly been identified with whiteness because that had become their color by the time they were studied by scholars, years after their making, while in fact they were originally painted in vivid colors, much like temples in India. This charged aspect of the museum "temple" has often been addressed by contemporary museology scholars against the backdrop of postcolonial discourse and a discussion of multiculturalism.[1]

A third look at the display places Burstein's group of objects in the field of modern sculpture, which combined modified *objets trouvés* and archaic sources, as well as formal disassembly and abstraction. These elements reflected avant-garde notions of undermining the Old World order, informed by religious faith and ceremonies, in favor of secularity, industrialization and progress. This outlook has resulted, among others, in the Abstract Expressionist search for a new form of metaphysical expression, as articulated by Barnett Newman in his iconic question, "The question that now arises is how, if we are living in a time without a legend or mythos that can be called sublime, if we refuse to admit any exaltation in pure relations, if we refuse to live in the abstract, how can we be creating a sublime art?"[2]

In this context, one may note the conceptual and formal affinity between Burstein's group of sculptures and sculptural works by David Smith or Barnett Newmann,[figs. 1–2] **upright vertical pieces that seem to be columns freed of their past architectural support function. Extending between earth and sky, they are modern totems that join lower and upper spheres; at the same time, they signify the presence of form itself, standing in the empty**

1 See Henrietta Lidchi, "The Poetics and Politics of Exhibiting Other Cultures," in Stuart Hall, Jessica Evans, Sean Nixon (eds.), Representation: Cultural Representations and Signifying Practices (New York: Sage Publications, 2013), p. 153.

2 Barnett Newman, "The Sublime is Now" (1948), in Barnett Newman: Selected Writings and Interviews, ed. John P. O'Neill (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992), p. 173.

Yael Burstein: Poles

A staff (a stick, branch, or rod) had multiple functions in ancient times. It served, variously, as a punitive object, a symbol of authority (leader or head of the community), a token of command and respect, or a ritual object with which the religious leader or shaman presided over a religious ceremony. The exhibition presented by Yael Burstein (b. 1974) is a succinct display of four vertical elements – poles – on a white stage that is placed within the "white cube" of the museum's gallery space. The thin, metal poles are delicately worked, and their appearance makes reference to other objects. One pole recalls an unworked tree branch, another contains a lump of clay that brings to mind a fist, yet another is shaped like a ceremonial staff or a weapon, and the fourth becomes rounded like a crossbow with a broken bowstring.

At first sight, one is likely to regard the arrangement of poles in the context of an ethnographic display. This context points at the usage of poles in hunting or in tribal supernatural ceremonies. The charged symbolism of staffs is repeatedly referred to in the bible, as in the story of Moses and the bronze snake (Numbers 21:9), where the transformation from still staff to live snake expresses the power of God to kill and heal. Similarly, Asclepius, the god of medicine in Greek mythology, is represented by a figure holding a serpent-entwined staff – two elements of similarly elongated form.

A second look notes the aesthetics of the "white cube" and the museum as a venue that sanctifies the object through a cataloguing, researching, and preserving curatorial gaze. In the nineteenth century, museum buildings were often inspired by the Greek temple. The

shadows. In this way, they breathe life into the collection, the glare simultaneously blinding us – the viewers who are observing them within the museum. As they burst out from the dark spaces of the institution, these active/controlled agents seek to recalibrate our viewpoint. Moreover, they are demanding, within the confines of the museum, an impossible visibility for themselves.

This is not the only work by Gur that explores the possibility of using "magic eyes" to undermine the bounds of seeing and examine display tactics. *Loophole* (2017), too, extends between darkness and light, between the anonymity of the silhouette and a recognizable outline. Here, the artist has produced a self-portrait that is constantly moving, spinning on its axis like a mechanical mannequin. It may also be regarded as an ethnographic visual object that proclaims its otherness and its distinctiveness; an object one would like to regard as imploring us to categorize it in a way that may fix its meaning, to analyze and reduce it to the limitations of our knowledge. At the same time, it is a portrait devoid of excessive information, presenting the viewer only with an engulfing two-dimensional silhouette that tries to breach its designated bounds. An aperture or patch in the artist's portrait turns into two gaping holes that may stand for her absent eyes, looking at us without looking. Like the non-citizens, the artist herself claims a place in the museum, in this space of visibility and within its spatial relations. Gur is swallowed up by the black silhouette that gapes before us, demanding in vain to observe us as we observe her revolving around an invisible axis, bereft of distinguishing features yet distinctly present.

Noa Gur, Still from **Ways of Making Visible**, 2015, two-channel video installation, 2 min 29 sec, looped
נועה גור, מתוך **דרכי נראות**, 2015, מיצב וידיאו דו־ערוצי, 2:29 דקות, בלופ

and animate what appears before us, she is subverting the performativity of the power relations and the mechanism of exhibition, as well as the gaze that these seek to preserve.

In this respect, *Ways of Making Visible* may also be viewed as a comment on the relationship between observer and observed, and as a proposal of another way of thinking about the observer's involvement – using the same screen that habitually seeks to sell us a processed version of ourselves, if we only submit and share ever more images and words that are wrenched from our daily lives. When Paul Éluard and André Breton invited Marcel Duchamp to design the International Exhibition of Surrealism in 1938, the artist intervened in the space itself – and so in the conventions of institutionalized viewing.[7] Duchamp had tried to install "magic eyes," that would automatically turn on as the viewers walked past a painting. The experiment did not succeed, but prompted Man Ray to distribute flashlights to visitors. When the viewers turned their flashlights on and off, and moved the beams of light this way and that, they caused the light to reconfigure itself. In this manner, they shattered the distance between themselves and the art work and the hierarchy created by the space,[8] thus subverting the experience of distant, detached viewing that is normally dictated by institutionalized artistic spaces.

When the flashlights are turned on and off in the dark museum by the non-citizens in Gur's work, the children themselves appear and disappear. The light's sudden absence and emergence make visible the children's origins, and their facial features make clear to us that we are viewing someone who was not invited to take part in the national institution of the western museum. These are not subjects who share the sovereign gaze as they make their way between the treasures of western civilization, acceding to the exhortations of the guards to remain quiet. Rather, they are viewers who find themselves among modernist sculptures after most of the guards have finished their work for the day and gone home. Equipped with light, they are suddenly able to generate a gaze of their own, and to induce changes in the silent, projected work of art as it moves from within the

7 Elena Filipovic, "A Museum That is Not," e-flux, no. 4 (March 2009), available at http://www.e-flux.com/journal/04/68554/a-museum-that-is-not/.

8 Ibid.

Entering the museum means exposing oneself to that which culture has designated as its treasures; the objects whose possession is a mark of culture. Think of the western archaeologists who brought back to Europe their findings from excavation sites throughout the Middle East, or the anthropologists who presented the visual record of their studies of indigenous populations around the world, or the grand exhibitions that sought to present the entire world to the western public. The formulation of the relations of gazing at the museum is intertwined with the meteoric rise of modernity, with technological industrialization, the population shift to towns and cities, and the precipitous rise of the bourgeoisie. Consequently, the museum as an institution is linked to the disciplining of the observing body. This body is summoned to its place not through public acts of punishment, nor by means of physical pain, but through its re-construction in space – i.e., by taking part in the new social and political order, in the state's schemes, in the sovereign's gaze.[5] According to Bennett, museum exhibitions in the nineteenth century underscored an ideological economy in which industrial objects and processes were the hallmarks of progress and of collective national achievement, progress in which the wealthy have a key role.[6] In the first half of the twentieth century, artists began intervening in the means by which museums sought to control viewing.

5 Ibid., p., 99.

6 Ibid., p., 80.

Here, of course, it is important to consider who is called upon to take part in the national entity that emerges in light of the white wall and interpretive text. Who has access to the museum's treasures? Who is it that may cross the threshold, the frame, and make sense of the exhibits within? Who is hailed inward, and who is kept outside? The children that appear in *Ways of Making Visible* study art at the Bialik-Rogozin Elementary School in Tel Aviv, whose students include, among others, the children of refugees and labor migrants, many of whom have no permanent civic status. Gur herself emigrated to Germany, and in her works in recent years has been examining mechanisms of visibility and concealment that dictate the social relationships between foreigners and their host environments. When she invites non-citizens to the museum and gives them the power to shine a light

of the viewing configuration that *Ways of Making Visible* seeks to highlight. Like many other institutions established in the public realm in the second half of the nineteenth century, the museum – with exhortations for us to be quiet between its pale walls and broad spaces – preserves and replicates modes of social stratification and the establishment of political power. As Jonathan Crary points out in his writings on Michel Foucault and optical devices such as the stereoscope, at the present stage of history, "vision itself became a kind of discipline," enabling reorganization of bodies and marshalling of their activity in space.[1] John Tagg, reflecting on the modern museum after Crary, sees it setting in place a new technology for managing attention and partitioning vision. By directing vision within the exhibition spaces, directing the viewers' movements between exhibits and subjugating their gaze, each observer becomes isolated and the viewing experience becomes homogeneous.[2] Tagg thinks of the museum as a discursive frame – a threshold that must be crossed to enter the discourse. It is a frustrating threshold, one that invokes a particular kind of attention and the development of modes of seeing and reading without which the exhibited objects remain obscure and detached.[3] The museum directs us as observers through the texts that accompany the works on its walls, and through its demand that we marvel at its spaces. In effect, it steers us to the particular viewpoint that it seeks to create.

Tagg and other thinkers, such as Tony Bennett, mark the mid-nineteenth century as a turning point in the history of the museum as an institution. That is when the general public was invited to enter its seemingly wide-open doors, to serve as witnesses whose presence is essential for the demonstration of power – in ways similar to the spectacle of punishment in public spaces in the eighteenth century.[4] Accordingly, in the transition from exterior to interior, from town centers to exhibition institutions, public ceremonies have been replaced with a mechanism of seeing. Accelerated processes of industrialization have redefined for European culture the benchmarks of tribalism, the conditions of entry into circumscribed spaces of political and cultural affiliation.

1 Jonathan Crary, Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century (Cambridge, Mass.; London, UK: The MIT Press, 1992), p. 18.

2 John Tagg, "A Discourse with Shape of Reason Missing: Art History and the Frame," The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning (Minneapolis, Minn.; London, UK: University of Minnesota Press, 2009), p. 256.

3 Ibid., p. 248.

4 Tony Bennett, "The Exhibitionary Complex," New Formations, no. 4 (Spring 1988), pp. 73–102, 80.

Noa Gur: Ways of Making Visible

Reinstating the Body: On Seeing and Concealment in Noa Gur's Work

By Rotem Rozental

In her work *Ways of Making Visible* (2015) Noa Gur (b. 1980) observes the inner workings of the museum and its hidden parts, and it is precisely there – where the museum is highlighted as a producer of the sovereign gaze, generating viewers who are adept at the civic viewpoint – that she finds a possibility of subverting the power relations inherent in this institution. Gur offers a space where two interdependent projections cast doubt on our viewpoint as observers, and to a certain extent, on the very space where we stand. On one wall, a dark museum space opens up before us, in which a girl stands, aiming a flashlight and turning it on. In the beam light – on the opposite wall to her and to us – the shadow of an animated sculpture comes to life. The girl disappears, and another child emerges, holding a flashlight. And then another. Each time the flashlight is turned off, the moving shadow on the opposite wall vanishes into the hall's gloom. The arm movements create a new visual and aural motion: the click of the flashlight's on/off button; the motion of turning it on and off; the beam of light that produces movement and life in the dark work of art projected opposite; the projection light and flashlight that breathe life into the piece; the faces of the children, alternately revealed and hidden as they manipulate the light. These children are active, projecting viewers, and simultaneously they are observed by us, subject to our gaze as they are revealed to us from the darkness.

As these active-and-acted-upon children move through the museum galleries, they provide a glimpse

language as a case in point. "... [W]hat I have defined for the first time as a sinthome, is what permits the keeping together of the Symbolic, the Real, and the Imaginary."[6] The prerequisite for the existence of the sinthome is liberation from the Other's language, for it is one's own unique and creative invention. That is what Joyce did in his work, and it is what Hofstatter did when he painted by gazing inwards at the body within the soul, or the soul within the body – both being endlessly interlinked.

6 Jacques Lacan, "Le séminaire XXIII, Le sinthome, 1975–76," Ornicar?, no. 8 (1976), p. 20 (French).

Agalma

From Plato's Symposium, Lacan borrows the word *agalma* (a Greek term meaning an ornamentation, a piece of jewelry, or a precious object hidden within) to denote the *objet petit a*. Just as the agalma is a precious object hidden inside a relatively worthless box, so the objet petit a is the object of desire which we seek in the Other (who in fact does not possess it).[7] In the Symposium, the agalma is described as a lure or snare for the gods, since it invokes immediate obedience to whoever possesses it. In that respect, it is both somewhat magical and disturbingly uncanny. In Hofstatter's watercolors one can see the agalma born out of inexplicable terror in an effort to seduce the gods – in other words, beings of the Real – and to dance life to the fullest.

7 Jacques Lacan, Le séminaire, Livre VIII, Le transfert, 1960-1961, ed. Jacques-Alain Miller (Paris: Éditions du Seuil, 1991), p. 177 (French); Dylan Evans, "objet (petit) a," in: An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis (London and New York: Routledge, 1996), p. 128.

Osias Hofstatter, Left and right: **Untitled**, second half of twentieth century, mixed media on paper, 70×49 each
אוזיאש הופשטטר, מימין ומשמאל: **ללא כותרת**, המחצית השנייה של המאה העשרים, טכניקה מעורבת על נייר, 70×49 כ"א

"I want to give my life for the real truth – I am searching for something beyond reality, because reality is not the truth," said Hofstatter.[3] In this regard, it is instructive to examine his work through the concepts of psychoanalysis in general, and those of Jacques Lacan in particular. In his *Three Essays on the Theory of Sexuality*, Freud describes a sexuality that precedes the differentiation between the sexes – one that he calls *polymorphous perversity*, a stage when the subject is still partly object, and the primal urge is centered on interaction with parts of his own body (much like the reel of string that Freud's grandson plays with);[4] a subject without head, language, or gender. In Hofstatter's nightmarish and broken reality in the wake of the Holocaust, he appears to be trying to piece together man's soul within his body or corpse. To this end, he turns to the unbounded and regressive condition of polymorphic perversity – something beyond "reality" and law, which might be called, as Lacan referred to it, the Real, which is differentiated both from the true and from the Symbolic order, and encompasses masochistic pleasure.

Hofstatter's experiences in the Holocaust, which defied all comprehension, led him to cross all boundaries of the Symbolic, including the boundaries of the body, to create an Eros in the Real. It is a unique identification with the symptom (which Lacan defined as "a call to the Other") – a product of a compromise between the satisfaction demanded by the primal urge and the demands of reality. It is a point of contact that involves what Lacan refers to as *jouissance* – pleasure coupled with pain; a life-enabling digression that is part of the creative process or invention. Lacan dubbed this digression the *sinthome* (after the original Greek spelling of the word symptom).[5] The sinthome springs from where the Real and the Symbolic meet: it is part of the Real, being the subject's particular means of self-gratification; and while it is interlinked with the Symbolic, it lies at the heart of the pleasure that is immune to its impact. The sinthome is the creation of someone trying to come to terms with the unbearable or impossible – a creation that serves him or her to manage the jouissance. In Lacan's introduction of the term, he cites Joyce's use of

3 Osias Hofstatter quoted in Moshe Glantz, "The Painter Who Overcame the Nazis," January 23, 2014, http://judaism.walla.co.il/item/2703372 (Hebrew).

4 For the famous description of the repeated Fort/Da game that Freud's infant grandson Ernst played with a reel of string, see Sigmund Freud, "Beyond the Pleasure Principle" (1920), Standard Edition, XVIII, pp. 14–15.

5 Lacan formulates a typology of the psychic structure as a Borromean knot comprising three rings: the Imaginary, the Symbolic, and the Real – and the sinthome, which is a fourth ring that is woven in to hold the three rings together. See Bina Bergman, "Spotlight on Lacan," Psychoactualia (October 2014), p. 11 (Hebrew).

One of Rabbi Nachman of Breslov's stories, titled "The Lost Princess," begins with this passage:

> **Once, there was a king. The king had six sons and one daughter. The daughter was very precious to him, and he loved her very much and delighted in her company very much. One day, when he was with her, he grew angry with her and the words, "May the Not-Good [One] take you away!" escaped from his lips. At night, she went to her room; in the morning, no one knew where she was. Her father (the king), much stricken, went hither and thither, searching for her.**[1]

1 Rabbi Nachman of Breslov, Story Tales of Ancient Times (Meron: Kulanu Haverim, 2011), p. 17.

What, and who, is that Not-Good One, who took the princess and left behind Hofstatter's erotic works in the basement? Is it the same entity that split apart the human sphere in two, as in Aristophanes' myth told in Plato's Symposium,[2] **or is it the one who, according to the Book of Zohar, joined together "rear with rear," then "face with rear," and only then "face with face"?**

2 "... [T]he looks of each human being was as a whole round, with back and sides in a circle, and he had four arms and hands, legs and feet equal to the arms and hands, and two faces on a circular neck, similar in all respects." (Plato, The Symposium, 189e5–190a4) Cut in two by the gods for their assault upon heaven, the severed half searched for their complement, and so human beings have been driven by "the desire and pursuit of wholeness" (Ibid., 193a).

Hofstatter's expressive paintings are not easy to stomach. He strives to touch the impossible through an almost compulsive exploration of the human body and of various and curious bodily unions that are forever morphing, breaching boundaries of body and gender. In the encounters that he depicts, bodies penetrate one another, contain one another, or turn one another into something new that may be just as much masculine as feminine, or a man-animal chimera; a legless creature with breasts and a penis; or a figure with four arms, no sexual organs, and the face of a wolf. Within the realm of the painting, the depicted figures exist in a boundless existential condition – suffering terrible torments, or in a state of wild abandon. This boundlessness is also apparent in Hofstatter's refusal to date most of his paintings – a consequence of his view of painting as something a-temporal, without end. In stark contrast to this chronological reticence, when it came to choosing a name for a work, Hofstatter went to great lengths to do so with the upmost linguistic precision, in one of the five languages that he spoke.

Osias Hofstatter: Two-Faced and Trans-Erotic

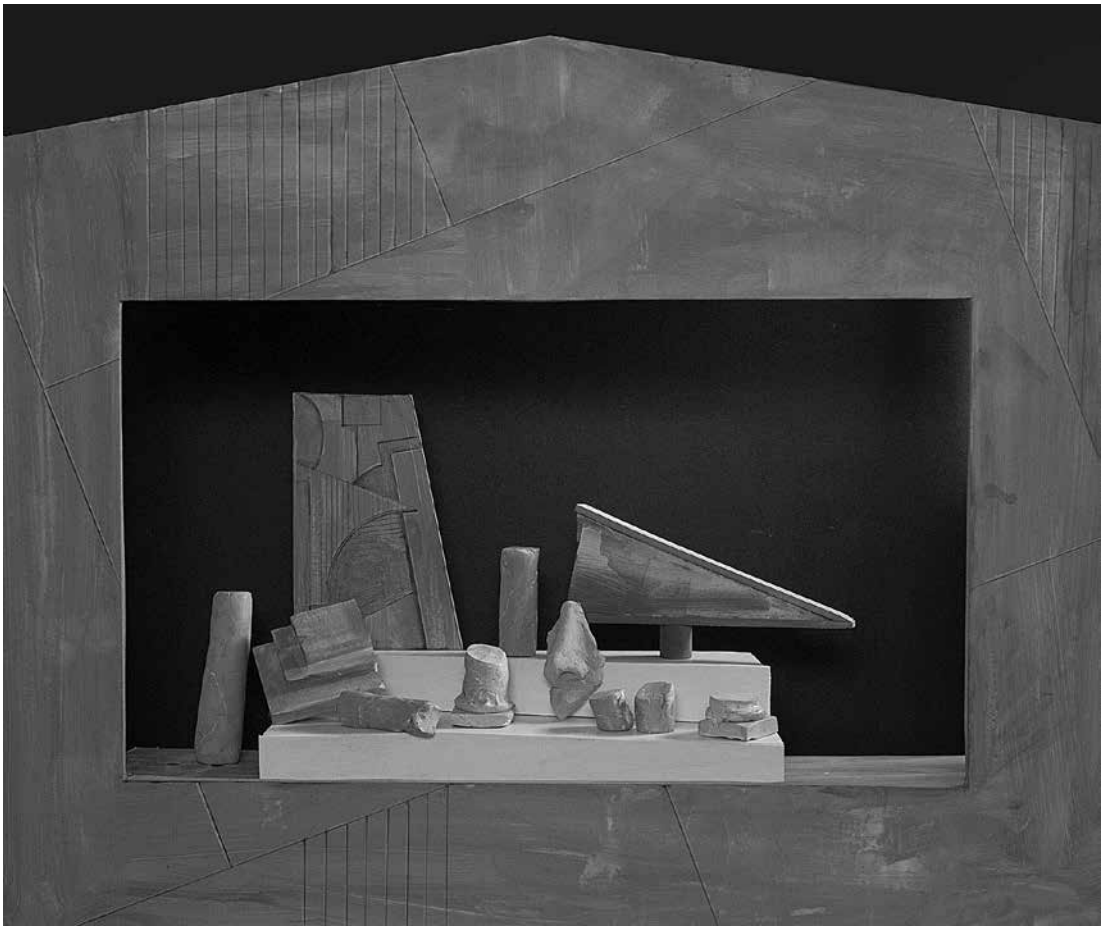
Curators: Yinon Avior, Ruth Golan

> "As it is said, 'Thou hast beset me behind and before, and laid thine hand upon me' (Psalms, 139:5) ... What is 'behind' and 'before'? Two-faced they were created [two-faceds were created first – one in front and one behind – and they were cloven in two, and out of one He made Eve]. Thus, the rear of the first man was in the form of Eve. And it is said (Gen. 2:22), 'And the rib, which the Lord God had taken from man, made he a woman, and brought her unto the man.' … Rab and Samuel explained this differently: 'One said that [this "rib"] was a face, the other that it was a tail.'"
>
> – Talmud Bavli, Berakhoth Tractate 61a.

The Not Good

Osias Hofstatter (1905–1994, Poland), a Holocaust survivor, is known as an esteemed "Holocaust artist." He left behind a treasure trove of approximately 5,000 paintings – a legacy that he bequeathed mostly to the permanent collection of the Herzliya Museum of Contemporary Art. His current exhibition is on view at the same gallery that in the 1980s used to host a permanent display of his works from the collection. But when we went down into the museum's basement to select works for his retrospective exhibition, we found binders full of works on which an unknown curator had written at an unknown point in time, in large letters: "Not Good." We thought that possibly, this curious judgment was made because the works deviated from the topic of the Holocaust that is normally identified with the artist, for the binders contained an abundance of watercolors, a colorful celebration of a crazed Eros, men within women within men within animals, unbridled urges.

Dana Yoeli, still
from **Olympia**,
2017, single-channel
video, 8 min 40 sec
(Marionette handler:
Naomi Yoeli;
Videography: Asi Oren;
Editing: David Shushan)
דנה יואלי, מתוך **אולימפיה**,
2017, וידיאו חד־ערוצי,
8:40 דקות (הפעלת
מריונטות: נעמי יואלי;
צילום: אסי אורן; עריכה:
דוד שושן)



representing the cradle of western civilization. However, it is also an allusion to Leni Riefenstahl's 1938 film of the same name, which documented the 1936 Olympic Games in Berlin. While Yoeli's and Riefenstahl's films adopt a similar cinematic strategy in the opening scene, they are profoundly different in all other respects. Riefenstahl makes manipulative use of the cinematic medium to declare – in grand propagandist style – that the ruins of the illustrious culture and the tremendous might of classical Greece and Rome are reborn in the empire of the Third Reich. Yoeli's project, by contrast, engages in incisive dialogue with the propaganda aspects of the visual medium, eliciting feelings of attraction and repulsion at the same time.

The second film in Yoeli's project documents meticulously performed ceremonious acts that follow an enigmatic protocol. The ceremonious acts are presented through the façade of a theater – which is also presented as an actual sculptural object in the exhibition space. Familiar components of memorial ceremonies in Israel are part of the sequence: the lighting of a flame, burial in sand, and so forth. However, it is difficult to discern in these ceremonies a distinctive expression of personal loss, such as expressed by the great myths presented on stage in classical Greece. At the heart of the existential paradox in Yoeli's *Olympia* lies the disparity between, on the one hand, the authentic and personal pain of bereavement and, on the other hand, the mythical, national mechanism of commemorating the heroic action.

Rechter), the museum entrance was detached from the memorial building in favor of a new, direct entrance on its northern façade. This confirmed a disengagement of the two functions that had previously been merged together, and marked the start of the museum's existence as an autonomous space.

Is there still a chance for these two functions to coexist in a non-binary, complex manner? What is the significance of severing the museum from the accumulated strata of a particular place, in pursuit of the universal concept of a "white cube" space? These are the questions that we seek to examine, both at the museological and the cultural level, in a series of events at the museum.[6] Yoeli's work examines the relevance of classical commemoration formats and their epic and heroic aspects as employed in local cenotaphs and commemoration spaces, particularly in the face of a waning Zionist ethos and the continuing erosion of the cohesiveness of Israeli society. To that end, she contrasts the local and peripheral formats of military memorials and cenotaphs throughout the country with the models on which they are based, which are drawn from Classicism, German Romanticism, and Modernism.

One of Yoeli's films presents the camera's slow roaming over a series of imaginary memorial and heritage sites suggestive of the remains of some modern-classical culture at an abandoned location. It is a dystopian vision that laments the erosion of matter by time – the very element that it seeks to obliviate, erase, and eliminate. The continuous take, above and among the elements, occasionally results in a sense of a realistic, familiar, authentic landscape – while simultaneously evoking a sense of disorientation due to the artificial nature of these archetypal objects. The hybrid elements of the imaginary landscape merge together different cultures and historical periods, suggesting that the mechanism by which national and communal identity is formed is underlain by a ceremonial and formal system of distinctive stylistic attributes. These both express and shape the nation's values, and unite individuals around a common identity.

On the one hand, the title of the project, *Olympia*, is a reference to the sacred site in ancient Greece where Olympic Games used to be held – an iconic site

6 See David Behar-Perahia, "Exposures: Mundi_Lab at the Herzliya Museum of Contemporary Art," in: Aya Lurie (ed.), In Her Footsteps, exh. cat., trans. Einat Adi (Herzliya: Herzliya Museum of Contemporary Art, 2017), pp. 28–29.

autobiographical dimension, and offers a poignantly critical symbolic view of the Israeli public domain – at the national and the community level alike – that directs us to remember, to honor the fallen, to identify with the families' loss, and to adopt the heroic narrative that is evoked through ceremony and cenotaph.

In sociological research, nation states are regarded as a phenomenon of the last few centuries only, rather than as a self-evident "natural condition" that has existed since time immemorial. In contrast to the nation state – which is a modern, political, constitutional notion – the nations themselves are perceived as cultural entities, communities of common identity based on shared history, culture and language.[2] The sociologist Edward Shils points to the role of intellectuals, writers and artists in forging the historical, cultural, ceremonial, and political narrative of a nation, and in representing and handing it down to future generations.[3] In his essay "Myth Today," Roland Barthes argues the existence of a myth-making mechanism that takes form through man-made visual devices, which are aimed at manipulatively enlisting and inducing identification with its messages.[4] Thus, culture and its products are a dynamic force that can shape and reflect the nation's Zeitgeist, essential identity, and goals.

Yoeli's choice to hold the exhibition at this particular museum is intimately linked to the mechanism by which cultural institutions and their agents establish national commemoration and memory. When the museum was first founded, its museum function was closely integrated with the commemoration function of the adjacent Beit Yad Labanim military memorial center,[5] in line with the model pioneered in 1952 by the museum-and-memorial complex in Petah Tikva. That model, which prompted the construction of the Herzliya Museum of Contemporary Art in 1965 (designed by the firm Rechter-Zarhy-Perry Architects), sought to break away from the previous static nature of commemoration memorials by integrating them with community venues of secular, cultural activity. In this way, the memory of the fallen and bereavement were merged with the resolve to carry on with normal life. In 2000, however, during extension works to the museum (designed by architects Yacov and Amnon

2 Yehoshua Arieli, "Discussion," in: Danny Jacobi (ed.), From National Movement to State (Jerusalem: Magnes Press, 2002), p. 26 (Hebrew).

3 Edward Shils, "The Intellectuals and the Powers: Some Perspectives for Comparative Analysis", in: The Intellectuals and the Powers and Other Essays (Chicago: Chicago University Press, 1972), pp. 3–22.

4 Barthes, "Myth Today," Mythologies.

5 See Gideon Ophrat, "Treatment of Reinforced Concrete," and Ruti Direktor, "The Herzliya Museum as an Example," in: Osnat Zukerman Rechter (ed.), Yacov Rechter, Architect, exh. cat. (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad; Herzliya: Herzliya Museum of Contemporary Art, 2003).

Dana Yoeli: Olympia

"… [W]hat must be firmly established at the start is that myth is a system of communication, that it is a message. This allows one to perceive that myth cannot possibly be an object, a concept, or an idea; it is a mode of signification, a form. Later, we shall have to assign to this form historical limits, conditions of use, and reintroduce society into it. … Mythical speech is made of a material which has already been worked on so as to make it suitable for communication: it is because all the materials of myth (whether pictorial or written) presuppose a signifying consciousness that one can reason about them while discounting their substance. This substance is not unimportant: pictures, to be sure, are more imperative than writing, they impose meaning at one stroke."

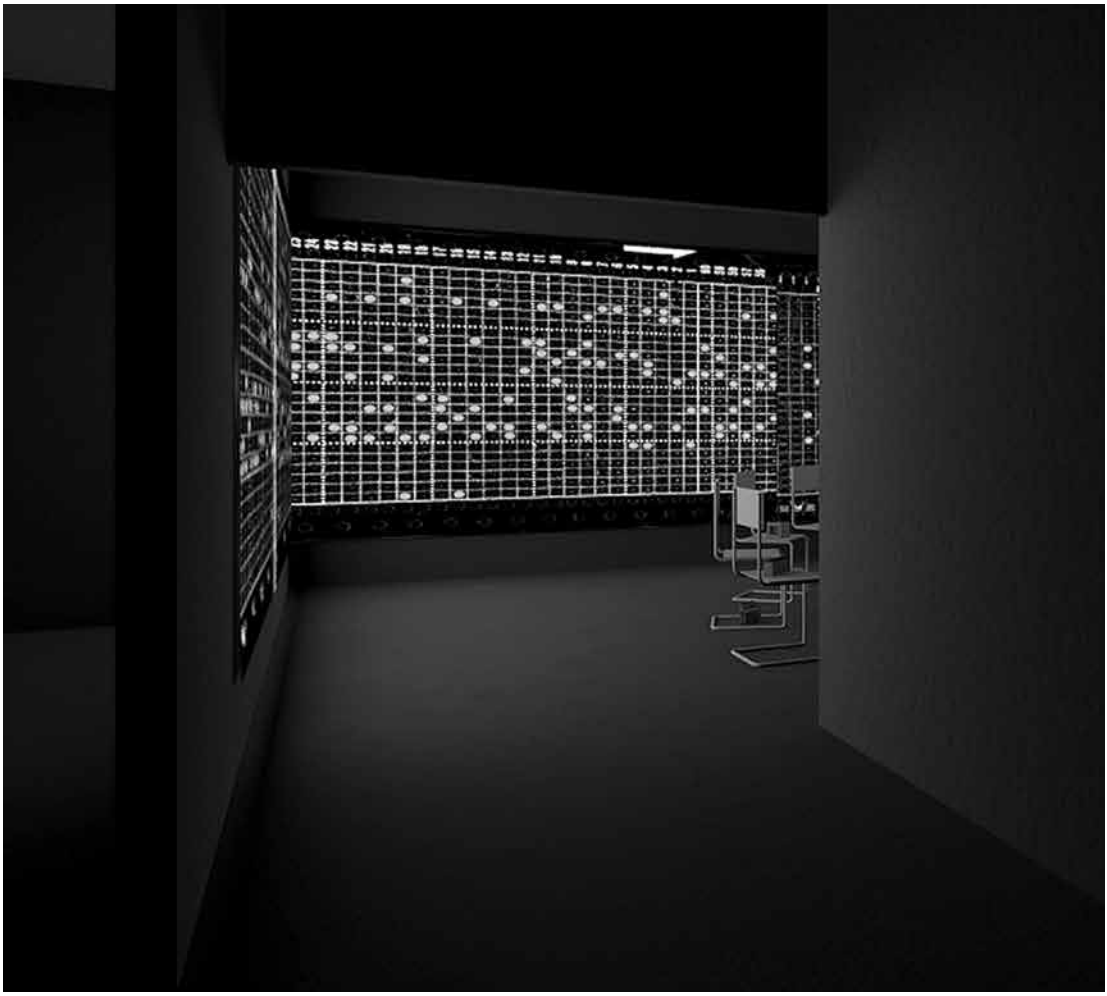
– Roland Barthes, *Mythologies.*[1]

1 Roland Barthes, "Myth Today," Mythologies, trans. Annette Lavers (New York: Hill and Wang, 1984), pp. 107–108.

The exhibition presented by Dana Yoeli (b. 1979) consists of a two-part video installation: a bidirectional projection, and a puppet-theater object. In this installation, she continues her examination of the aesthetics and ethics of the mechanisms of commemoration, conservation, and national memory and ethos that are encapsulated in conventional objects and ceremonies in Israel. Her engagement with this subject, which was already evident in previous sculptural installations of hers, stems from her personal experiences as the daughter of a bereaved family. But, no less importantly, it is an expression of her awareness of the collective sense of shared destiny that is ingrained in Israelis from an early age through the educational system and community institutions. Yoeli's preoccupation with the mechanisms of commemoration and bereavement in her *Olympia* project transcends the

While challenging in its acknowledgement of the anti-Semitic fervor that was so horrifically woven into the fabric of the Third Reich, *Freigedank* takes a critical look at the threat of cultural censorship and discrimination on the basis of national, socio-political, and sectarian affiliation. Though often easier to stand idly by, Goldstein reminds us of the dangers of complacency and the importance of free expression.

Guy Goldstein,
Freigedank (Free Thinker), 2017
Installation simulation: Multi-channel video and sound installation
גיא גולדשטיין,
Freigedank (החופשי במחשבותיו), 2017,
הדמיית הצבה: מיצב וידיאו וסאונד רב־ערוצי



Guy Goldstein: *Freigedank* (Free Thinker)

Curator: Louis Grachos

Keshet Award for Contemporary Art, founded by the Bar-Gil Avidan Family
פרס קשת לאמנות עכשווית, מייסודה של משפחת בר־גיל אבידן

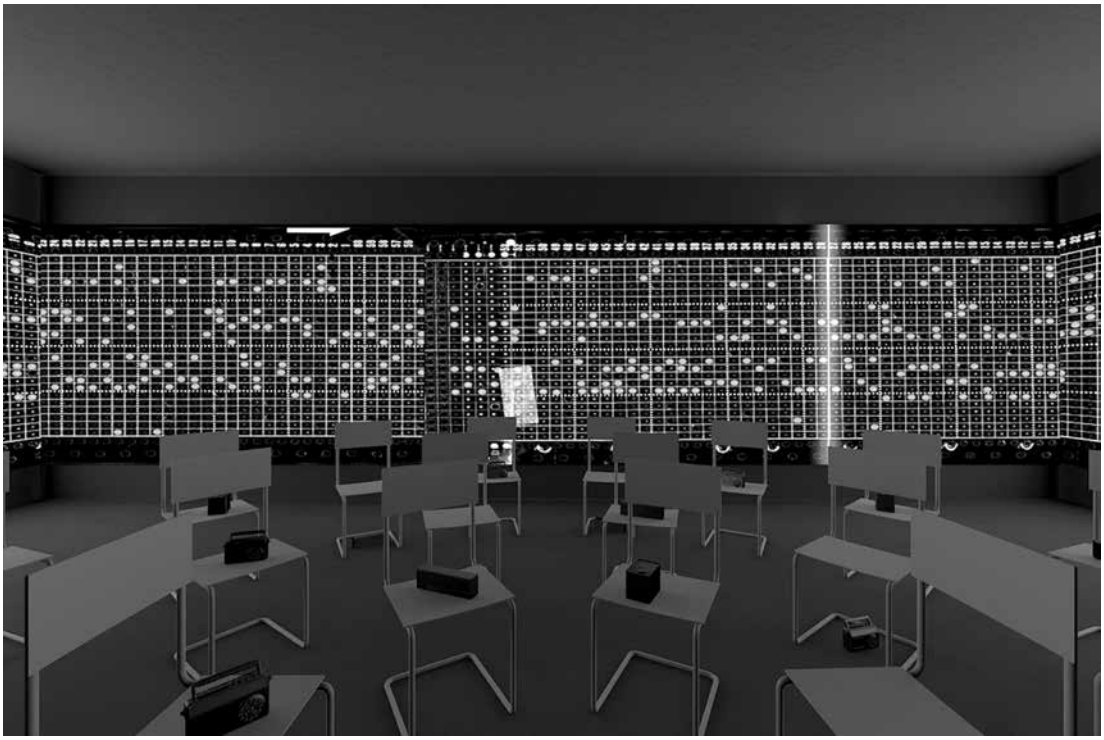
Using the musical compositions and published writings of German composer Richard Wagner as a starting point, Guy Goldstein (b. 1974) strategically employs the prohibited – the taboo – to illuminate the relationships between government, religion, and society. Using one of the most notorious art works as a test case, he engages with it in a way that not only makes reference to the unique nature of historical European racist crimes but also cautions against any agenda-serving manipulation or censorship in art or on its behalf.

Published under the pseudonym K. Freigedank (Free Thinker) in 1850, Wagner's article "*Das Judenthum in der Musik*" (Jewishness in Music) was paramount in planting the seeds of German nationalism and anti-Semitic sentiment in the 19th century. Goldstein boldly appropriates the Friegedank alias as a title for his own current installation. He uses the medium of sound – specifically, pirated radio transmission – to disassemble and restructure Wagner's opera *Rienzi, der Letzte der Tribunen*, converting illicit text into music and transforming the physical space itself into a music box. The Rienzi narrative is rife with nationalistic metaphors that later inspired Adolf Hitler as the Nazi Party gained momentum, and Goldstein's reworking of the forbidden music showcases the power that lies in the manipulation of art for political agenda. The installation is truly experiential – to stand in Goldstein's "music box" is to absorb through the senses the emotional intensity of Wagner in real time. It sheds a humanist light on myth, censorship, and populism, and it sparks robust dialogue on how art, in all its forms, defines and shapes cultural and political identity.

Guy Goldstein **was born in 1974, and lives and works in Tel Aviv. He has a bachelor's degree from the NB Haifa School of Design and a master's degree from the Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem. Goldstein is known as a sound and installation artist, whose unique language translates, through innovative technological means, visual image into sound and vice versa.**

The curator Louis Grachos **has had an extensive career in the field of contemporary and modern art in the United States. He has curated exhibitions for many artists, including Clyfford Still, Sol LeWitt, Chuck Close, and Francis Bacon, and among contemporary artists Monika Sosnowska, Jim Hodges, Ryan Gander, and many others. He served as the director of the Albright-Knox Art Gallery in Buffalo, New York, and SITE Santa Fe, New Mexico. In his current position as the director of The Contemporary Austin he has spearheaded its significant development and expansion.**

Guy Goldstein, **Freigedank (Free Thinker)**, 2017
Installation simulation: Multi-channel video and sound installation
גיא גולדשטיין, **Freigedank (החופשי במחשבותיו)**, 2017,
הדמיית הצבה: מיצב וידיאו וסאונד רב־ערוצי



The Keshet Award for Contemporary Art

Inaugural Recipient: Guy Goldstein

Keshet Award for Contemporary Art, founded by the Bar-Gil Avidan Family
פרס קשת לאמנות עכשווית, מייסודה של משפחת בר־גיל אבידן

The Herzliya Museum of Contemporary Art is pleased to present an exhibition by the inaugural recipient of the Keshet Award for Contemporary Art, founded by the Bar-Gil Avidan family. The Keshet Award Foundation intends to present at the museum an exhibition by an Israeli artist every two years, over a period of ten years, to be curated by an international curator, in a bid to foster a significant dialogue between them. We hope that this will lead to the forging of cultural bridges and new professional ties, thereby supporting Israeli art. The Keshet Award for Contemporary Art is the first prize to be awarded by the Herzliya Museum of Contemporary Art, and we are most grateful to Keren Bar-Gil and Ran Avidan for their generous and significant donation. Special thanks and appreciation go to the curator of the current exhibition, Louis Grachos, director of The Contemporary Austin in Texas, USA, who has accepted our invitation with an open heart and great curiosity about art in Israel.

A professional committee of artists, curators, and scholars has selected ten artists as candidates for this year's prize. The committee members include the prize's founder and donor, Keren Bar-Gil; the curator Yona Fischer; the artist Prof. Yitzhak Livneh; the artist Zoya Cherkassky; and the art researcher and curator Dr. Yael Guilat. Following visits to the candidates' studios and in-depth conversations with them, the curator Louis Grachos finally chose Guy Goldstein and his proposed project for this first exhibition. Much to our delight, the connection between the artist and the curator has also resulted in an invitation extended to Goldstein to exhibit his works at The Contemporary Austin in 2019.

possible to hail the peace accords signed between Israel and Egypt in 1979 as the moment that, for Evron, was the pinnacle of Israel's history, as well as the sense of deterioration following the failure to realize the much sought-after normalization process in the region.

The book accompanying the exhibition brings together dozens of photographs taken and collected by the artist. Collectively, they provide an intricate map of sources, contexts, and visual precedents, reflecting the spatial logic of the indexical model offered by art historian Aby Warburg (1866–1929). Thus, Evron anchors the aesthetic of the local environment in the very foundations of the museum and art history.

Shlomo Eliraz, **Untitled**, 1975, concrete mural relief at the entrance to the Beit Yad Labanim memorial building, Herzliya
שלמה אלירז, **ללא כותרת**, 1975, תבליט בטון בכניסה לבית יד לבנים, הרצליה

this relief – created by the local artist Shlomo Eliraz – we see a combination of a formal, geometrically abstract arrangement, biblical verses, and excerpts from Natan Alterman's poem, "The Silver Platter" – in keeping with conventional official and ceremonial protocol. Recently, the Mundi_Lab research group of the Technion's Faculty of Architecture in Haifa (headed by Dr. David Behar-Perahia) removed the partitions between the memorial building and the museum as part of ongoing research that they presented at the museum.[1] Now, in a reiteration and amplification of that action, Evron has placed a photograph of that relief within the museum space, as an integral part of it, in a bid to tackle the charged historical, national, and local contexts that it embodies. In addition, Evron invited the American artist Leslie Baum – a graduate of the IIT Institute of Design in Chicago, founded as the New Bauhaus – to integrate in the exhibition her delicate, colorful watercolors, which pay homage to the modernist heritage while displaying an inner, highly appealing logic of their own. The juxtaposition between the photograph of the relief and these paintings offers a study of complementary contrasts, bringing together the universal and personal as well as an ideological call for the right to autonomy.

In the inner court, next to the exhibition's central space, Evron has recreated a decorative feature made of Hebron stone that appears on the façade of the Egyptian Embassy at 54 Basel Street, Tel Aviv. Its three constituent triangles represent both the Giza Pyramids and the Egyptian structure of government in hierarchical order; at the same time, they are a universal, modernist, abstract geometrical pattern. In the context of the exhibition, the pyramids highlight the charged historical space between utopian vision and reality, between the universal and the local, between optimism and a sense of continuous deprecation. Thus, it points to the biblical Exodus and the ensuing establishment of the Hebrew nation during its journey in the desert as a parallel to the founding of the Zionist movement as a national Jewish movement. The location of the feature – at the Egyptian Embassy on Basel Street (a street named after the Swiss city where Theodor Herzl headed the first Zionist Congresses), also makes it

1 See David Behar-Perahia, "Exposures: Mundi_Lab at the Herzliya Museum of Contemporary Art," in: Aya Lurie (ed.), In Her Footsteps, exh. cat., trans. Einat Adi (Herzliya: Herzliya Museum of Contemporary Art, 2017), pp. 28–29.

Assaf Evron, Decorative Columns at the Old Central Bus Station, Herzliya, 2016, photograph

Assaf Evron, The Palms Building at the Corner of Ben-Gurion Boulevard and HaAtzma'ut Street, Herzliya, 2016, photograph

urban renewal and spatial reorganization of the institutions in the city. This includes the municipality's move to a building opposite the museum on Ben-Gurion Boulevard, and the opening up of the museum's sculpture park to the street level. Thus, the municipality has become part of the area that includes the law courts, the Beit Yad Labanim military memorial building, and the Herzliya Museum of Contemporary Art. The particular case of Herzliya enables Evron to document and retrace, with a critical yet loving eye, processes of urban transformation, and to propose a means of deciphering the Zeitgeist that produced them. As a gesture of conservation and farewell, Evron reconstructs, within the museum's exhibition space, a set of decorative red columns from the old Herzliya central bus station (designed by the architect Nahum Shani in the 1960s). The station itself – situated further down on Ben-Gurion Boulevard – has been slated for demolition, to make way for a residential and recreational complex. Also within the museum space, Evron reconstructs the geometric decorative tiles that appear on the façade of a nearby building, that bear a direct reference to the formal language of Josef Albers (1888–1976) – one of the most influential teachers at the Bauhaus, who developed an entire visual theory on the relationship between color and form. Next to this, Evron places another decorative object (in the form of Oriental palms, originally made out of off-the-shelf ceramic tiles), from the façade of another neighboring building – one that lies at the junction of Ben-Gurion Boulevard and Ha'atzmaut Street. In these elements we gain a glimpse of a brief moment of promise in the type of Israeli architecture designed and built by contractors without an architect, when decorativeness was combined with a promise of advanced functionality and suburban convenience, while preserving a measure of modesty and unpretentious directness; a moment that has since given away to an aesthetic of "residential projects" and "prestigious towers."

At the heart of the exhibition is a photograph of a concrete mural relief situated at the entrance to the Beit Yad Labanim memorial building (which from 1975 to 2000 also served as the Herzliya Museum's main entrance). In

Assaf Evron: 54 Basel Street

For several years now, the artistic explorations of Assaf Evron (b. 1977) have centered on architectural ornament and decoration. In the current exhibition, these are presented through a sculptural arrangement combined with panoramic photography and paintings, accompanied by a visual index of sources. These works lie in the realm between art, design, and architecture, with references to the history of art and ideas – in particular, the tension between center and periphery, East and West, and concepts such as nationalism, universalism, and locality. All these are examined by comparing the logic of European modernism as expressed in International Style architecture with that of vernacular construction – namely, local, tribal, popular construction ("architecture without architects") based on traditional materials and technologies that have developed organically over years, which is mindful of the topography, climate, and needs of the local residents; an approach that, alas, has long been abandoned in the urban Israeli environment. At the center of the exhibition are ornamental elements taken from the Brutalist concrete building of the Herzliya Museum of Contemporary Art (designed by the architectural office Rechter-Zarhy-Peri between 1965 and 1975), and from its immediate urban vicinity, which Evron scrutinizes methodically. From this architectural environment, he has formulated a sculptural collection that is unique to Herzliya and, at the same time, captures an aesthetic look characteristic of Israeli suburban urbanism of the late 1960s and early 1970s.

In recent years, the urban environment surrounding the museum has undergone profound changes, following

continual war against the havoc wreaked by time.

Ophrat's symbolic act, performed in front of a community of viewers, points to the intersection of temple, museum, and theater as the site of the artist's endeavor. According to Andrea Palladio, "If the site is a ... theater, the Rotonda is an actor of sorts, elegantly strutting its role on a podium, costumed in the paraphernalia of a glorious past."[7] Indeed, Palladio also designed an actual theater: the Olympic Theater in Vicenza (constructed in 1580–1585).[fig. 4] **His pursuit of the characteristics of classical architecture reached its pinnacle in the design of the theater's exterior and interior, as well as in that of the stage itself. The trompe-l'œil onstage scenery, designed by Vincenzo Scamozzi, gives the appearance of an entire Renaissance city.**

From the high vantage points of the gallery's two entrances, the central structure in the exhibition looks like a stage. The characteristics of a theater stage are accentuated by the unique space of this gallery, which has no clear fourth wall and is adorned by a row of arched windows near the ceiling that let in splendid light, much like a theater set or stained-glass windows in a church. To a great extent, Ophrat's current project is an extension of his former artistic processes, expanding the range of connections he draws between the Real and the Symbolic orders, between the temporary and the eternal, between the universal and the local, and between the human and utopian.

7 Palladio quoted in James S. Ackerman, Palladio (London: Penguin Books, 1966), p. 72.

Fig 4
Andrea Palladio, The Olympic Theater, Vicenza, Italy, sixteenth century

Hadas Ophrat, **Castle Howard, Yorkshire, England**, 2017, photograph
הדס עפרת, **טירת הווארד, יורקשייר, אנגליה**, 2017, תצלום

Fig 3
Hadas Ophrat, Stage, 1993–1994, mixed media

What does it mean to live in such an iconic villa, either in the original building or in its numerous versions around the world – in England, Poland, the United States, or on top of Mount Gerizim near the city of Nablus in the West Bank? Documentary films and interviews with people who live or work in these buildings present an inquiry into the circumstances in which reproductions of the building were built; into the boundaries between the private and public spheres; into daily activities in the house; and into its maintenance and preservation efforts. The anthropological-inquiry practices adopted by the artist, the discussion of the history of the building, and his research into the site's conflicting functions – as private abode and museal heritage site – all give expression to Ophrat's longstanding engagement with the conceptual complexity of the memorialization mechanism, which conserves an ideal image of a place while sucking all vitality out of it.

According to Tracy Eve Winton, Villa Capra "provides a stage on which the humanist ideal of self-deification could be acted out."[5] In an exhibition he presented over twenty years ago at the Genia Schreiber University Art Gallery in Tel Aviv, Ophrat reproduced another stage-like structure – a prayer podium at the sixteenth-century Abuhav Synagogue in Safed.[fig. 3] **Mordechai Omer, the exhibition's curator, interpreted it as an act of secular pilgrimage, a pithy expression of a ritual and social function through a structure meant to convey a sense of sanctity and mystery while taking into account human proportions and the daily requirements of religious ritual.**[6]

The stage, rituals and rites have long been part of Ophrat's performances and visual theater. In a performance to be presented several times as part of his current exhibition Ophrat will draw in gravel on the museum floor a representation of the paths surrounding the Villa Capra in Vicenza. He will do so kneeling on a low cart as a representation of disability – and using crutches as his drawing tools. His manual labor will also render present the Sisyphean work of the laborers who served their master, the villa's owner. Accentuating a correlation between his repetitive, meditative action and ritual acts, the performance also reflects the endless maintenance and reconstruction work at the historic, museal site, a

5 Tracy Eve Winton, "The Satyric Scene: Palladio's Villa Rotonda," in: Marcia Feuerstein and Gray Read (eds.), Architecture as a Performing Art (Farnham: Ashgate, 2013), p. 118.

6 Mordechai Omer, Post-Utopian Platforms and Paths of a Secular Pilgrim, exh. cat. (Tel Aviv: The Genia Schreiber University Art Gallery, 1994), pp. 2–3.

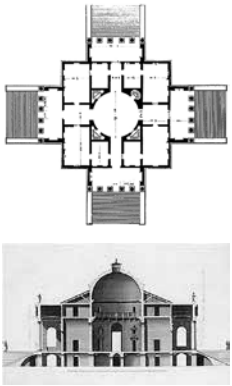


Fig 2
Andrea Palladio, Villa Capra, ground-floor plan and section

stage on which the stage-like structure is presented. Visitors are invited to enter the structure in small groups. Within the round room at the heart of this structure, a video-art screening (a collaboration between Ophrat and Yonathan Shohet Gluzberg) simulates a combined view of the Villa Capra's interiors and of the landscape surrounding it. It is, in fact, a meta-landscape that, combining interior and exterior views and echoing the multiple reflections in the reiterated reproduction of the original building and its projecting porticos, presents the viewer with fragmented and overlapping sequences of space and time. In his book *Too Much Reality*: *On the Art of Performance* (2012), Ophrat writes:

> **Time is matter,**
> **Time is a mental limitation.**
> **Time's molecular structure is exposed.**
> **Time runs out, or at least creates in you a sense of continuous urgency.**
> **Not true that it runs out.**
> **Time is duration. It may make you indifferent.**
> **Time contains an awareness of death.**
> **There is no such thing as time.**[3]

3 Hadas Ophrat, Too Much Reality: On the Art of Performance (Tel Aviv: Hakkibutz Hameuchad, 2012), p. 23 (Hebrew).

Leonardo da Vinci's famous drawing of the Vitruvian Man is a clear example of the paradox of Renaissance structures. On the one hand, it is derived from human proportions, but, at the same time, it ignores the essence of man as a flawed, mortal, imperfect creature, in utter contrast to the utopian, eternal geometric ideal it portrays. This idea is expressed by a 2014 work by Ophrat titled *The Perfect Crutch*, which presents a conflict between a crutch and a circle.[4] **Villa Capra's doors were designed by Palladio in perfect symmetry, in keeping with the geometric ideal of beauty. They allow the villa's inhabitants control of the space around them, and thus embody their eternal possession of it. However, the unique design of the family villa has given preference to formalism and the perfection of outward appearances over consideration of the inhabitants' needs. A slightly different landscape is visible from each of the four façades, heightening the differences between natural and artificial and between the constant and ephemeral.**

4 The circle is a reference to a number of art works that portray the artist's ability to draw a circle by one stroke as the ultimate test of his skill – such as works by Giotto, harbinger of the Renaissance; Rembrandt's *Self-Portrait with Two Circles* (ca. 1665–1669); or Tamar Getter's series of drawings *Tel Hai Courtyard* (1974–1978), which make direct reference to Giotto's skill.

Hadas Ophrat: La Rotonda and I – Remix

Fig 1
Andrea Palladio, Villa Capra (La Rotonda), Vicenza, Italy, second half of the sixteenth century

Hadas Ophrat (b. 1950) presents at the Herzliya Museum of Contemporary Art's large gallery a multidisciplinary art project based on his research into the Villa Capra – known as "La Rotonda" – outside Vicenza, Italy, designed by the Italian architect Andrea Palladio[fig. 1] **in the second half of the sixteenth century.**[1] **The Villa Capra inspired a multitude of imitations around the world, and Ophrat traveled to these places in order to research them. Video documentation of these journeys is on view in the exhibition. Located just outside Vicenza in northern Italy, it is currently the residence of Count Ludovico Valmarana. This historical museal-architectural site is also open to visitors twice a week.**[2] **The villa is a clear example of Palladio's High Renaissance style, influenced by classical architecture as described in the writings of the Roman Marcus Vitruvius Pollio in the first century BCE.**
Villa Capra is a symmetrical building, a square plan with four façades. The name La Rotonda refers to the central circular hall with its dome. The oculus, intended to be open to the sky, was ultimately completed with a copula. The façades are all designed symmetrically, with a number of classical elements such as gables, columns, and cornices, proportioned with mathematical precision according to Palladio's rules of architecture, inspired by the Pantheon in Rome and the Parthenon in Athens.[fig. 2] **Ophrat reconstructs the bottom part of the Villa Capra stairs as an empty stage, referencing the outline of the whole building's perfect form. The historical and theoretical implications of the museum gallery as a white cube enrich the project with an additional layer of symbolic meaning. In the ensuing mutual reflections, the museum gallery serves as a large**

1 In this context it is noteworthy that Ophrat has a master's degree in architecture and town planning from the Technion in Haifa.

2 Villa Rotonda was originally built for Paolo Almerico, a priest. Neither the architect nor the owner got to see it finished. After Palladio's death in 1580 the architect Vincenzo Scamozzi was employed to oversee the completion of the villa. When the priest died in 1589 the building was bought by the Capra brothers, Odorico and Mario, from whom the villa's current name derives.

ideal manifested in this villa and in the museum.
Guy Goldstein**, the first recipient of the Keshet Award for Contemporary Art founded by the Bar-Gil Avidan Family, presents a video-and-sound installation that explores, by converting and re-encoding a musical piece by Richard Wagner, the pertinence to the museum and to art of engagement with taboo and censorship.**

Aya Lurie
Director and Chief Curator

Joseph-Benoit Suvée, Invention of the Art of Drawing, 1791, oil on canvas, 267×131.5, Groeningemuseum, Bruges

it, and as the "screen" on which the museum's image is to be portrayed, feature for feature, *trait pour trait.* The exhibitions present challenging, charged questions about the ways by which the museum is established as an institution, as well as about that institution's order and its significance. They examine the means by which the museum's features are shaped by society, its culture and ethos, as well as the ways by which these are reflected by and within the museum. For the museum's "white cube" is anything but neutral; it is an interpretative environment that situates the visitor vis-à-vis the work of art by a variety of means. Already in the 1970s, Brian O'Doherty pointed out that the white cube originates in ritual spaces that convey a sense of sublime timelessness, likening it to "a ghetto space, a survival compound, a proto-museum" which attempts to cast over artistic posterity a façade of eternality and the cultural values of a specific class or caste. In fact, he claims, as postmodernism has made increasingly clear, this is not a neutral space at all; rather, it sustains layers of myth, ethos, economy, and history, all of which construct the relationship between viewer and art work.[3]

The current exhibitions offer a self-reflexive gaze at the museum by exploring, as a case study, the Herzliya Museum of Contemporary Art itself, its environment, architecture, and collections, also looking past it at additional spaces of display and commemoration. The exhibitions of Assaf Evron **and** Dana Yoeli **examine the exposed-concrete building of the Herzliya Museum, originally built as a combination between an art museum and a military memorial center. The exhibitions of** Yair Barak**,** Osias Hofstatter**, and** Tal Slutzker **take as their starting point specific past exhibitions presented at the Herzliya Museum (shows by Uri Lifshitz, Zakhar Sherman, and Hofstatter's permanent exhibition) to imbue their current display with additional layers of significance.** Yael Burstein**,** Noa Gur**, and** Ofri Cnaani **expose the museum's systemic means of contemplation and power. At the large gallery,** Hadas Ophrat **reconstructs the experience of visiting Villa Capra designed by Andrea Palladio in Italy, and points to the gap between human shortcomings and the utopian**

3 Brian O'Doherty, Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space (Berkeley: University of California Press. 2000), p. 80.

Trait pour Trait: Portrait of the Museum

The word *portrait*, common in numerous languages, comes from the Old French *portret*, a noun use of the past participle of *portraire*, which means "to paint, depict," and is derived from the phrase *trait pour trait* – that is, portraiture line for line, feature for feature. In his *Natural History*, Pliny the Elder (AD 23–79) tells the story of a Corinthian girl, the daughter of Boutades, who, when her loved one was leaving the country, traced the outline of the shadow of his face cast on the wall by a candle.[1] This story is one of the key myths of the birth of portraiture in general and of painting in particular. The philosopher and art scholar Hubert Damisch points out that "… [T]he shadow's outlining … implies … the same connection, point by point, *trait pour trait*, between the contour of the object and that of its cast shadow, at the same time that it imposes strict conditions for it to take place: the object must interpose itself between the source of light and the screen …"[2] That is, all works of art involve aspects such as point of view, the inclusion of the object depicted in diverse fields of signification, and the position of the artist and viewer with regard to all of the above. Such complexity informs the current group of exhibitions at the Herzliya Museum of Contemporary Art, seeking to portray the museum itself through shows whose language is comprised of diverse kinds of reproduction and replication. The exhibitions on view explore the museal institution from diverse points of view, and elements of the museum's display system are the objects they portray and question. In doing so, the exhibitions themselves maintain a complex relationship to the museum, which analogously serves both as the object on which light is shed as the artist portrays

1 Pliny the Elder, Natural History, Book XXXV, trans. H. Backham (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968), p. 271.

2 Hubert Damisch, "The Inventor of Painting," trans. Kent Minturn and Eric Trudel, Oxford Art Journal, 33: 3 (2010), p. 314.

Acknowledgments

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, curators and writers, 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.

Heartfelt thanks go to Keren Bar-Gil and Ran Avidan, founders of the Keshet Award for Contemporary Art, for their generous donation to the museum. It enabled us to invite Louis Grachos, director of The Contemporary Austin in Texas, USA, to select the award's first recipient, Guy Goldstein, and curate his exhibition (to be presented in the two museums, in Herzliya and Austin). Thanks to Vered Gadish, the producer of this exhibition. Thanks to the Outset Contemporary Fund, to its founder and director, Candida Gertler, and to the director of Outset Israel, Iris Rywkind Ben Zour, for their generous involvement. We are grateful to the following institutions for their steadfast support of the museum's exhibitions: the Israel Lottery Council for Culture & Arts; the Ostrovsky Family Fund; the Yehoshua Rabinovich Foundation for the Arts, Tel Aviv; the Polish Institute, Tel Aviv; Artport, Tel Aviv. We appreciate the special support extended to Assaf Evron's exhibition by: The Graham Foundation, Chicago; Asylum Arts, New York; Latitude Chicago; Mana Contemporary, Chicago; and the School of the Art Institute of Chicago; and anonymous donors.

We are thankful to the Israel Film Institute and to Siona Shimshi for enabling us to screen the late Yachin Hirsch's film about Osias Hofstatter. Thanks to Dorit Lifshitz for her collaboration in the preparation of Yair Barak's exhibition. Thanks to the attorneys Ada Shechter-Niri and Iris Rochel, in charge of the Osias Hofstatter public trust managed by Bank Leumi Le-Israel Trust Company Ltd. as trustee. Thanks to Nadia Khismatulina and Zohar Dvir for their professional involvement in Hadas Ophrat's exhibition, and to Tali Tamir for her valuable contribution to it. Thanks to Dalit Matatyahu and Inga Gallery, Tel Aviv, for their involvement in Yael Burstein's exhibition. Thanks to Tal Slutzker's family for the warm accompaniment.

Appreciation goes to Rotem Rozental and Hadas Maor for their insightful articles. Gratitude is extended to the superb professionals who accompany the museum's activities: Einat Adi, Editor-in-Chief, in charge of the Hebrew text editing and English translation; Orna Yehudaioff, who edited some of the Hebrew texts; 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, Noa Haviv, and Yosi Tamam. You are the best.

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
Research Assistants: Zohar Dvir, Ifat Fleisher, Smadar Shilo, Pnina Velan, Liran Yuzbegi
Caretaker: Yosi Tamam
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
Editor-in-Chief: Einat Adi
Hebrew Text Editing: Einat Adi, Orna Yehudaioff
English Translation: Einat Adi
Multimedia Systems Design and Installation: PROAV Integration & Installation
Signs and Labels: Marketing in Motion Ltd.
Audio-Guide Production: Espro Acoustiguide Group
Installation and Hanging: Omri Ben Arzi, Iiya Kohavi, Gamliel Sasportas, Yosi Tamam
Electricity and Lighting: Uzi Kapzoon
Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Dimensions are given in centimeters, height precedes width.

© 2017, Herzliya Museum of Contemporary Art
Cat. 2017/3

Hadas Ophrat's exhibition
Project Manager: Nadia Khismatulina
Producer: Zohar Dvir
Video: Jonathan Shohet Gluzberg
The exhibition is supported by the Israel Lottery Council for Culture & Arts; and the Polish Institute, Tel Aviv.

Assaf Evron's exhibition
Producer: Liya Kohavi
Research Assistant: Liran Yuzbegi
The exhibition is supported by the Israel Lottery Council for Culture & Arts; The Graham Foundation, Chicago; Asylum Arts, New York; Latitude Chicago; Mana Contemporary, Chicago; School of the Art Institute of Chicago.

Guy Goldstein's exhibition
Production and Coordination: Vered Gadish
The exhibition is presented courtesy of the Keshet Award for Contemporary Art, founded by the Bar-Gil Avidan family.
The curator Louis Grachos is an Outset Bialik Residency guest.
Thanks to Iris Rivkind Ben Zur and Outset Israel.

Dana Yoeli's exhibition is supported by the Israel Lottery Council for Culture & Arts; and the Ostrovsky Family Fund.

Osias Hofstatter's exhibition was produced with the assistance of the Bank Leumi Le-Israel Trust Company Ltd. as trustee for the Osias Hofstatter public trust.

Noa Gur's exhibition is supported by the Israel Lottery Council for Culture & Arts. Her work *Ways of Making Visible* is supported by Artport, Tel Aviv.

Yael Burstein's exhibition
Execution and Production: Gadi Tzachor, Hasadna Ltd.

Yair Barak's exhibition is supported by the Rabinovich Foundation, Tel Aviv; and the Israel Lottery Council for Culture & Arts.
Hadas Maor's text is also included in Yair Barak's artist's book *Continents and Faces*, published in conjunction with his two concurrent exhibitions, "Hindsight" at the Herzliya Museum of Contemporary Art (curator: Aya Lurie) and "Continents and Faces" at the Artists' Residence Herzliya (Curator: Ran Kasmy-Ilan).

The audio-guide work *If, Then, Else* is a collaboration by Ofri Cnaani and May Zarhy

מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
Herzliya Museum of Contemporary Art
4 Habanim St., Herzliya 4637904, Israel Tel. 972-9-9551011
herzliyamuseum.co.il

Trait pour trait: Portrait of the Museum

September 16, 2017 – February 3, 2018
Herzliya Museum of Contemporary Art