

האירוע החדש סاحة זירת

מיכה אולמן | גסטון צבי איצקוביץ | עודד בלילטי | אברהם חי | נורית ירדן |
הדר סייפן | שרון פוליאקין | חיימי פניכל | אלדד רפאלי
מיכא אולמן | גסטון תספי איתסקוביטש | עודיד בליטטי | אהראם חיי | אידאד רפאילי |
הדר סייפן | שרון פוליאקין | חיימי פניכל | נורית ירדן

מבוא: זירת האירוע

העדכונים והתגובות באמצעי המדיה השונים למצב בארץ ולאירועי חירום, הפוקדים אותנו חדשות לבקרים, מציגים אינספור מראות של נוף ושל מקומות כזירות התרחשות וכאתרי פיגועים. מערך התערוכות הנוכחי במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית כולל תשע תערוכות יחיד של אמנים ואמניות שמצליבים, באופנים שונים, צילום והצבה פיסולית על מנת להביא את "זירת האירוע" אל פתחנו לא כתמונת מצב אקטואלית חדשותית, אלא כייצוגים רפלקסיביים, שמשקלם הסגולי מצטבר מתוך התבוננות איטית, השתהות ופעולה של האמנים באתר המשמש להם כמושא מחקר מרכזי. עניינן של כל התערוכות הוא היבטים טעונים שצופנים מראות המקום שבו אנו חיים. לצד דימויים של שדות בור שרופים, מרחבים עירוניים ונופים, מוצגים בתערוכות דימויים של מבנים, אתרי בנייה, חורבות, ערימות חול, אבנים, מוטות ברזל, אובייקטים שונים, יציקות בטון, תוכניות בניין ותוכניות מיגון. כל תערוכה היא יחידה אוטונומית בעלת תוקף פנימי, אך בה בעת התצוגות מקיימות הקשרים חומריים ותימטיים משותפים. רבות מהתערוכות מתייחסות למקום דרך התמקדות במומנט יחיד מתוכו, כמשל או כאנלוגיה למצב הקיומי המקומי בהווה מתמשך.

"זירת האירוע" הוא מונח הלקוח מהז'רגון הצבאי, המשטרתי והחדשותי. בהקשר הצבאי, מכוונת המילה "זירה" למרחב גיאוגרפי שבו נערכת פעילות מלחמתית רחבת היקף. בהקשר האדריכלי, משמעותה היא מבנה תָּחום שבמרכזו נערכים מופעים, המאפשר צפייה בהם מכמה נקודות מבט. במובן זה, המונח קשור לזירת האָרְנָה בתקופת האימפריה הרומית, ששימשה בעיקר לתחרויות ולקרבות גלדיאטורים. באנגלית, מקורה של המילה אָרְנָה במילה הלטינית harena, שמשמעותה חול. כלומר, מקור שמו של המבנה הוא בחול שכיסה את רצפתו במטרה לספוג את דם הלוחמים שהופיעו בו. עם זאת, אף ששמו של מערך התערוכות מכוון להתבוננות במרחב מפרספקטיבה זו, רוב התערוכות מציגות – בניגוד לדימוי החדשותי השגור, המתעד את מה שהיה – זירות ריקות מאדם, המזמנות התחקות אחר עקבות התרחשות שהייתה בהם או כזו שמאיימת לבוא. תערוכות "זירת האירוע" שולחות לסוגים שונים של זמן ולרבדים שונים של זיכרון: לעבר מתמשך (זיכרון היסטורי, מיתי), להווה קונקרטי, אקטואלי (זיכרון לטווח קצר) ולזיכרון מודחק (טראומטי). חלקן מציעות דימויים סוגסטיביים של הנושא, בעוד שאחרות מציגות דימויים בעלי ממד ביקורתי, העוסקים באירוע מפורש ומבקשים – באמצעות המצלמה או אלמנט פיסולי – להפנות מבט ישיר למציאות חיינו ולשגר אותות של אזהרה ודאגה.

ד"ר איה לוריא

מנהלת ואוצרת ראשית

متحف هرتسليا للفنون المعاصرة

طاقم المتحف

المديرة والقائمة الرئيسية: د. آيا لوريا

المديرة الإدارية: تامي زيلبرט

مساعداة القائمة الرئيسية ومنسقات:

دانا راز, ليلך عوبديה

مזכירת המוזיאון, אירועים והפצת תוכן:

רעות סולמה לינקר

רשמתי: נועה חביב

מנהלת מועדון הידיים: חגית אוזן בכר

מתנדבי המוזיאון: משה וולנסקי, סמדר שילה

אב בית: יוסי תמם

יחסי ציבור: הדס שפירא

אתר אינטרנט: נטלי טיזננקו

קבלה ותיאום אדמיניסטרטיבי: עידית בר לב,

נילי גולדשטיין

תערוכות וקטלוג

עריכה: ד"ר איה לוריא

עוזרות לעורכת: דנה רז, לילך עובדיה

עיצוב גרפי והפקה: סטודיו קובי פרנקו

עריכת טקסט עברית ותרגום לאנגלית: עינת עדי

תרגום לערבית: נוואף עתמאנה

תצלומי הצבה בתערוכות: לנה גומון,

אברהם חי (עטיפה, פוליאקין)

תכנון והתקנת מערכות מולטימדיה: Sasportas AV

שילוט וכיתובים: שיווק בתנועה בע"מ

קריינות המדריך הקולי ועריכתו: ענת שרן־שניידר

הפקת מדריך קולי: Espro Acoustiguide Group

הקמה ותלייה: גמליאל סספורטס, יוסי תמם

ביוני, חשמל ותאורה: עוזי קפצון

דפוס: ער. הדפסות בע"מ, תל־אביב

על העטיפה: מיכה אולמן, **דו־משפחתי**, 2018, מיצב תלוי מקום, אדמת חמרה (צילום: אברהם חי)

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב x גובה x עומק; העבודות מאוספי האמנים, אלא אם צוין אחרת.

© 2018, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית קט' 2018/5

صورة الغلاف: ميخا أولمان. **ثُلّاثي الأسرة**, 2018, عمل تركيبّي خاصّ بالمكان, تربة حمراء (تصوير: أفراهام حاي)

جميع المقاييس بالسنتيمتر، العرض×الارتفاع×العمق; الأعمال من مجموعات الفنّانين، إلّا إذا ذكر غير ذلك

© 2018, متحف هرتسليا للفنون المعاصرة كتالوج 2018/5

מיכה אולמן: דו־משפחתי

אסיסטנט ראשי: טל רם־און

עבודות עפר ותכנון נוף: איתי שלם

אסיסטנטים: טל נבון פחימה, רן סלפק,

שני רועה, רותי שטיינר

ארכיון האמן: מיה גורביץ

מתמחה מטעם בית לאמנות ישראלית: רוני אלרואי

תודות: גלריה גבעון, תל־אביב,

אוסף איילת ואיתן אולמן

התערוכה בסיוע נדיב של יהודית ורוני קצין.

גסטון צבי איצקוביץ: מערבולת

סריקה והדפסת תצלומים:

רע - בית מלאכה לצילום, תל־אביב

תודה לסליה הופמן

התערוכה בסיוע נדיב של המענק לאמנות עכשווית

ע"ש לורן ומיטשל פרסר.

שרון פוליאקין: כביש 531

העבודות באדיבות האמנית וגלריה גורדון, תל־אביב

נורית ירדן: מולדת

עריכת לשון עברית: עופרה עופר אורן

תרגום לאנגלית: סיון רווה

תרגום לערבית: רים גנאים

הדפסת תצלומים:

רע - בית מלאכה לצילום, תל־אביב

התערוכה בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ואמנות.

עודד בלילטי: חזית

סריקה והדפסת תצלומים:

רע - בית מלאכה לצילום, תל־אביב

העבודות באדיבות האמן וגלריה זימאק

לאמנות עכשווית, תל־אביב.

אברהם חי: אגף חדש, 1997–1999

סריקה והדפסת תצלומים: ראובן אביב, Artscan

העבודות מתנת האמן לאוסף מוזיאון הרצליה

לאמנות עכשווית

חיימי פניכל: תל

אסיסטנטים: דורון קופרמן, שמואל מושקוביץ'

התערוכה בחסות פרס דיסקונט לעידוד היצירה.

הדר סייפן: מלונית

הדפסת תצלומים:

רע - בית מלאכה לצילום, תל־אביב

סיוע בהקמה: יאיר פרידמן

התערוכה בסיוע נדיב של יהודית ורוני קצין.

אלדד רפאלי: זירות

עריכת וידיאו אונליין: מוריס בן מיור

סאונד: רם גבאי

הדפסת תצלומים:

רע - בית מלאכה לצילום, תל־אביב

תודות: טל אנגל, אריאל להמן, קובי פרג,

נורית קידר, אתי שוורץ

התערוכה בסיוע נדיב של D.N.A.



רע בית מלאכה לצילום



תוכן ייחודי נגזר מפרויקט



תמיכים לז'אנר



מינעל הופיס



משרד התרבות והספורט



החברה לאמנות ולתרבות הרצליה בע"מ (ח"ב)



חזון והגשמה הרצליה עידית הרצליה



חזון והגשמה הרצליה עידית הרצליה

מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית

Herzliya Museum of Contemporary Art

רחוב הבנים 4, הרצליה, 4637904 טל' 09-9551011 herzliyamuseum.co.il

שותפים רבים וטובים חברו להכנת מערך התערוכות הנוכחי במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. ברצוני להודות בראש ובראשונה לאמנים: מיכה אולמן, גסטון צבי איצקוביץ, חיימי פניכל, נורית ירדן, אברהם חי, עודד בלילטי, הדר סייפן, שרון פוליאקין ואלדד רפאלי. תודתנו והערכתנו נתונות לאוצר גלעד רייך על עבודתו המקצועית בתערוכתו של גסטון צבי איצקוביץ ועל מאמרו מאיר העיניים, ולכותבות המאמרים מרחיבי הדעת: ד"ר גליה בר אור על תערוכתה של נורית ירדן; דליה לוין עבור תערוכתו של אברהם חי; ד"ר אסנת צוקרמן־רכטר על תערוכתה של שרון פוליאקין; וטלי תמיר על תערוכתו של חיימי פניכל.

תודות לראש עיריית הרצליה ויו"ר החברה לאמנות ולתרבות הרצליה, משה פדלון, על אמונו הרב במוזיאון. תודה למנכ"ל העירייה ויו"ר ההנהלה הציבורית של המוזיאון, יהודה בן עזרא, המלווה את פעילות המוזיאון זה שנים רבות; ולעדי חדד, מנכ"לית החברה העירונית לאמנות ולתרבות הרצליה, על תמיכתה הרבה בכל המישורים.

תערוכותיהם של מיכה אולמן והדר סייפן התאפשרו הודות לנדיבותם מעוררת ההשראה של יהודית ורוני קצין אוהבי האמנות. תערוכתו של חיימי פניכל התאפשרה הודות לפרס דיסקונט לעידוד היצירה 2018. ברצוננו להודות ליו"ר הבנק גב' לילך אשר טופילסקי; לשולמית נוס, האחראית על אוסף דיסקונט; ולחברי ועדת האמנות של הבנק – יונה פישר, רוני גילת בהרב, אירית הדר ורוני כהן־בנימיני – על אמונם ובחירתם במוזיאון הרצליה. תערוכתו של גסטון צבי איצקוביץ התאפשרה הודות לתמיכתם הנדיבה של לורן ומיטשל פרסר, שמתוך מחויבות ואהבה לאמנות הישראלית בחרו להעניק מדי שנה את המענק ע"ש לורן ומיטשל פרסר לאמנות עכשווית במוזיאון הרצליה.

תודה מקרב לב לכל ידידות וידידי מוזיאון הרצליה, המלווים את פעילותנו בתמיכה, בחום ובמחויבות עמוקה לאורך כל השנה. אנו מודים בחום לחברינו בהנהלת מועדון הידידים על תרומותיהם הנדיבות לטובת התערוכות ותוכניות החינוך במוזיאון: שבת יעל שביט, ארי ורוני ראב"ד, שושנה ואמיר אלמגור, עדי ודורון סבג, יעל וחנן זלינגר – נציג קרן הרווארד גילמן לחינוך ותרבות בישראל. תודה מיוחדת לחגית אוזן בכר, לחווה אביטל ולסיגל זוז על פועלן המבורך.

תודות לגלריה גורדון, לגלריה גבעון, לגלריה זימאק לאמנות עכשווית ולגלריה עינגע לאמנות עכשווית, תליאביב. תודה למועצת הפיס לתרבות ואמנות על התמיכה בתערוכתה של נורית ירדן.

תודות לאנשי המקצוע המעולים, המלווים את פעילויות המוזיאון דרך קבע: עינת עדי, המופקדת על עריכת הטקסטים ותרגומם לאנגלית, וקובי פרנקו, שעל העיצוב. תודה לנוואף עתמאנה על התרגום לערבית. תודה לגמליאל סספורטס על מעורבותו בהקמת התערוכות, ולעוזי קפצון, האחראי לבינוי, לחשמל ולתאורה. תודות למתנדבי המוזיאון, המסייעים לנו בנדיבות ובמסירות: סמדר שילה, משה וולנסקי וענת שניידר שרן. תודה מיוחדת שלוחה לאנשי צוות, העושים במלאכה לילות כימים: תמי זילברט, דנה רז, לילך עובדיה, רעות סולמה־לינקר, נועה חביב, יוסי תמם, נילי גולדשטיין ועידית בר לב. תבואו כולכם על הברכה.

التحديثات وردود الفعل في وسائل الإعلام المختلفة حول الأوضاع في إسرائيل وحالات الطوارئ، لتي تجتاحنا صبح مساء، تعرض مشاهد غير متناهية لمناظر ولأماكن الأحداث كساحات لمجريات الأمور وكموقع العمليات الإرهابية. تتضمن منظومة المعارض الحالية في متحف هرتسليا للفنون المعاصرة تسعة معارض فردية لفنانين وفنانات يتقاطعون، بطرق مختلفة، التصوير الفوتوغرافي والأعمال التركيبية النحتية، كي يجلبوا «ساحة الحدث» إلى أبوابنا، ليس كصورة إخبارية للوضع الآني، بل كتمثيلات انعكاسية، يتراكم وزنها النوعي من خلال تبصرات بطيئة، تراث وعمل الفنانين في الموقع الذي يستخدمونه موضوع بحث مركزي. موضوع المعارض كلها هو جوانب مشحونة تكتنف داخلها مشاهد المكان الذي نعيش فيه. وإلى جانب تصويرات حقول برية محروقة، مساحات حضرية ومشاهد، تعرض المعارض تصويرات لمبانٍ، موقع بناء، خرائب، أكوام رمل، حجارة، قضبان حديد، أشياء، مصبوبات باطون، مخططات بناء ومخططات تحصيل.

كل معرض عبارة عن وحدة مستقلة ذات صلاحية داخلية، ولكن في الوقت نفسه، تمارس المعارض سياقات مادية وموضوعاتية مشتركة. ترتبط العديد من المعارض بالمكان من خلال التركيز على لحظة واحدة منه، كمثال أو تشبيه للوضع الوجودي المحلي في الحاضر متواصل. «ساحة الحدث» هو مصطلح من المعجم العسكري، والشرطي والإخباري. في السياق العسكري، تشير كلمة «ساحة» إلى الحيز الجغرافي الذي تدور فيه أعمال حربية واسعة النطاق. في السياق المعماري تعني الكلمة بناية محدودة وفي مركزها تجري عروض، والتي تتيح مشاهدتها من عدة وجهات نظر. في عهد الإمبراطورية الرومانية استخدمت الساحة (harena) للمنافسات والمبارزات. يعود أصل الكلمة في الإنكليزية إلى اللغة اللاتينية وتعني الرمل. أي أن مصدر البناية هو الرمل الذي كان يغطي أرضيتها بهدف امتصاص دم المتصارعين هناك. مع ذلك، رغم أن اسم منظومة المعارض يشير إلى التمعن في الحيز من هذا المنظور، فإن غالبية المعارض تمثل، وعلى عكس التصوير الإخباري الشائع، الذي يوثق ما كان، ساحات خالية من الإنسان، والتي تدعو إلى تقصي آثار الأحداث التي وقعت فيها أو كتلك التي تهدد بالحدوث. معارض «ساحات الحدث» ترسل أنواعًا مختلفة من الزمن إلى طبقات مختلفة في الذاكرة: الماضي المستمر (ذاكرة تاريخية، اسطورية)، الحاضر العيني، الآني (ذاكرة للمدى القصير) وإلى الذاكرة المكبوتة (مأساوية). بعضها تُقدم تصويرات إيحائية للموضوع، في حين بعضها الآخر يعرض تصويرات ذات ابعاد نقدية، التي تتناول الحدث الصريح وتوسع – بواسطة الكاميرا أو العنصر النحتي – إلى توجيه نظرة مباشرة لواقع حياتنا وارسال إشارات التحذير والقلق.

د. آيا لوريا
مديرة وقيّمة رئيسية

מיכה אולמן: דו־משפחתי

אוצרות וטקסט: איה לוריא

6

בבסיס המיצב של מיכה אולמן (נ' 1939), המוצג באולם הגדול במוזיאון הרצליה לאמנות

עכשווית, יש שרטוט של תוכנית הקרקע של בית האמן, הממוקם לא רחוק מהמוזיאון,

בסמוך לגבול שבין רמת השרון להרצליה. זהו בית דו־משפחתי צמוד־קרקע מהסוג

המזוהה, בצניעותו הפונקציונלית, עם מודל בנייה טיפוסי שרווח באזור החל בסוף שנות

הארבעים של המאה העשרים. היום נמצא המתחם בתהליכי פיתוח ובנייה מואצים. מגדלי

דירות חדשים מקיפים בתים ותיקים אחרונים, שיפוזו בקרוב בהתאם לתוכנית הפיתוח

החדשה. אולמן העתיק את תוכנית הבית לרצפת האולם תוך התאמתה לחלל המוזיאלי,

בקנה מידה 1:30, ואז ערם תלוליות רציפות של אדמת חמרה אדומה העוקבות אחר קווי

המתאר שלה.¹ בנוסף לקווי המתאר החיצוניים, סימן אולמן גם את "איבריו הפנימיים"

של בית המשפחה ושל בית השכנים הצמוד לו. כך, נוכל לזהות כלי אוכל הערוכים לקראת

סעודה על השולחן במטבח, מיטה בחדר השינה, רשת מְכסה של פתח ניקוז, ואת החלל

הפנימי של אסלה – כל אלה מעוצבים בחול באמצעות שלולונות ובעזרת מטאטא, משפכים

וכלי עבודה מאולתרים נוספים, שגיבש אולמן במהלך השנים כחלק מדרך עבודתו

הייחודית, השומרת על קנה מידה אנושי.

הקהל מוזמן להיכנס פנימה אל תוך הבית, להתארח בו, לקבוע לעצמו את מסלול

הביקור ולפסוע בין החדרים וסביבם. תלוליות החול הנמוכות שמסמנות את קווי

המתאר אינן מחוזקות בחומר מקשר או מעבה. לפיכך, הן חשופות כל העת לפגיעתם

הפוטנציאלית של המבקרים. גם היתקלות קלה, בבלי דעת, של חרטום הנעל בערימת

חול תגרום להתפזרות של מפץ גרגרים אדומים ולפגיעה בגבולות המותווים. שבריריותו

של המבנה ממשית. האיום בפגיעה אינו מובא כמטפורה פואטית או פוליטית בלבד, אלא

מבקש מציבור המבקרים בתערוכה לנהוג בתשומת לב ובזהירות המתחייבת. במהלך

התערוכה יגיע האמן למיצב דרך שגרה, עם קבוצה של אסיסטנטים, על מנת לערוך

תצפיות ובדיקות, ובמידת הצורך לבצע תיקונים, על פי פעולות ונהלים שיגבש. במובן

זה, מגולם במיצב שלפנינו מהלך מתמשך, שיתהווה לאורך חודשי התצוגה, והתנהלות

הצופים היא ממד בלתי נפרד מהיצירה וממהותה.

תערוכתו של אולמן מוצגת במוזיאון כחלק ממערך תערוכות המבקשות לשרטט

את דיוקן המקום כזירת אירוע, בסוגי מדיה שונים, בהם צילום ופיסול. זירת האירוע

שמשרטט המיצב **דו־משפחתי**, המתגלה בשלמותה מנקודת המבט הגבוהה שמציע האולם

הייחודי שבו היא מוצגת, מאפשרת להעלות השערות שונות על סיפור המבנה וסמליותו:

חפירה ארכיאולוגית שחשפה בית קדום, או חלל מגורים עכשווי שהתאיין ברגע אחד, אולי

בעקבות מפץ קטסטרופלי שמחק את האובייקטים ואת החיים שאכלסו אותו, עד שנותרו

רק עקבותיהם בחול. בשני המקרים, ניתן לחשוב על אנלוגיה בין הבית – כמעטפת פגיעה

² ‏ ר' סרטו של עמית גורן, המתעד

את הקמת המיצב ופירוקו,
https://www.youtube.com/watch?v=lmnKGiHCySo

³ ‏ העבודות הוצגו בתערוכה "פסאז",

שהציג אולמן בשיתוף עם מיכלאנג'לו פיסטולטו בגלריה שלוש לאמנות

עכשווית, תל־אביב, 1997, אוצרים:

נירה יצחקי ולורנד הייגי.

⁴ ‏ בעבודת הווידאו **מְקום** (צילום ועריכה: אורי בריזמר), המתעדת סדרת פעולות שמבצע אולמן בחלל נתון, ניתן לראות את האמן כשהוא גורף תלוליות חול באת־חפירה ובמטאטא, מעבירן ממקום למקום, פוסע עליהן ומעצב בהן צורות של ספירלות, טראסות, בורות ועוד.

⁵ ‏ אברהם אופק, "המשל על מיכה אולמן", בתוך: **מיכה אולמן: 1980-1988**, קט' תערוכה (ירושלים: מוזיאון ישראל, 1988), עמ' 12–13.



איור 3

מיכה אולמן, בית דו־משפחתי, 2016, ברזל, מים, מהדורה של 3, 40×142×84, באדיבות גלריה גבעון, תל־אביב (צילום: מיכה אולמן)

שתכליתה שמירה, הגדרה והגנה על האורגניזם החי בתוכה – לבין ישות מדינית, או בינו

לבין הגוף האנושי. השערות פרשניות כגון אלה מהדהדות עבודות מוקדמות של אולמן,

למשל המיצב הבלתי נשכח **יום חול** (סדנאות האמנים, תל־אביב, 1997)² – שאליו, יש

לציין, לא היה ניתן להיכנס בפועל כי אם רק להציץ אליו מנקודות מבט שונות.

היבט מרכזי נוסף בפעולת היצירה של אולמן הוא קישורים שונים לפעולת הצילום

ולמהותו – הן באמצעות השימוש שעשה במדיום הצילום בעבודותיו המוקדמות והן דרך

הפרקטיקה הנוכחית, המזכירה יצירת פוטוגרמות. בדומה לפוטוגרמה, שבה נלכד האור

ומתקבע באמולסיה על מנת ליצור דימוי דווקא של מה שחסם את האור, אולמן יוצר

עבודות שלא רק מגלמות בחומר העדר חומרי, אלא גם מנכיחות את המכניזם של הזיכרון

עצמו. ברבות מעבודותיו הוא מפזר חול־חמרה על גבי מצע שחפצים מונחים על גביו –

לדוגמה, בעבודות **נגטיב 1 ונגטיב 2** (1997–1998)^(איור 1)³ פיזר חול על גבי שולחנות עם

כלי אוכל, ולאחר שהסיר את החפצים נותרו על גבי המצע סימני ההעדר שלהם. זהו ייצוג

של מנגנון השיכחה, שפועל ככוח שוחק: תחילה, הוא שוחק עד דק את האובייקט עצמו

(דומם או חי), על המסה שלו (הנפח החומרי שלו בחלל), ולבסוף, לאחר זמן, הוא מפורר גם

את הייצוג שלו בתודעה (הסימן שמעיד על הקיום שהיה לו).

הבית הוא נושא שאולמן שב ובוחן לאורך שנות עבודתו. בחלל התצוגה התחתון

במוזיאון הרצליה מוצגת סדרת עבודות מ־1974 ובה תיעוד מושגי, אנליטי, של בית

האמן, בטרם עבר בשנות השבעים לביתו הנוכחי. בנוסף לתצלומים בשחור־לבן, העבודות

כוללות רשימות מלאי מדוקדקות, כתובות בכתב יד ומודפסות במכונת כתיבה; תרשימים

פונקציונליים; וסכמות של הרחוב, של הבניין שבו גר ושל תכולת דירותיו.^(איור 2) פער

הזמנים בין העבודות המוצגות בחללי המוזיאון, בין המוקדם למאוחר, מבליט את

התעמקותו השיטתית של אולמן בנושא לאורך השנים, תוך גיבושה של שפה חומרית,

פרקטיקה ומוטיבים מובחנים. כך למשל, ניתן לזהות רצף מתמשך בין הפרויקט הנוכחי

לבין עבודות כגון **מְקום** (1975, וידאו),⁴ **יסוד** (1989, פסל קרקע מבטון, שדרות רוטשילד,

תל־אביב), ו**כלים שלובים** (2016, פסלי מתכת ומים ועבודות חול על נייר, גלריה גבעון,

תל־אביב).^(איור 3)

רבות נכתב, ובצדק, על עומקי יצירתו של אולמן, מבכירי האמנים בארץ, חתן פרס

ישראל, שהציג בעשרות תערוכות במוזיאונים המרכזיים בארץ ומחוצה לה. מבין כל אלו,

הפנה אותי האמן לטקסט פואטי (ומוצפן משהו), שפרסם חברו, האמן אברהם אופק

(1935–1990) תחת הכותרת "המשל על מיכה אולמן", בקטלוג תערוכתו של אולמן במוזיאון

ישראל, ירושלים ב־1988 (אוצר: יגאל צלמונה).⁵ הטקסט כולל שני פרקים קצרים: האחד

נכתב ב־1986 והאחר ב־1988. אבקש להביא שני ציטוטים מתוכם, המכוונים לרעיונות

ולאופני פעולה עקרוניים ביצירה של אולמן, ושולחים מפתחות לעבודה המוצגת כאן.

לפני שנים אחדות התבוננתי במיכה אולמן כשחפר גומה. [...] ראיתי אותו מעביר

עפר ממקום למקום. מחפש לעפר מקום. אחר כך ראיתי כיסא שאולמן בנה מעפר.

יצר כס אדמה. כדי לערום הר, יש לחפור ים – זה עם, ארץ. כדי לערום תל, יש לחפור

אגם – זה שבת, זו עיר. כדי לבנות בית מאדמה, מספיק לחפור ברכה – זה בית,

משפחה. [...] נאמר במקורותינו: אין עינו של אדם מתמלאת כל חייו. ומה ממלא

אותה? חופן עפר – זו גומה. על כן כשאולמן בונה כיסא, הוא יוצר אדם.

אדם – יסוד עולם, מכיוון שהאדמה היא יסוד. ושאר היסודות, מים ורוח, איפה

הם? ישנם! רמזים מצאתי בעניין הכיסא מעל לבור: כמו אנייה על המים, חלקה

בפנים, חלקה בחוץ. ועוד רמז, ראיתי שבשעה שהעביר את העפר ממקום למקום,

נהיה זה – חול. ומי כמו חול יודע לעשות כל מה שעושים המים ואף לזרום בשעון־

החול? ומכאן גם יחסו של אולמן לזמן המתקיים בעבודתו, קצוב ורצוף.

¹ ‏ עבור אולמן, בחירת אדמת החמרה שישתמש בה, על הגוון ותרכובת הקרקעות הספציפית שלה, משולה לבחירת צבעי הפלטה על ידי צייר. תהליך הבחירה, כמו גם פעולות הסינון, הכתישה וההכנה של האדמה והחול, היו חלק חשוב מההכנות להצבת הפרויקט, ונעשו בסיועו של איתי שלם. על הקמת המיצב עצמו עבד אולמן עם האסיסטנטים טל רם־און, טל נבון פחימה, רן סלפק, שני רועה ורותי שטיינר.



איור 1

מיכה אולמן, נגטיב 1, 1998, אלומיניום, אדמת חמרה וזכוכית, 200×90, גובה 90, אוסף האמן (צילום: מיכה אולמן)



איור 2

מיכה אולמן, רחוב גאולים, רמת השרון, 1974, סדרה בת 14 עבודות, תצלומים, עיפרון, נייר (צילום: אברהם חי)

הטקסט של אופק משרטט, דרך מעבר הדרגתי מהקולקטיבי לפרטי, את הקשר המהותי בין הקונסטרוקציות החברתיות האנושיות (עם, שבט, משפחה) לבין הטופוגרפיה של המקום (הר, ים, אגם, אדמה). תנאי הכרחי ליישוב וצמיחה הוא אדמה ומקורות מים (אגם, בריכה), אך יש לנקוט גם בפעולות (לחפור, לערום, לבנות). מערך האיזונים העדין שממנו נבנה המקום דורש הגדרה לשונית, מהותית, הנותנת מסגרת ברורה (ארץ, עיר, בית); חיבור היסטורי, מיתולוגי, למקום (תל, שבט); ורלוונטיות עכשווית (עיר, משפחה). מעל לכול, הוא מדבר על מעגלי הזמן הגדולים (שעון חול) ועל אופני התגבשותה של קהילה אנושית על רצף הזמן כמהלך של היווצרות והתממשות במרחב מתוך דיאלוג עמו, תוך הנכחה של הנצחת הזיכרון דרך תרבות שמגולמת בחומר.

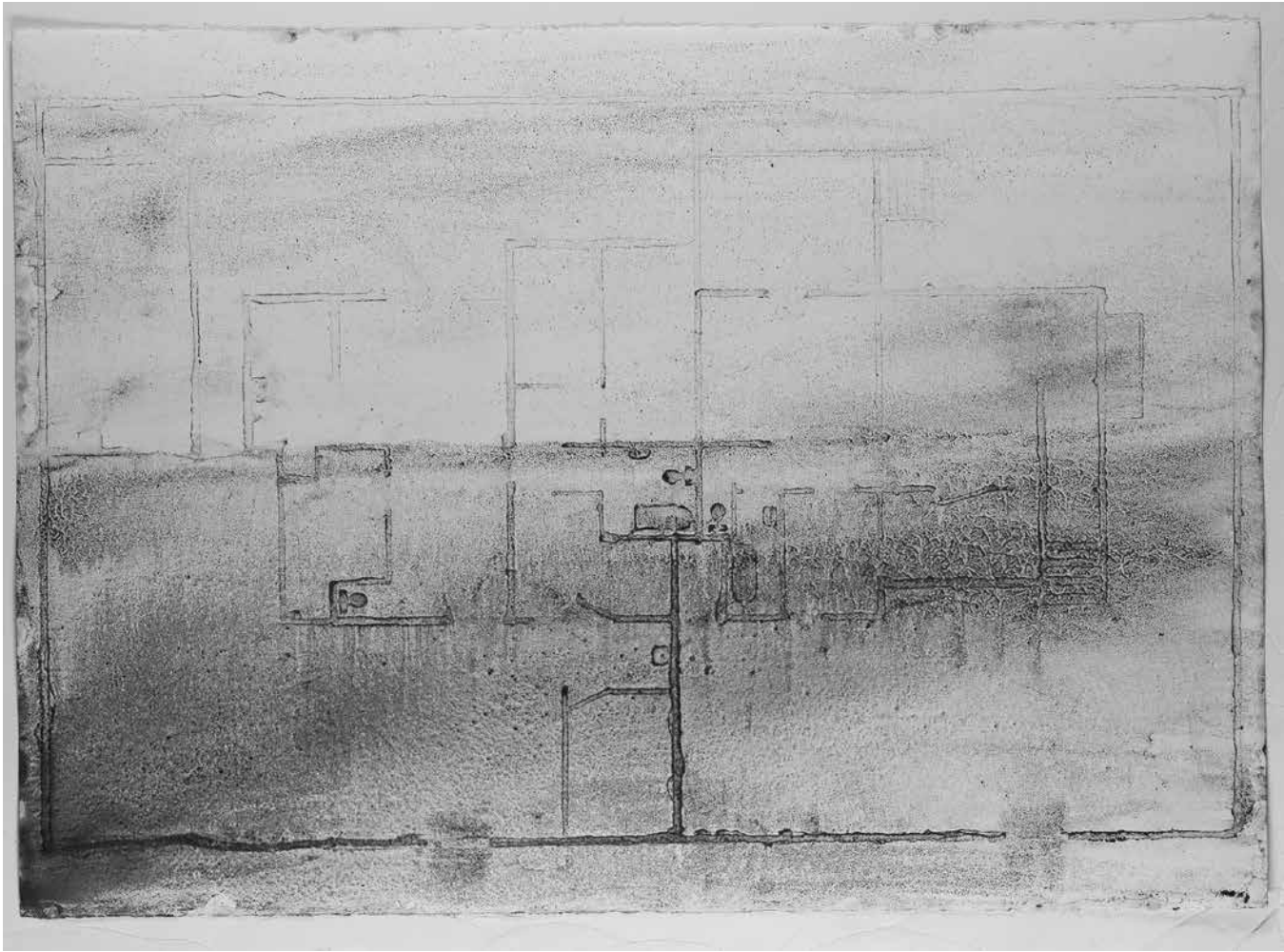
אופק מגביה עוף בכותבו על יסודות הבריאה האלכימית הגלומה בחומר – אדמה־ עפר, מים ורוח – אך בעת ובעונה אחת הוא מנחית אותנו מטה. הוא רומז על פניו החבויות, האפלות, של הברוא, של השלם (כמו אנייה על מים, שביטנה חבויה, שקועה מתחת לפני הים). כך הופך ״הכיסא מעל הבור״ לבית כיסא. כשם שהאדם הוא תבנית נוף מולדתו, גם החפצים המשמשים אותו בחייו (כלי אוכל, כיסא ושירותים) עוצבו בצלמו ולטובת צרכיו האורגניים. אולמן כורך את ״כס מלכות״ ו״שולחן ערוך״ עם ביב שופכין והלכות יומיום – ויחדיו הם מקיימים מערכת סירקולטיבית קיומית אחת. על רקע זה, חשוב לציין עבודה נוספת של אולמן, תאי מים (1996), שבה הציב שני מכסי בויב מטופלים, האחד בכיכר ציון במערב ירושלים והשני ברחוב האחים במזרח העיר. הקיום האנושי במובנו הרוחני והחומרי מגולם ברעיון הרצף, המשכיות שביסודה זרימה; פעולה חוזרת ונשנית של התמלאות וריקון החומר (חול או מים) בצנרת האינסטלציה של הגוף והבית – יהא זה בית פרטי או מדיני. הגוף והבית־הארץ־המולדת־המדינה מתגלים כיחידה אורגנית שלמה, המתעצבת מתוך הזיקות בין רכיביה. מכאן, מתבססת אנלוגיה בין הבית והגוף האנושי, בבחינת מאקרו ומיקרו, שמצביעה על הצורך להסדיר ״הלכות שכנים״ – ולמעשה, ״הלכות עמים שכנים״ – למען שכנות טובה בבית דו־משפחתי; להסדיר את היחסים בין אדם לרעהו, שכן, כמו בחוק כלים שלובים, כל אחד בהכרח נסמך על רעהו ובה בעת מובדל ומובחן ממנו. וכך כותב אופק בפרק השני:

יש לנו כאן עניין עם המידות, המדידה וקנה־המידה [...]. להערכתי הוא מדד על־ פי אצבע או אגודל, טפח, אמה, מנעל, רגל... ולא מילימטר או סנטימטר, מטר וכו'. שקל לפי ביצה, לוג, קב, סאה, איפה... ולא גרם, קילוגרם, טון וכו'. יחידות מידה אלה מבוססות, נוסף לגדלים של גוף האדם ואיבריו, גם על פעולות הגוף ומצבי האיברים. האמה, למשל, יכולה להתבסס על רוחב תפוסת האדם במצב ישיבה. ד' אמות סמוכות לאדם הן רשותו. ביחסי אדם לאדם הן השיעור הקובע. ד' אמות רשות האדם. המשפחה, שטח הבית – רשותה. העדה – שטח רשות העיר וכו'. אם לפני כמה שנים אולמן בנה כיסא־אדם, מה הוא עושה פה ועכשיו? לדעתי מייצב ישות. ישות: האחד שהוא הכלל. לזה התכוונתי באומרי חזות פשוטה – נוכחות אצילה.

אופק מדגיש את כפל הפן האנושי הגלום ביצירתו של אולמן, השואבת מחוכמת העולם העתיק ומהיסודות ההומניים שבמקורות היהודיים. על אלו מעיד שימוש ביחידות מידה המבוססות על מידות הגוף האנושי ופעולותיו – כערך, כקנה מידה וכמודוס ליצירת כל הדברים בעולם. הוא אף עומד על חשיבות הרעיון והמושג ״ד' אמות״ ליצירתו של אולמן, כיחידת מידה המגדירה את מרחבו האישי של אדם. חצייה שלה משמעה פלישה וחדירה אל הפרטי והאישי, איום ופגיעה. המושג נזכר ברשימה ארוכה של הלכות והנחיות במשנה ובתלמוד העוסקות בהסדרת דיני קניין וסוגיות מקרקעין, שאף מצאו

להן אחיזה במערכת המשפטית העכשווית בארץ – חוקים והלכות שנקבעו לשם הסדרה של שכנות טובה וחיים משותפים במקום אחד תוך הגדרת חלוקת המרחב בין אדם לחברו. כך, מציע המשל ה־״דו־משפחתי״ הנוכחי של אולמן מערכת אקולוגית שקושרת בין גוף, בית וארץ; בין הארכיטיפי והקונקרטי; בין זמן מיתי וזמן עכשווי; בין מודל ותוכנית לבין קיום פרטי אקטואלי; בין קיומו של אחד לקיומו של אחר. נדמה שבאמצעות החול שולח אותנו אולמן ללמוד הלכות שכנים ודרך ארץ, שיאפשרו קיום והמשכיות במקום זה.

מיכה אולמן, דו־משפחתי, מס' 841, 2013, אדמת חמרה על נייר, 70×100, אוסף איילת ואיתן אולמן (צילום: מוזיאון ישראל, ירושלים על ידי אלי פוזנר) מיכָא אולמן, **תְּנַאֲנִי הַאֲסֵרָה**, **רִקְמָה 841**, 2013, תְּרִיבָה חֲמֵרָה עַל וָרִיק, 70×100, מִגְמוּעָה אֵיילֵת וְאֵיתָן אולמן (תְּסוּוֹר: מֵתָחַף אִסְרָאֵיל, הַקִּדְּשׁ בַּעֲדָסָה אֵילַי פּוֹזְנֵר) Micha Ullman, **Two-Family House, No. 841**, 2013, red hamra soil on paper, 70×100, collection of Ayelet and Eitan Ullman (photo: The Israel Museum, Jerusalem by Elie Posner)



מיذا أولمان: ثنائي الأسرة

القيِّمة والنص: آيا لوريا

في صلب مُنشأ ميذا أولمان (مواليد 1939) ثَمّة تخطيط لخرطة أرضية لبית الفنّان، الواقع قريبًا من المتحف، بجوار الحدود بين رמات هشارון وهرتسליה. إنه منزل لعائلتين ملاصق للأرض، من النوع المتماثل مع تواضعه الوظيفي، ونموذج البناء التقليدي الذي ساد في المنطقة منذ نهاية أربعينيات القرن العشرين. والمكان اليوم في طور التطوير والبناء المتسارعين. أبراج شقق جديدة تحيط البيوت القديمة الأخيرة، والتي سيتم قريبًا إخلاؤها وفق مخطط التطوير الجديد. نسخ أولمان مخطط البيت ونقله إلى أرضية القاعة من خلال ملاءمته للفضاء المتحفّي، ثم راكم أكوافًا متتابعة من التربة الحمراء التي ترصد خطوط معالمها. إضافة إلى خطوط المعالم الخارجية، أُشّر أولمان «الأعضاء الداخلية» لبית الأسرة وبين الجيران الملتصق به. هكذا، يمكننا التعرّف على أدوات الطعام المُنتظمة على المائدة في المطبخ لتناول الوجبة، سرير في غرفة النوم، شبكة تغطي فتحة التصريف، والفضاء الداخلي للمرحاض – وهي جميعها مُتشكلة بالرمال بواسطة قوالب، وبمساعدة مكنسة، الأقماع وأدوات عمل ارتجالية أخرى، التي شكّلها أولمان على مر السنين كجزء من منظومة عمله الخاص، الذي يحافظ على مقياس إنساني.

والجمهور مدعو لدخول المنزل، والبقاء فيه، ليحدد لنفسه مسار الزيارة والتنقل بين الغرف وحولها. أكوام الرمال المنخفضة التي تُؤشر المعالم ليست مُعززة بواسطة مادة الترابط والتماسك. وعليه، فهي تكشف باستمرار الضعف المحتمل للزوار. ومن شأن الارتطام الطفيف، دون قصد، لإصبع الحذاء بكومة من الرمال أن يؤدي أيضًا إلى تشتت الحبيبات الحمراء وإلحاق الضرر بالحدود الموضحة. هشاشة البنية حقيقية. لا يتم عرض خطر الأذية كمجاز شاعري أو سياسي، بل يطلب من الزائرين أن يتصرفوا بالحرص والحذر الضروريين. خلال المعرض سوف يحضر الفنّان إلى عمله التركيبي كالمعتاد، مع مجموعة طلاب، بغية المشاهدة والفحص، وإجراء تعديلات وفق الحاجة، وفق أعمال وإجراءات يضعها هو. في هذا المفهوم، تتجسد في هذا العمل التركيبي سيرورة متواصلة، تتشكل خلال أشهر العرض وتصرفات المشاهدين هي بعد غير منفصل عن العمل وجوهره.

حلبة الحدث التي يخططها العمل التركيبي ثنائي الأسرة، المُنكشف من وجهة النظر العالية التي توفرها هذه القاعة الفريدة، تتيح طرح افتراضات مختلفة عن قصة المبنى ورمزيته: الحفريات الأثرية التي تكشف عن بيت قديم، أو فضاء سكني عصري اختفى بلحظة واحدة، وربما في أعقاب انفجار مأساوي أزال الكائن والحياة التي سكنته، إلى أن بقيت فقط آثارهم في الرمال. في كلا الحالتين، بالإمكان التفكير بالتناظر بين البيت، كغلاف عرضة للأذى هدفه حماية، وتعريف والدفاع عن الكائنات الحية داخله، وبين كيان سياسي، أو بينه وبين الجسد الإنساني. هكذا تقترح مقولة أولمان «ثنائي العائلة» الحالية منظومة بيئية تربط بين الجسد، والبيت والبلاد؛ بين النموذج الأصلي والعيني؛ بين الزمن الحقيقي والزمن الآني؛ بين النموذج ومخطط الوجود الخاص الآني؛ بين وجود الواحد ووجود الآخر. يبدو أنه وبواسطة التربة يرسلنا أولمان لتعلم آداب الجيرة والتعامل الحسن، للذات يتحان الوجود والاستمرارية في هذا المكان.

10

גסטון צבי איצקוביץ: מערבולת

אוצרות וטקסט: גלעד רייך

11

הפרויקט “מערבולת” של גסטון צבי איצקוביץ (נ’ 1974) נוצר מתוך סדרה של ביקורים שערך האמן בין החודשים מרץ ואוקטובר 2018 בחלקו הצפוני של אזור עוטף עזה. בחודשים אלה החל שלב חדש במאבק של תושבי הרצועה כנגד המצור הישראלי על עזה: עשרות אלפי אנשים השתתפו ב”צעדות שיבה” ובהפגנות בסמוך לגדר, שבמסגרתן שולחו מעברה הפלסטיני אל עברה הישראלי עפיפונים ובלונים הנושאים חומרים דליקים. לאחר סיורים מקדימים באזור, החל איצקוביץ לצלם אדמות שהציתו “עפיפוני התבערה” בסמוך לקיבוצים אור הנר וגברעם ולהריסות הכפרים הפלסטיניים סַמְסַם, נג’ד ואלמנסורה. האש כילתה את הצמחייה סביב תלי האבנים והמבנים ההרוסים, וכך הבליטה אותם; האדמה החרוכה שהותירה הבערה העניקה להם נראות חדשה. מערבולת רוח מזדמנת שחלפה במקום כמו הכתיבה את אופיו של הפרויקט: בלתי צפוי, נתון לחסדי הטבע והזמן, מנסה לתפוס את זרמי האוויר והרוחות שהם נושאים עמם; תיעוד של התרחשות המתהווה אל מול המצלמה אך גם חומקת ממנה; ניסיון לתפוס באמצעות הדימוי עבר והווה המתקיימים בעת ובעונה אחת.

את סדרת התצלומים ללא כותרת (סַמְסַם, נג’ד ואלמנסורה), המתעדת את חורבות הכפרים שנהרסו ב־1948, צילם איצקוביץ במצלמת פילם פשוטה, והשתמש בסרטי צילום שאגר במהלך השנים. החומריות הבלתי צפויה של הפילם, המושפעת ממשך הזמן שחלף מאז ייצורו ומתנאי אחסונו, הולמת את חומריותם של מושאי הצילום. היא מעניקה להיסטוריה של המבנים ההרוסים איכות מגורענת וטקטילית. העבר נוכח בהם לא רק כתוכן, אלא גם כחומר. אף שרוב התושבים המקוריים של הכפרים שעודם בין החיים מתגוררים עד היום במחנה הפליטים ג’בליה, לא רחוק מבתיהם ההרוסים, תצלומיו של איצקוביץ מעניקים לשרידים מעמד א־היסטורי ואיכות מטאפיזית, בדומה לתצלומי חורבות רבים מאמצע המאה ה־19, או לחלופין, כמו תצלומו הקאנוני של רוג’ר פנטון (Fenton), גיא צלמוות (1855). ההיסטוריה העולה מהתצלומים נראית בלתי נגישה, מנותקת לכאורה מההווה.

אופן הצילום הזה עומד במתח עם האקטואליות הפורצת מתוך הנוף המצולם: בתקופת העבודה על הפרויקט, עמד המרחב המתועד במרכז תשומת הלב החדשותית בישראל. האדמות השרופות הפכו לחזית החדשה של מאבק השחרור הפלסטיני. עפיפונים ובלונים, שעד לאחרונה קושרו למושגים כגון ילדות, תמימות ומשחק, היו לאמצעי מאבק. הכאן והעכשיו נוכחים בתצלומים, ומשרים תחושה מטרידה. כפי שכתב ההיסטוריון בועז נוימן על עבודתו של איצקוביץ, ביכולתו “למקד את מבט מצלמתו לא רק אל הזמן הגיאולוגי, הארכיאולוגי וההיסטורי, אלא גם אל הזמן האקטואלי והקונפליקטואלי ביותר.”¹ האמביוולנטיות הרגשית והמרחק הביקורתי המאפיינים את מכלול עבודתו הצילומית של איצקוביץ משמשים כאן כדי להנכיח את המתח בין ההווה והעבר בדימוי אחד.

1 בועז נוימן, “העולם נמצא. אין טעם לחזור עליו שנית”, בתוך: גסטון צבי איצקוביץ: לפני הספירה, קט’ תערוכה (תל־אביב: מוזיאון תל־אביב לאמנות, 2011), עמ’ 19.

עבודת הווידיאו עפיפונים מעצימה את המתח הזה באמצעות התייחסות ישירה לתנועתו של עפיפון תבערה שהצית אש בשדה. את העפיפון – כלי תעופה בלתי ניתן לשליטה, הנתון לחסדי הרוח – מחליף כאן כטב"מ (כלי טייס בלתי מאויש). זהו כלי טיס המופעל מרחוק, שמותקנות עליו טכנולוגיות ראייה שפותחו למטרות צבאיות ונועדו לעקוב, לפקח ולשלוט במרחב. הכטב"מ בווידיאו ממריא מהבאר שעמדה במרכז הכפר – לרגע אפשר לראות את משב הרוח שיוצרים מדחפיו, הקטנים אך העוצמתיים – וסוקר במצלמתו את האדמה החרוכה ואת חורבות הבתים, מסמן מחדש את אזור הפגיעה. המבט מלמעלה משטיח שכבות שונות של ההיסטוריה – תל ארכיאולוגי של אלימות – תוך שהוא מעמת סממנים קונקרטיים של המרחב עם הדימוי המופשט שיוצרת הפרספקטיבה האווירית. זהו מבט שמסדיר עבורנו את המרחב לא פחות מאשר מסתיר אותו.

סדרת התצלומים מערבולת (סִמְסִם) מתחקה אחר מערבולת רוח שהתהוותה במרחב במהלך הצילומים. במסלולה, היא מדלגת בין אדמה חרוכה לשטחים חקלאיים סמוכים, מכניסה ממד של התרחשות אל המרחב הסטטי לכאורה, רודפת ונרדפת, בלתי ניתנת לשליטה. אופי הצילום המשתנה של איצקוביץ הופך את המערבולת לביטוי סימבולי של כוחות בלתי נראים הפועלים במרחב הקונקרטי, בין שרידי המבנים וסימני הבערה, בצל סימני האלימות.

את עבודת הווידיאו שקיעה מעל עזה ערך איצקוביץ מתוך אחד השידורים הישירים שקיים אתר Ynet כחלק מהתיעוד השוטף של המתרחש על גבול הרצועה ובסביבותיו. שידורים ישירים אלה ("לייב סטרים", מלשון הזרמת מידע) מתאפיינים במשך זמן ארוך במיוחד, וכך מזמנים לתוכם את הופעתו של הבלתי צפוי: מה שמתרחש בתמונה לפתע, ללא תכנון מוקדם וללא קשר לאירוע שאותו מבקש השידור לתעד. איצקוביץ מבודד מתוך רצף השידורים מִשך, שלא ניתן להגדירו אלא כצילום נוף: שקיעת החמה מעל רצועת עזה. בדומה לסדרה מערבולת (סִמְסִם), גם עבודה זו מתבוננת על מרחב של אלימות ומבקשת להנכיח אותו דווקא באמצעות מה שמופיע בו באקראי או באגביות ואז חומק ממנו. כמו זרמי אוויר העולים מן הקרקע, כמו רוחות רפאים, העבודות בתערוכה יוצרות מערבולת שמסתחררים בה יחדיו הנראה והסמוי, עבר והווה, שיבה ומלחמה.



גסטון צבי איצקוביץ, ללא כותרת (סִמְסִם), 2018, הזרקת דיו פיגמנטי על נייר ארכיבי, 90.5×134
גסטון צבי איצקוביץ, בדון عنوان (סִמְסִם), 2018, طباعة حبر نفاث على ورق أرشيفي, 90.5×134
Gaston Zvi Ickowicz, Untitled (Simsim), 2018, archival pigment print, 90.5×134

גסטון تسفي أيتسكوبيتش: دوامة

القيّم والنص: جلعاد راخ

مشروع «دوامة» للفنان غستون تسفي أيتسكوبيتش (مواليد 1974) نتج من خلال سلسلة زيارات قام بها الفنان خلال اشهر آذار وتشيرين الأول 2018 للقسم الشمالي من منطقة «غلاف غزة». في تلك الأشهر بدأت مرحلة جديدة في نضال سكان قطاع غزة ضد الحصار الإسرائيلي على غزة: عشرات آلاف السكان شاركوا في «مسيرات العودة» والمظاهرات الشعبية قرب الجدار، وخلالها قاموا بإرسال طائرات وبالونات ورقية من الجانب الفلسطيني إلى إسرائيل تحمل مواد مشتعلة. بعد جولات مسبقة في المنطقة بدأ أيتسكوبيتش تصوير الأراضي التي حرقها «الطائرات الورقية المشتعلة» بالقرب من كيبوتسات أور وچيرعام وأنقاض القرى الفلسطينية سمسم، نجد والمنصورة. دمر الحريق الغطاء النباتي في محيط أكوام الحجارة والمباني المهדومة، مما أدى إلى بروجها؛ فالأرض المحروقة التي خلفتها النار منحتها ظهورًا مجددًا. دوامة الرياح العرضية التي هبت هناك كأنها فرضت طبيعة المشروع: غير متوقع، تحت رحمة الطبيعة والزمن، يحاول القبض على التيارات الهوائية والرياح التي تحملها؛ توثيق الحدث المتشكل أمام الكاميرا، ولكنه أيضًا يتملص منها؛ محاولة الإدراك بواسطة التصوير الماضي والحاضر القائمين في الوقت نفسه.



غستون تسفي أيتسكوبيتش، متاهة (سمسم), 2018, طباعة حبر نفاث على ورق أرشيفي، مجموعة من 12 صورة، 26×39
גסטון צבי איצקוביץ, מערבולת (סִמְסִם), 2018, הזרקת דיו פיגמנטי על נייר ארכיבי, סדרה בת 12 תצלומים, 26×39
Gaston Zvi Ickowicz, Untitled (Simsim), 2018, archival pigment print, series of 12, 26×39

אוצרת: איה לוריא

פינוי

אסנת צוקרמן רכטר


 איור 1
 ליליאן קלאפיש, כביש מס' 4, 1998, שמן על בד, 146×114, אוסף ארטורו שוורץ לאמנות בת זמננו, מוזיאון תל־אביב לאמנות

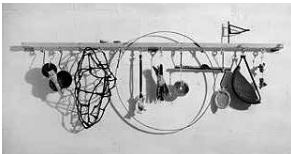
יום אחד, ב־2012, התמקמו דחפורים בשדות הפתוחים שהקיפו את שכונת המגורים של שרון פוליאקין ברעננה, ונוף חדש, מעשה ידי אדם, החל נפער ומתחולל. מי שהיה **עַד** לתהליכי הכנת השטח לקראת סלילת כביש 531, שמקשר בין כביש החוף, כביש 4 וכביש 6 לרוחבו של אזור השרון, יזכור את המהירות הגדולה שבה נחפר התוואי הרחב והעמוק. השינוי הסוער והפתאומי שיצר בנוף פרויקט התשתיות, מהגדולים שבוצעו בגוש דן, טלטל את הטופוגרפיה הסולידית של ערי ומושבי השרון.

פוליאקין עקבה בערנות אחר השינוי. מדי שבת, כשהפעילות באתר הושתקה ובפסקה, הייתה יוצאת אל השטח, מצוידת בתרמיל ובמצלמה, וצועדת לאורך המקטע שנחפר בין רשפון לכפר סבא. פעם או פעמיים אף הלכה לאתר בשעות עבודה, פגשה את הפועלים, רובם ערבים, וצילמה אותם, בהסכמתם, כשהם חבושים בקסדות עבודה לבנות, אדומות, ירוקות וצהובות. הטיפוס על גבעות החמרה הטרייה, שהקיקיון מיהר להשתרש בהן, וההליכות בתוך החפיר החום־אדמדם רחב הידיים בטרם נסלל בו הכביש, הולידו גוף עבודה חדש. הוא כולל מאות תצלומי הכנה, עשרות רישומים – של דיוקנאות הפועלים, של הקיקיון ושל ערמות ברזל־בניין שהיו פזורות בשטח (ואחרי תקופה של גשמים, כשהתוואי הוצף, נראו לכודות בו כמו ספינות טרופות) – סדרות ציורים והדפסים שנשענו על הרישומים, וכן אובייקטים מסוגים שונים, בכללם עבודות בברזל־בניין. קבוצה מתוך אובייקטים אלה מוצגת בתערוכתה הנוכחית במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. סדרת העבודות **כביש מס' 4 של ליליאן קלאפיש**, שצוירה ב־1998, ^(איור 1) בתקופה שבה נחפרה דרך בגין בירושלים, הייתה עבור פוליאקין נקודת התייחסות מפורשת מראשיתו של הפרויקט שלה, בהמשך לדיאלוג ארוך שנים בין השתיים. ב־2014 אף הציגו שתי האמניות תערוכה זוגית בגלריה גורדון, תל־אביב, שבה כללה פוליאקין סדרת ציורים שאת הבד שלהם מתחה על מסגרות בצורת אלונקות שיצרה מברזל־בניין, וכן עבודות נוספות מתוך כביש 531.

פוליאקין מתייחסת לברזל־בניין כאל קו תלת־ממדי, המאפשר לייצר רישום פיסולי. בחירתה בחומר זה קשורה גם לכך שבהיסטוריה הקצרה של הפיסול הישראלי מזהה העבודה בברזל גולמי עם מסורת גברית, שמייצגיה הראשיים הם יחיאל שמי, יעקב דורצ'ין ויגאל תומרקין. אל מול תחביר של פְּלִטות וקורות ברזל אצל שמי, כיפוף ופיתול של מסות ברזל אצל דורצ'ין ויציקות של דמויות קרועות קרביים אצל תומרקין, מציעה פוליאקין קו מפורק ועדין, שדומה במידה רבה לקו הדיו ברישומיה.

עבודות רישום פיסוליות של פוליאקין הוצגו לראשונה בתערוכה ”שמונה שיעורי רישום” שאצר לה יונה פישר במוזיאון אשדוד לאמנות (2012). שם היא עבדה בקנה מידה קטן, ופיתחה את הרעיון של חיתוך מוט ברזל נתון למקטעים לא שווים באורכם,


 איור 2
 שרון פוליאקין, ללא כותרת, 2011, ברזל־בניין, אלומיניום, 27×28×86 (צילום: אברהם חי)

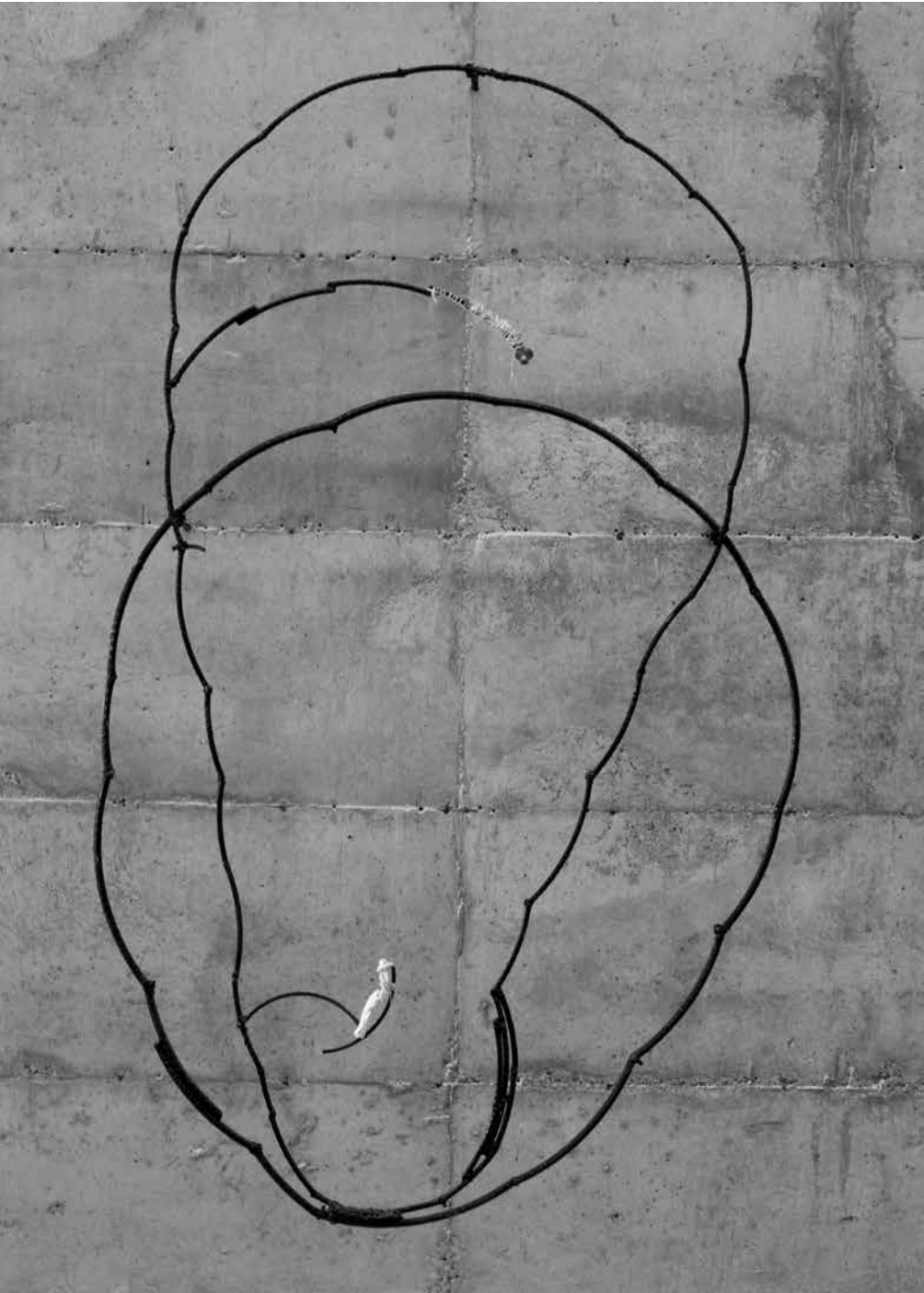
 איור 3
 שרון פוליאקין, ללא כותרת, 2008, עפרונות, מכולים, גפרורים, ענף, מסקינג־טייפ, חוט, מברשות, קערית חמר, 17.5×63×27 (צילום: אמון יריב)

 איור 4
 שרון פוליאקין, פינוי 1, 2014, עץ, ברזל, אלומיניום, קרמיקה, גומי, צבע שמן, שפופרות צבע, מכחולים, מברשות, חוט, 30×244×90, אוסף פרטי (צילום: אברהם חי)

וריתוכם זה לזה ליצירת צורה נפחית סגורה. צלקות הריתוך קוטעות את הקו, והעבודות נראות כראשים מעוותים בצורת כלובים, שלעיתים אף לכודים בתוכם חפצים. ^(איור 2) בשלב הבא, רשמה פוליאקין חלק מהפסלים בגרפיט על נייר, וכך שיטחה את קוויהם לדו־ממד של ממש. ברישומים הללו, בשונה מאוד מרישומי המכחול שלה, הקו רחב במיוחד, בדומה לעוביו של ברזל־בניין. גרסאות מוקדמות של אובייקטים כלוביים דמויי ראש העשויים מקטעים יצרה פוליאקין ב־2008, באמצעות שברי עפרונות המחוברים זה לזה במסקינג־טייפ. ^(איור 3) באובייקטים הללו, תיפקד גוף העיפרון כקו ולא כמכשיר לרישום.

כמעט מראשית דרכה של פוליאקין כאמנית מתקיים בעבודתה ”עקרון זרימה”, שהוא אחד מסימני ההיכר שלה: מכשירים וכלי עבודה מהסטודיו – עפרונות, מכחולים, מברשות, משטחי ערבוב צבע ושפופרות צבעי שמן משומשות עם סימני לחיצה עליהן, שנראות כמו דמויות אדם קטנות – הופכים לחומרי גלם עבור פעולות פיסוליות; הפסלים משמשים בתורם כמודלים לרישומי מכחול ודיו; ומוטיבים מהרישומים שבים ומתגלגלים אל הציורים. מעגל שמתחיל בציור וחוזר אליו. לעיתים נסחפות אליו גם עבודות גמורות של האמנית, שהיא מפרקת מטעמים שונים (כגון חוסר במקום אחסון עבורן, או שהיו גדולות מכדי לעבור בדלת הסטודיו שלה), וחלקיהן נטמעים בעבודות חדשות.

כאלה הן גם העבודות מפרויקט כביש 531 שמוצגות על קיר הבטון במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. הן נוצרו כשפוליאקין נאלצה לעבור סטודיו ב־2014. היא קראה להן **פינוי**. אחת העבודות המרכזיות בסדרה זו היא קורה ארוכה, שעל גבי נְוִי הקרס המחוברים אליה תלויים, כמו סירים ומחבתות במסעדות, פיסות הסטודיו, חומריו ומכשיריו: מכחולים, צלחות ערבוב, משקולות קטנות, וגם אובייקט כלובי דמוי ראש העשוי מברזל־בניין. ^(איור 4) הטלטלה הכרוכה בשינוי מקום ותנאי עבודה התמזגה, בשל סמיכות האירועים, באפקט החריף שהותיר שינוי פני השטח לשם סלילת הכביש. קיר הבטון במוזיאון הרצליה חריג במרקמו ובצבעו. בשונה ממעטפת הבטון החיצונית של המוזיאון, קיר פנימי זה לא נועד להיות חשוף. הוא נותר כזה כפועל יוצא של החלטה ספונטנית של האדריכל, יעקב רכטר, ומנהלת המוזיאון לשעבר, דליה לוינ, אשר זיהו את עוצמת נוכחותו הגולמית והחליטו שלא לחפותו. זהו קיר קונסטרוקטיבי שנושא על פניו קווי תפר, חורים וצלקות, ומעיד על תהליך הבנייה. ברזל־בניין אף הוא קונסטרוקטיבי, ואמור להיבלע ולהיעלם בלב יציקות הבטון שמרכיבות את שלד המבנה. בעבודות ה**פינוי** שיצרה פוליאקין, בדומה לקיר הבטון, מגולמת נוכחות של תהליך. ניכרים בהן סימני החיים שהותירו אחריהם הן הפועלים בשטח והן הפעולות בסטודיו, לפני שקפאו והיו לאובייקט.

شارون پولياكين، من مجموعة
شارع 531, 2018, تقنية مختلطة على
حديد, 246×150×27, بلطف الفنانة
وجاليري جوردون، تل أبيب (تصوير:
أبراهام حاي)
שרון פוליאקין, מתוך הסדרה
כביש 531, 2018, טכניקה מעורבת
על ברזל, 246×150×27, באדיבות
האמנית וגלריה גורדון, תל־אביב
(צילום: אברהם חיי)
Sharon Poliakine, from the
series **Route 531**, 2018, mixed
media on iron, 246×150×27,
courtesy of the artist and
Gordon Gallery, Tel Aviv
(photo: Avraham Hay)



شارون فولياكين: شارع 531

القيّمة: آيا لوريا
نص بقلم: أوسنات تسوكرمان ريختر

في أحد أيام 2012، تجمعت الجرافات في الحقول المفتوحة التي أحاطت الحي الذي تسكنه شارون فولياكين في مدينة رعنان، ومشهد جديد من صنع يد الإنسان، بدأ يفتح ويتشكل. ومن كان شاهدًا على عمليات إعداد المنطقة من أجل تعبيد شارع 531 على عرض منطقة الشارون، سيتذكر التغييرات العاصفة والمفاجئة التي شكلها هذا الشارع في المشهد، وهو أحد أكبر المشاريع التي نفذت في منطقة غوش دان. تابعت فولياكين التغييرات باهتمام.

وفي كل يوم سبت كانت تخرج إلى المنطقة، مزودة بحقيبة وكاميرا، تسير على امتداد المقطع المحفور بين ريشبون وكفار سابا. في أعقاب ذلك، شكّلت الفنانة جسد أعمالها الجديدة. وهي تشمل مئات الصور الفوتوغرافية، عشرات التخطيطات لبورتريهات العمال؛ والخروج الذي سارع بمد جذوره في تلال التربة الحمراء الطرية؛ وأكوام حديد البناء، التي كانت منتشرة هناك (وبعد موسم الأمطار، وعندما غمرت المياه المعالم، بدأت وكأنها حبيسة مثل حطام سفن) – سلسلة رسومات ومطبوعات وفق التخطيطات، وكذلك كائنات من أنواع مختلفة، وبضمنها أعمال من حديد البناء.

الأعمال من مشروع شارع 531 لمعرضة على حائط الباطون في متحف هرتسليا للفنون المعاصرة تشكلت عندما اضطرت فولياكين نقل محرفها في عام 2014. وأطلقت عليها اسم إخلاء. الاضطرابات المرتبطة بتغيير المكان وظروف العمل امتزجت، بسبب تزامن الأحداث، في الأثر الشديد الذي تركه إخلاء المنطقة من أجل تعبيد الشارع.

على غرار حائط الباطون الداخلي في المتحف والذي خُصص في تخطيطه الأولي ليكون مكشوفًا – حائط بنائي يحمل خطوط التماس والندب، ويشهد على عملية البناء – أيضًا حديد البناء من المفترض أن يُبتلع ويختفي مع صب الباطون الذي يشكل هيكل المبنى. في الأعمال التي شغلتها فولياكين، وكما حائط الباطون، يتجسد حضور السيرة. ويلاحظ عليها مؤشرات الحياة التي تركها خلفهم العمال، كما أيضًا النشاطات في الاستوديو قبل أن تتجمد وتتحول إلى كائن.

נורית ירדן: מולדת

אוצרת: איה לוריא

מולדת – לקסיקון

גליה בר אור



איור 1

נורית ירדן, רח' ארלזורוב شارع أريوزوروف Arlozorov St., 2012, 60×78

18

נורית ירדן רואה בפרויקט **מולדת** סוג של סיכום לפעולתה בשנים האחרונות, הבוחנת בצילום את אופן חדירתם של סממנים ויזואליים, חברתיים ופוליטיים למרחב הציבורי בישראל.

השאלה הראשונה העולה מהתערוכה **"מולדת"** היא מדוע בחרה ירדן בכותרת זו, שניחנה במובהקות של מקור. מולדת היא נקודת מוצא (מקום הולדת), מולדת היא מכורה (לשון מכרה) הנתפסת כמקור מעצב – **"הָאָדָם אֵינוּ אֶלָּא תְּבִנִית־נוֹף מוֹלְדָתוֹ"**. דומה שהתצלום, שעבור נורית ירדן היווה את נקודת המוצא לתערוכה, עונה לכותרת הטעונה ואף מתמסר לה: ^(איור 1) לא זו בלבד שהכותרת מתנוססת בתצלום, אלא שבצדה נראה גם דגל ישראל. זו בדיוק המלכודת שטומנת עבודתה של ירדן, ולכן רצוי להשתהות ולהתבונן בפרטים: באור השמש העזה נחשפת חזית בנין משותף בעירוב שעטנזי של תריסים ומרפסת, סוגי הצללה, והשם **"מולדת"** רשום ומנוקד בלבן, כמו על פי הזמנה. ממש במרכז התצלום למעלה, נראה, מתוח כמו שתי זרועות פרושות לצדדים וממוסמר בין חוטי חשמל חשופים, דגל המדינה, כחול-לבן. אפשר לראות גם חוט דקיק, שנקשר פעם לאיזה צורך והיום הוא כמו שרשרת לצווארה הבלוי של המרפסת היצוקה בבטון. למטה משמאל אפשר לזהות בכתב זעיר את המילה **"צללית"**. קשה לחשוב על דימוי רחוק יותר מהדימוי האידילי של **"מולדת"** שהוקנה במערכת החינוך של פעם והונחל בטיול ובשיר ובספר – ארץ כמרחב ציבורי מאיר ופתוח בלא חציצה, מדבר וחורש, כפר ועיר, חיטה וגם תאנה, נחרוש וניטע, נסלול ונבנה, כי לנו היא ארץ זו.

אפשר לכנות את המערכת ההויזואלית המומצאת של נורית ירדן, המכונסת בתערוכה, סוג של לקסיקון, אך אין מדובר בלקסיקון תקני הערוך בסדר אלפביתי לפי מושגי מפתח, שבו המידע מאורגן באופן אובייקטיבי כביכול, ומגדיר וקובע מה ראוי להיזכר. ב**"לקסיקון"** שלה, נורית ירדן מעלה את השאלה איך אפשר לטפל במציאות שבירה של הווה פרגמנטרי, הנמצא תמיד בתנועה, באופן שלא ייפול במלכודת החונקת של הקשרים לקסיקליים מוכרים. הלקסיקון שלה מציע מבנה שמושגיו אינם מתמסרים למילות מפתח ולהיגיון מרכזי המגדיר נתיב התחקות סדור, כזה שאינו מעקר את היסוד האנטגוניסטי.

הצילום של ירדן אמנם עוסק בשינויים ויזואליים במראה המציאות, אך אינו מתמקד רק בתיעוד ומיון, אלא גם בדיבוב ובהחייאה, ובדומה לפעולת השוטטות, שהיא הבסיס לעבודתה של ירדן, זמנו הוא זמן עכשיו. דה־סרטו העיר בספרו **המצאת היומיום** כי פעולת עוברת־האורח עושה למרחב המערכתי האורבני מה שעושה אקט הדיבור לשפה.¹ אקט השוטטות מערער על מבנים קבועים, פותח כל מסמן במרחב לקריאות אחרות, מכונן זמן הווה ביחס למקום ומאפשר לנוע עם המזדמן והלא קבוע. הוא יכול גם לגרום לנו להחסיר פעימה, למשל לנוכח התצלום שכותרתו **רח' המלך ג'ורג 2013**. מצולמת בו בובה בחלון ראווה, מוטציית שלגיה של דיסני, בידה סכין קצבים ואדום דם על סינרה,

2 ‬Henri Lefebvre, "Toward a Leftist Cultural Politics: Remarks Occasioned by the Centenary of Marx's Death," in Marxism and the Interpretation of Culture, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988), p. 78.

וממובלעת הפלסטיק שמתוכה היא בוקעת עולה טירוף, מיתי או עממי, הקושר זה לזה קורבן ומקרבן.

נורית ירדן שילחה את הלקסיקון שלה לקלוט דימויים ממסע שיטוט שהוא גם יומני וגם פוליטי. תמצאו כאן, דרים בכפיפה אחת, קלישאות לאומיות ותיירותיות, עקבות עקירה, בנייה פרגמנטרית ופירוק. תמצאו בסביבות היומיום האלה את המקום של ההיעדר, מקום שבו חיבור מרכיבים לשעטנז מחולל שינוי בתפיסה של משמעויות וזהות. **"היומיום הוא כמו מסך"**, כותב אנרי לפבר, **"[...]** הוא מראה ומסתיר בעת ובעונה אחת; הוא חושף הן את מה שהשתנה והן את מה שנותר על כנו".²

עבודותיה של ירדן מציעות, בכל סדרה וסדרה, דרכים וכלים עוקפי מרכז, המאפשרים לה לפתח אסטרטגיות שונות של שוטטות, שאף עושות שימוש במדיה נכשווית. החיפוש אחר חיבור בין המרכיבים של הגדרה זו החל בספרה **ארוחה משפחתית**, שיצא לאור ב־2007 בהוצאת חרגול/עם עובד, ונמשך בשלוש תערוכות יחיד – **"שבץ־נא"** (גלריה שלוש, תל־אביב, 2010, אוצרת: נירה יצחקי), **"במרחק הליכה"** (גלריה קונטמפוררי ביי גולקונדה, תל־אביב, 2013, אוצרת: טלי תמיר), **"קלנדיה"** (בית האמנים תל־אביב, 2014, אוצרת: קציעה עלון) – ובפרויקט פייסבוק שהחלה ב־2012 ונמשך עד היום, ובו היא מתייחסת לפלטפורמה של פייסבוק כאל חלל תצוגה אלטרנטיבי, המאפשר עבודה תהליכית ושיתופית, שמייצרת קהילה אלטרנטיבית כמרחב של עבודה, חשיפה ודיון. הצילום של ירדן לא מוותר על אסתטיקה המטמיעה עושר ויזואלי ואפשרויות חזותיות מורכבות, אסוציאציות והקשרים מתחום האמנות היפה. התמונתי ה**"גבוה"** נשזר במסווה של ז'אנר צילום־החטף ה**"נמוך"**, ויוצר שעטנז ייחודי, המציע אינספור דרכים לחציית גבולות ואפשרויות לחריגה חזותית, חברתית, תרבותית ופוליטית. ראו למשל תצלום נוף בקומפוזיציה קלאסית של משולש, דרך רחבה מתפתלת בצד מה שנראה כנוף סמי־עירוני וקיר בטון לפנים מימין.^(איור 2) עקבות בנוף מעידים, בצד ההזנחה, על משהו שמתחולל כאן. הפלא ופלא, במרכז הדרך מונחת סכין קצבים ענקית, ולשמאלה חוסמת את הדרך חומת ראשים ערופים של כרובית. **מחסום קלנדיה 2012**, רשום בכותרת. כך גם בתצלום נוסף, שבחלוקה אופקית נראה כמעט ריק ויותר משני שלישים תופס בו משטח תכלכל־אפרפר של שמים עכורים. המשטח נחצה בקווי אנך דקים של עמודי תאורה, השמאלי שבהם ערוף ראש. אלא שהפס האופקי התחתון כלל לא ריק. במשטח הצר ממתינים רכבים ובאופק מבנים, ורק מעל, ברקע הריק של השמים, מרחפים שני עפיפוני ענק, מטוסי־ציפור שכנפיהם בגוון מדי הסוואה צבאיים והבטנה בגוון ורוד של גוף שהופשט עורו.

קריצת העין הכואבת של ירדן נודדת שוב ושוב אל מנגנוני ההזרה, ההדרה, האילמות והאלימות. היא מתדיינת עם שאלות של ייצוג ומשטור המהווים מוקד רפלקסיבי לחקירתה את מדיום הצילום. **"כך בנוי גם הלקסיקון שאני מרכיבה"**, היא מציינת, **"זוהי מלכודת דבש שבה עבודה תמימה כמו ארבעה זיתים ופלפל נמצאת ליד העבודה מחסום קלנדיה**, אלא שגם התצלומים התמימים בפרויקט, תמימים רק לכאורה, ובכל אחד מהם טמון זרע של פורענות. צורת עבודה זו מאפשרת להעלות לדיון נושאים פוליטיים־חברתיים שאנחנו כחברה מעדיפים לא לראות".

מולדת של ירדן היא לקסיקון מופרך, המשמש כמבנה הפורש ריבוי ניגודים, הן כתמונות מציאות והן כפרקטיקה של עבודה המתמודדת עם מנגנוני ראייה, הרגל והכחשה. באמצעות ה**"לקסיקון"** נחשפים וקטורים סותרים בתשתית עבודתה, המטעינים את תצלומיה בחידתיות, בחפיפה דיאלקטית בין המוכר והזר, בגירוי, בקריצת־עין ובקסם דר־משמעי. אופן ההמשגה הממזרי שלה בפרויקט זה מדגיש את הממד הרפלקסיבי, המושגי והביקורתי של מכלול עבודתה.



איור 2

נורית ירדן, מחסום קלנדיה حاجن قلنديا Kalandia Checkpoint, 2012, 60×78

19

^[1] מישל דה־סרטון, המצאת היומיום, תרגום: אבנר להב (תל־אביב: רסלינג, 2012).

نوريت يردن מאתרת את אופני הניצול של הצילום וגם את הפוטנציאל הגלום בו
”לשוטט” בשולי האלם הפרטי והחברתי ולחשוף את האלימות, שהרי האסטרטגיה
שנוקטת האלימות היא הסוואה, הכחשה והתעלמות, שתוצאתן שיתוף פעולה: ”היעדר
ההיררכיה ב’לקסיקון’ הזה משקף עבורי גם את הקיום המקביל והבלתי אפשרי של שגרת
היומיום הפרטית, הנוחה, שלי ושל חלק גדול מהאזרחים במדינה, ומולה הדיכוי ואי־הצדק
הנראים לכל עין שמוכנה לראות”.

נורית ירדן, רח' בן יהודה,
2014, 60x73
נורית ירדין, شارع بن يهودا,
2014, 60x73
Nurit Yarden, Ben Yehuda St.,
2014, 60x73



القيّمة: آيا لوريا
نص بقلم: غاليليا بار أور

تسعى نوريت يردين في مشروعها وُطن، إلى دراسة الطريقة التي تتسرّب فيها الخواصّ
البصرية والاجتماعية والسياسية إلى الحيز العامّ في إسرائيل، وتبتكر ما يُشبه المعجم.
لكن الحديث لا يدور حول معجم معياريّ معدّ حسب الترتيب الأبجديّ ووفقًا للمفاهيم
الأساسية التي يتمّ تنظيم المعلومات فيها بشكل موضوعيّ ظاهريّ، ويعرّف ويحدّد ما
يجب تذكره. في «معجمها»، تطرح نوريت يردين السؤال حول كيفية التعامل مع الواقع
الهش للحاضر المجتزأ، المتواجد في حالة حركة على الدوام، بطريقة لا يقع فيها في
الكمين الخانق للسياقات المعجمية المألوفة. يقترح معجمها مبنى لا تکرّس فيه المفردات
نفسها للكلمات الرئيسية وللمنطق المركزيّ، والذي يحدّد مسار تتبّع منظّم، لا يُحدّد الأساس
التنافسيّ. إنّها رحلة تجوال يوميّاتيّة وسياسيّة في نفس الوقت
التصوير عند يردين لا يرفع يده عن الجمالية التي تذوّت الثروة البصرية والإمكانيات
البصرية المعقدة والتداعيات والسياقات من حقل الفنون الجميلة. إن الصوريّة «الرفيعة»
منسوجة بشكل مخفيّ في تصوير اللقطة «المنخفض»، ويخلق تهجينًا ممنوعًا (شعائيز)
خاصًا، يقدم طرفًا لا حصر لها لعبور الحدود وإمكانيات للتجاوز البصري والاجتماعي
والثقافي والسياسي. انظروا على سبيل المثال، تصوير منظر بتركيبة مثلث كلاسيكيّة،
طريق واسعة متعرجة إلى جانب ما يبدو كمنظر شبه حضريّ وحائط اسمنتّيّ. ثمة سكين
جّارين ضخمة موضوعة في منتصف الطريق، وعن يسارها جدار من رؤوس قرنييط مقطوعة
تسدّ الشارع. لقد دُوّن في عنوان العمل (حاجز قلنديا 2012).
وطن يردين هو معجم فُقد، يُستخدم كمبنى ينشر تعددية من التضادات، سواء
كصورة واقع أو كممارسة لعمل يتناول آليات الرؤية والعادة والإنكار. من خلال «المعجم»
تتكشف مُتّجهات متضادّة في قاعدة عملها، والتي تشحن صورها بالتحجّية، بالتداخل الجدليّ
بين المألوف واللامألوف، بالتحفيز، بغمزة وبسحر غامض. طريقة المفهمة المراوغة في
مشروعها هذا تشدّد على البعد الانعكاسيّ، المفاهيميّ والنقديّ لمجمل عملها الفنيّ.
تحدد نوريت يردين طرق استغلال التصوير والإمكانيّة الكامنة في «التجوال» في
هوامش الصّمت الفرديّ والاجتماعيّ والكشف عن العنف، حيث أن الاستراتيجيّة التي يتبنّاها
العنف هي التمويه والإنكار والتجاهل، والذي يتمخّض عنها التعاون: «غياب الهرميّة في
هذا 'المعجم' يعكس بالنسبة لي أيضًا الوجود الموازي والمستحيل لروتينيّ اليوميّ الخاصّ
والمريح، ولقسم كبير من المواطنين في الدولة، وقبالتها القمع والظلم الظاهري لكلّ
عين ترغب في رؤيتهما».

עודד בלילטי: חזית

אוצרות וטקסט: איה לוריא



איור 1

עודד בלילטי בעת צילום הסדרה "חזית", 2016 (צילום: גיא כהן)

22

אחרי שנים של עבודה אינטנסיבית כצלם עיתונות בשירות סוכנות הידיעות הבינלאומית AP, שבמהלכן תיעד מדי יום זירות של התקוממות, מאבקים חמושים, הפגנות וקונפליקטים – על כך אף זכה בפרס פוליצר לצילום חדשותי (2007) – מצא עצמו עודד בלילטי (נ' 1979) מול מחסום רגשי לא ברור, שמנע ממנו לחזור למקומות הללו. סדרת העבודות המוצגת בתערוכה "חזית" צולמה כולה בשנתיים האחרונות, במסגרת פרויקט שאת תנאיו קבע בלילטי לעצמו בקפידה, כדרך התמודדות עם מחסום זה. תוכנית העבודה שבנה חייבה אותו לחזור למקומות ספציפיים שבהם פעל בעבר כצלם עיתונות המסקר אירועים חדשותיים: תחנת אוטובוס באריאל; עמדת שמירה בבסיס טירונות ניצנים; מחסומי בטון בגבול עזה, בנתיב העשרה ובנחל עוז; וגדר תיל בכפר הפלסטיני ח'רבת'א בני חרית. מסגרת העבודה שהתווה, המהדהדת את הצילום הטיפולוגייהאובייקטיבי. כללה פרקטיקה קבועה, שיעילותה חייבה התארגנות מדוקדקת: תכנון שכלל נסיעות לבחירת הלוקיישן, סימונו, ופרישת "סדין לבן" – בד רקע מקצועי מהסוג שמשמש בסטודיו לצילום – בשטח עצמו, באופן שמבודד את האלמנט המרכזי המצולם מסביבתו. האלמנט הנבחר צולם תמיד חזיתית, ולא עבר טיפול ועיבוד ממוחשב – כלומר, חיתוך הפריים ולכידת הדימוי נעשו בשטח, למול הבד המתוח, תוך ניתוק מכוון מהמולת החיים מסביב.[[]^{איור 1]} חשוב לבלילטי לציין כי "הרעיון העיקרי מאחורי הגישה שלי לפרויקט הוא ניסיון לשחרר ולהרפות מהרגלים קודמים וקבועים. בדרך שבה אני נוהג לצלם, יש יחס שווה בין הרקע לבין מה שנמצא בקדמת הפריים. הייתי עסוק במרדף בלתי פוסק אחר סינרגיה מושלמת ביניהם. כאן, רציתי להרפות קצת ולהתמקד במה שהתגלה כארכיטקטורה מקרית של המציאות, כגון בניית מדורות, העמדת צמיגים, עמדות תצפית ומיגוניות".

מכיוון שהמהלכים שהובילו לפרויקט פוטו־תרפויטי זה היו סובייקטיביים במהותם, אִפשר בלילטי לעצמו לחרוג מדי פעם מהמסגרת הנוקשה שהציב לעצמו. כך, נוספו לסדרה הסופית אנשים, בעלי חיים ומקומות שצולמו אמנם על פי הקוד האסתטי הקבוע שהכתיב, אולם הבחירה בהם נגעה גם בזיכרון כללי יותר או בתחושות שעלו אצלו תוך כדי עבודה, בשנים האחרונות, כשמצא את עצמו רואה בכל קבוצת אנשים תמימה את פוטנציאל הפגיעה בה. רפרטואר הדימויים של בלילטי בסדרה זו כולל יחידות הגנה מבוצרות (עמדות בטון, מגדל תצפית, גדר תיל) ולצידן מצולמים חשופים ופגיעים (סוס בלי ראש, אב ובנו רוחצים בנחל). יש בה תיעוד של מדורות בטרם הצתה וטקסי התלקחות אקסטטיים בהילולת ל"ג בעומר בירושלים, וישנו תיאור שגרתי, בנאלי, נטול חגיגיות, של ציפייה לאוטובוס, מקום שהפך פעמים רבות, תוך שניות, לזירה מדממת. משמעותה הכפולה של כותרת התערוכה – "חזית" – ממקדת את תשומת הלב ב"מערכה" שהצלם מנהל מול המציאות המצולמת, כלומר מול אותו רקע ממשי שכותרות התצלומים

1 סוזן סונטג, להתבונן בסבלם של אחרים, תרגום: מתי בן יעקב (תל־אביב: מודן, 2005).

2 שם, עמ' 26.

3 שם, עמ' 27.

4 שם, שם.

23

מצביעות עליו מפורשות (אף שהוא ממוסך בדימוי עצמו), וכן באלמנטים הממוקמים בחזית התצלום, שכמוהם כפסלי הנצחה אישיים. בתוך כך, הופך הניתוק מהרקע, שהוא היבט מרכזי של תצלומים אלה, למאפיין הישרדותי כללי ואוניברסלי.

בספרה להתבונן בסבלם של אחרים בוחנת סוזן סונטג לעומק את ההיסטוריה והמשמעויות של תצלומי מלחמה, אסונות ופיגועים, כפי שתועדו בעיתונות ובספרים מראשית הצילום ואילך.[[]^{סונטג רואה בתצלומי המלחמה משמעויות ופונקציות רבות: אמצעי מפתח להפצת ידע והנחלתו; כלי הנצחה; אמצעי גיוס לטובת עמדה אידיאולוגית־מוסרית (בעד או נגד המלחמה); אמצעי המאפשר לצופה לחוות את עצמו כנקי כפיים, שהרי לא הוא מי שגורם סבל נורא זה; וכן ביטוי לאנחת רווחה פנימית, שכן צערם של אחרים הוא שניבט מבעד לתצלום ולא של הצופה. בחברה הצרכנית שלנו, תצלומים אלה הם אמצעי להשגת כותרת מושכת והרחבת התפוצה של כלי התקשורת שבו הם מתפרסמים. הם גם סוג של מופע, כאב אנושי הרתום למטרת עינוג חזותי מציצני. בה בעת, הם משמשים אפיק לחופש הביטוי ולשבירת חומות הצנזורה. סונטג מציינת שמבול הדימויים האינסופי של תצלומי אסונות מרחבי העולם אינו תופעה חדשה המאפיינת את העידן החדש, שכן כבר בודלייר מלין על אותה תופעה עצמה, בצרפת של המאה התשע־עשרה. בנוסף לקהות החושים ולאדישות שגורם ריבוי התצלומים של זירות פיגוע, לחימה וקונפליקט, עולה מהם לעתים תכופות סתירה בין האתי והאסתטי – למשל, כשחורבות בתים או שדה קרב לאחר קטל נתפסים כנשגבים או בעלי הוד.[[]^{2]}}

סונטג מצביעה על כך שהדימוי המצולם שואב את כוחו משני היבטים מנוגדים המגולמים בו. הוא נתפס כבעל מהימנות אובייקטיבית מובנית, הנובעת מהמכאניות של המצלמה המתעדת את המציאות הממשית; עם זאת, בהכרח, הוא תמיד משקף נקודת מבט ומשמש כעד ראייה, "שהרי אדם הוא שהיה שם וצילם אותם".[[]^{3]} מעל לכל, מדגישה סונטג, איש אינו מתייחס לתצלומים רק כאל אוסף של עובדות, וזאת, כפי שהיא מצטטת את וירג'יניה וולף, "מפני ש'העין מקושרת אל המוח: והמוח למערכת העצבים. מערכת זו שולחת את מסריה בהבזק דרך כל זיכרונות העבר ורגשות ההווה'. להטוטנות זו מאפשרת לתצלומים לכרוך יחד תיעוד אובייקטיבי ועדות ראייה אישית, העתק נאמן של רגע מציאות ממשי, בתוספת פרשנות על אותה מציאות – מטרה שהספרות שאפה להגיע אליה מאז ומתמיד, אך מעולם לא הצליחה להשיג אותה כפשוטה".[[]^{4]}

לכאורה, האסטרטגיה שהפעיל עודד בלילטי באמצעות סדרת התצלומים **חזית** מנטרלת מהדימוי את הסיפור הדרמטי של ההתרחשות האלימה. הוא נמצא שם במרומז, אך הדימוי מאפשר לנו להתבונן באלמנט המצולם גם במנותק מהקשר. למעשה, בלילטי הוא שהתנתק מהרגליו הקודמים, מתפיסת הסיטואציה שלפניו במהירות וכמכלול אחד עם המרחב שבתוכו היא מתרחשת. הסדין הלבן שהוא פורש – השולח אסוציאטיבית למיטת בית חולים (חולי ומרפא), לסיסמה צבאית ("סדין אדום" של מלחמת יום כיפור), ולסימן הבינלאומי לכניעה (התמסרות לתהליך) – לא רק מכסה על הסביבה אלא גם ממקד את המבט. הפרשנות טמונה בהעדר ובניתוק, בגילוי ובכיסוי. בלילטי מביא את רוח־הרפאים של הזיכרון, הלכה למעשה, דרך גילומו של מנגנון הגנה שפועל באמצעות ניתוק ומחיקה.

המחזאי והמשורר הגרמני ברטולט ברכט (1898–1956), שנודע בעמדותיו ההומניסטיות והפציפיסטיות, כותב על תגובת האלם והעיוורון של האנושות לנוכח ריבוי זוועות המלחמה, בשירו "כשהרשע בא כמו גשם נופל":

[...]

כְּשֶׁסָפַר לְרֵאשׁוֹנָה, שְׂיִדְיָדֵינוּ נִשְׁחָטִים בְּהֶדְרָהּ

קָמָה זַעֲקָה שֶׁל פְּלִצוֹת. אֲזַי נִשְׁחָטוּ מֵאָה. אֲבָל

כָּאֲשֶׁר נִשְׁחַטוּ אֶלֶף וְלִשְׁחִטָה לֹא הָיָה סוּר, נִפְוָצָה
הַשְׂתִּיקָה.

כְּשֶׁהֲרָשַׁע בָּא כְּמוֹ גֶּשֶׁם נוֹפֵל, אִישׁ אִינוֹ קוֹרֵא עוֹד:
עֲצֹר!

כְּשֶׁהַפְּשָׁעִים נַעֲרָמִים, הֵם נַעֲשִׂים בְּלִת־נִרְאִים.
כְּשֶׁהַסֵּבֶל נַעֲשֶׂה לֹא־נֶשָׂא, אֵין שׁוֹמְעִים
עוֹד אֶת הַצִּעֲקוֹת.

גַּם הַצִּעֲקוֹת נוֹפְלוֹת כְּגֶשֶׁם־קִיץ.⁵

קורבנותיה של האלימות הם לא רק המצולמים שתועדו בזירת ההתרחשות. הזוועה
מייצרת אפקט משני, המצטבר מפיגוע לפיגוע, וגובה מחיר גם ממי שאוחז במצלמה.
בסדרה הנוכחית חוזר עודד בלילטי לזירת הפשע באופן אחר, המבקש לבטא את יכולתה
הכפולה של המצלמה, לפגוע ולרפא.

5 ברטולט ברכט, גלות המשוררים:
שירים, תרגום: בנימין הרשב (תל־אביב:
הקיבוץ המאוחד וסימן קריאה, 1978)
עמ' 128.

עודד בלילטי, עמדה צבאית סמוך
למוצב נחל עוז, גבול עזה, 2017,
הזרקת דינ פיגמנטי על
נייר ארכיבי
עודיד בליילטי, מרכז עסקרי בלרבי
מן מוּעַ נחל עוז, חדוד עזָה,
2017, טביאָה חר נפאָח עלִי
ורק אָרשיִפִּי
Oded Balilty, Military Post
Near Nahal Oz, Gaza Border,
2017, archival pigment print



עודיד בליילטי: גִּבְהָה

القيّمة والنص: آيا لوريا

بعد سنوات من العمل المكثف كمصور صحفي في خدمة وكالة الأنباء الدولية (AP)، التي
وتّقى خلالها يومياً ساحات التمرد، الصراعات المسلحة والمظاهرات والنزاعات – وفاز بفضل
ذلك بجائزة بوليتزر للتصوير الصحفي (2007) – وجد עודيد (مواليد 1979) نفسه أمام حاجز
عاطفي واضح، منعه من العودة إلى تلك الأماكن. تم تصوير سلسلة الأعمال المعروضة
في معرض «جبهة» في العامين الأخيرين في إطار مشروع وضعه بلييلטי لنفسه بعناية،
كطريقة للتعامل مع هذا الحاجز. خطة العمل التي وضعها تطلبت منه العودة إلى أماكن
محددة حيث كان يعمل من قبل كمصور صحفي يغطي الأحداث الإخبارية: محطة للحافلات
في أريئيل؛ موقع الحراسة في قاعدة التدريب في نيتسانيم؛ حواجز الباطون على حدود
غزة، ونيّف هعسرة وناحل عوز؛ والسياج الشوكي في القرية الفلسطينية خربة بني حارث.
إطار العمل الذي وضعه، يردد صدى التصوير النموذجي الموضوعي، شملت ممارسة ثابتة:
اختيار الموقع، تأشيرته، موضعة جهاز الضوء وفرش «شرشف أبيض» – قماش خلفية مهنية
من النوع المُستخدم في استوديو التصوير – في المكان، بشكل يعزل العنصر الرئيسي
المُصوّر عن بيئته. وعمل دائماً على تصوير العنصر الذي اختاره من الأمام، بدون معالجة
محوسبة – أي، تم قص الإطار والتقاط الصورة في الميدان، أمام القماش الممدود، ومن
خلال العزل المُتعمد عن صخب الحياة المحيطة.

وبما أن العمليات التي أدت إلى هذا المشروع الفوتوغرافي العلاجي التي كانت
ذات طبيعة ذاتية في جوهرها، فقد سمح بلييلטי لنفسه بالخروج عن الإطار الصارم الذي
وضعه لنفسه. وهكذا، أضيف للمجموعة الأخيرة البشر، والحيوانات والأماكن التي صُوّرت
حقيقة وفقاً لقواعد الجمالية التي فرضها، لكن اختيارها كان مرتبطاً أيضاً بذاكرة أو مشاعر
أكثر عمومية نشأت لديه خلال عمله في السنوات الأخيرة، عندما وجد نفسه يرمي في كل
مجموعة من الناس الأبرياء ضرراً محتملاً لها.

إن المعنى المزدوج لعنوان المعرض - جبهة - يركّز الانتباه على كل من «المعركة»
التي يخضوها المُصوّر ضد الواقع الذي تم تصويره والخلفية، التي تشير إليها عناوين الصور
بوضوح (على الرغم من أنها مُتضمّن في التصوير نفسه)، وكذلك في العناصر المُتموضّع
في مقدمة التصوير، والتي تشبه التماثيل التذكارية الشخصية.
مشهد الأحداث العنيف، الذي يفرض ثمنًا من ضحايا الاعتداء، يؤثر أيضًا على من يحمل
الكاميرا. في مجموعته الحالية يعود بلييلطي إلى «مسرح الجريمة» بطريقة أخرى، تسعى
للتعبير عن القدرة المزدوجة للكاميرا، بالإيداء والإشفاء. الشرشف الأبيض الذي يفرشه
بلييلطي لا يحجب البيئة فحسب، بل يركّز النظرة. التفسير كامن في الغياب والانفصال، في
الكشف والإخفاء. يجلب بلييلطي شبح الذاكرة، بحكم الواقع، عن طريق تجسيد جهاز الدفاع
الذي يعمل بواسطة العزل والشطب.

אברהם חי: אגף חדש, 1997–1999

אוצרת: איה לוריא

לאחר שירות כצלם צבאי ועבודה כצלם עיתונות בשנות השישים של המאה הקודמת, נסע אברהם חי (נ' 1944) ללונדון, שם השתלם בצילום של ארכיאולוגיה, תערוכות ויצירות אמנות. מאז, הוא מתמקד בצילום היבטים שונים של שדה האמנות המקומי. הארכיון העצום שהצטבר בסטודיו של חי מקיף חמישה עשורים של עשייה אמנותית, אוצרותית ומוזיאולוגית בארץ. הוא מספר כי מתוך דחף תיעוד יזם לא אחת פרויקטים מתמשכים, שאת חלקם הציג בעבר. כאלה הם, למשל, תצלומי מראות כלליים של תערוכות אמנות שהתחיל לצלם בשנות השמונים, עוד לפני שהיה מקובל בישראל לצלם הצבת תערוכות.

גם התצלומים שמוצגים כעת במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, המראים את תהליך בנייתו של האגף החדש שלו בשנים 1998–1999, נבעו מדחף דומה, לתעד מהלכים בזירת האמנות הישראלית ובהיכלותיה. כשהחלו עבודות ההרחבה של המוזיאון, והאתר וסביבתו החלו להשתנות, תיעד חי את תהליך השינוי במצלמה אנלוגית (נגטיב־צבע 6x7). התערוכה הנוכחית מציגה מבחר מתוך תצלומים אלה.

על בניית האגף החדש מספרת דליה לוין, ששימשה כמנהלת המוזיאון בשנים 1993–2014.

הסיפור של הרחבת המוזיאון

דליה לוין

בסוכות 1994, שנה לאחר שהתמניתי לתפקיד מנהלת מוזיאון הרצליה לאמנות, הזמין אותי יעקב אלקוב, תושב הרצליה פיתוח, להתארח בסוכה. לא הכרתי אותו, אך כמנהלת חדשה רציתי קשר עם תושבי העיר, ושמחתי על ההזמנה. בסוכה שוחחנו על אמנות, וסיפרתי על האג'נדה שלי למוזיאון, שהתמקדה באמנות עכשווית ובתיווך בינה לבין הקהל. מר אלקוב לקח אותי לסיור בחדרי הווילה, ונפעמתי מול עבודות האמנות שהיו תלויות על הקירות. ואז הפתיע אותי באומרו שהוא מתכוון לתרום את אוסף האמנות שלו למוזיאון הרצליה. נשימתי נעתקה. אולם, אמרתי, המוזיאון אינו גדול. מוצגות בו תערוכות מתחלפות של אמנים בני זמננו, ולא אוכל להקדיש חדר שלם, כמעט מחצית משטח המוזיאון, להצגת האוסף הנהדר. מר אלקוב הנהן בהבנה והוסיף: "אם כך, אני מוכן לממן את הרחבת המוזיאון – בתנאי, כמובן, שראש העיר יראה נכונות ועניין". ראש העיר דאז, מר אלי לנדאו, שפע התלהבות, ובפגישה בינו לבין מר אלקוב נוצרה הסכמה מיידית על שיתוף במימון התכנון והבנייה. אני רק צבטתי את עצמי, להיווכח שכל זה אמיתי.

האדריכל יעקב רכטר, אף הוא תושב הרצליה, שתכנן את מוזיאון הרצליה המשולב בבית יד לבנים שנפתח ב־1975, הופקד גם על תכנון האגף החדש – ובנו, האדריכל אמנון רכטר, הצטרף אליו. העבודה עם יעקב הייתה חוויה מיוחדת. הוא היה הומניסט אציל נפש, קשוב ופתוח, ומצא פתרונות אדריכליים מופלאים. זכור לי שאמר כי היות שהמוזיאון

26

27

נמצא בלב שכונת מגורים, חשוב לו לשמור על צניעות המבנה, שלא יתנשא לגבהים, ולפתוח חלונות ופתחים לקשר עין עם הסביבה. בנוסף, ביקש להמשיך את השימוש בבטון חשוף, לשמר את אפיון הגג המקושט גם באגף החדש, וכן להאיר באור טבעי את החלל הגדול.

עד בניית האגף החדש הייתה כניסה משותפת למוזיאון ולחדר ההנצחה של בית יד לבנים, מצדו המערבי של הבניין. כשהמוזיאון בניהולי התחיל להתמקד באמנות עכשווית ביקורתית, נוצרו לעיתים מצבים של אי הלימה בין עבודות, שבעטו במוסכמות חברתיות, לבין הרצון להתחשב ברגשות ההורים השכולים. תכנון האגף החדש הותיר על כנה את הכניסה לחדר ההנצחה, על תבליטי הבטון ההרואיים שבה, והוסיף כניסה חדשה למוזיאון לאמנות: שתי דלתות עץ אלון רחבות וגבוהות, כמו שערי היכל.

בהתאם למיקודו החדש, שונה שם המוזיאון – בהחלטת מועצת העיר – למוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. מבנה המוזיאון המחודש תוכנן עבור הצגה של אמנות בת־זמננו, והוא מאפשר מגוון צורות תצוגה: מחדרים שממדיהם מזכירים סטודיו של אמן, דרך חדרים חשוכים להקרנות וידיאו, ועד אולם גדול שהוא מעין קובייה לבנה ומוארת המיועדת למיצבים. עם הוספת האגף החדש שולש שטח המוזיאון, ושטחו הנוכחי הוא כ־3,000 מ"ר, הכוללים אולמות תצוגה, אגף נוער, משרדים, מחסנים ושטחים ציבוריים. שינויים נוספים תוכננו וטרם התממשו, בהם הסדרת הכניסה של בית יד לבנים, הקמת קפטריה והסבת האמפיתיאטרון הפתוח לאולם סגור.

ב־1995 זימנה לנו יד המקרה הזדמנות לחידוש האגף הישן של המוזיאון. עבודה של האמן המנוח גדעון גכטמן גרמה לנזק בחומר שחיפה את תקרת המוזיאון (מעין קצף אקוסטי), וכך התגלתה תקרת האזבסט של המבנה, שנבנתה בשנות השבעים, כשעדיין לא היו מודעים לסכנות הטמונות בחומר זה. עיריית הרצליה ניצחה על מבצע מהיר ויעיל לסילוק האזבסט, שבמהלכו היה עלינו לפנות את המוזיאון מכל תכולתו. כשחזרנו אליו, אמנם לא היה אזבסט, אבל נעלמו גם כל המערכות החיוניות להפעלת המוזיאון, בהן מערכות המיזוג והתאורה ומצלמות האבטחה. העיתי היה מושלם, שכן הדבר אפשר לנו לחבר את האגף הישן לחדש באופן המשכי ורציף: בקירות הבטון נוסרו פתחים בין האגפים, ורצפה אחידה נוצקה בשניהם – עד שלא ניתן עוד להבחין בין ישן לחדש (רק התקרות הגבוהות יותר "מסגירות" מהו האגף החדש).

קיר הבטון המרשים בכניסה לאגף המוזיאון, עשרים מטרים אורכו, היה אמור על פי התוכנית להיות מוסתר מאחורי קיר גבס. אך באחד מביקוריו במוזיאון, במהלך הבנייה, החליט רכטר, ברגע של הארה, להשאיר אותו חשוף, כפי שהוא, על הסדקים והפגמים והצלקות שבו. כך מהדהד הקיר את חדר ההנצחה שבצידו השני, בעודו מצהיר על המקום כאכסניה של אמנות בת זמננו, אקספרימנטלית ומחוספסת, המתהווה לנגד עינינו – אמנות שהזמן טרם ליטש ותולדות האמנות טרם עיבדו.

אנקדוטה מעניינת: מתוך רגישות לסביבה הוחלט שלא לעקור בעת הבנייה אף אחד מעצי האיקליפטוס הוותיקים שנטועים בסביבת המוזיאון. אך כשנחפרו היסודות, נפגעו בטעות שורשיו של האיקליפטוס שבחזית הבניין והעץ החל לגווע. התחוללה דרמה. הכרייה הופסקה, אגרונום הוזמן, נבנה חיץ מגן, השורשים שוקמו – והעץ שניצל ממשיך לפאר את הכניסה למוזיאון עד היום.

בינואר 2000 חגגנו את פתיחת המוזיאון והאגף החדש, בנוכחות ראשת העיר יעל גרמן. מר אלקוב נפטר אמנם כמה חודשים קודם לכן, אך זכה לראות את השלמת הבנייה של המוזיאון ועיניו זלגו דמעות אושר. האוסף שתרם למוזיאון – הכולל בעיקר יצירות של אמנים יהודים, כמו גם עבודות של חשובי האמנים האמריקאים בני תקופתו ושל אמנים ישראלים – מוצג בו דרך קבע עד עצם היום הזה.

במשך כל תקופת השיפוץ וההרחבה תיעד הצלם אברהם חי את תהליך הבנייה. הוא היה מגיע לעתים מזומנות, מציב את החצובה ומצלם שוב ושוב מאותן נקודות מבט: הכניסה החדשה למוזיאון בחזיתו הצפונית; אגף הנוער (לימים מוז"ה) בחזיתו הדרומית; חצר הפסלים הפתוחה; גרם המדרגות והאולם הגדול שבצדו המזרחי של המוזיאון. כך מאפשרים תצלומיו לעקוב אחר התפתחות הבניין לאורך זמן.

نظرة داخلية
 أفرهام حاي: الجناح الجديد،
 1997-1999

القيّمة: آيا لوريا

بعد خدمته كمصوّر عسكري وعمله كمصوّر صحافة في ستينيات القرن الماضي، سافر أفرهام حاي (مواليد 1944) إلى لندن، وهناك استكمل دراسة التصوير الأرشيفي، المعارض والعمل الفنّي. منذ تل القترة، نحو خمسة عقود، وهو يكرز على تصوير جوانب مختلفة في حقل الفن المحلي. في الأعوام 1997-1999، خلال بناية الجناح الجديد في متحف هرتسليا للفنون المعاصرة، وثّق بمبادرته عملية التّغيير. خلال فترة التّرميمات والتّغييرات كان يصور الموقع، مرة تلو المرة، من وجهات النظر ذاتها: المدخل الحديد للمتحف من الواجهة الشرقية؛ قسم الشّيبية («موزا» لاحقاً) في الواجهة الجنوبية؛ ساحة التماثيل؛ بيت الدرج والقاعة الكبيرة في الجهة الشرقية للمتحف. هكذا تتيح صوره متابعة تطور البناية على امتداد الزمن.

عن بناء الجناح الجديد تقول داليا لقيّن، ولتي كانت مديرة المتحف في السنوات 1993-2014.

قصة توسيع المتحف
 نص بقلم: داليا لقيّن

سنة بعد تعيينني مديرة لمتحف هرتسليا للفنون (المنصب الذي شغلته من عام 1993 وحتى العام 2014)، التقيت يعقوب القوب، من سكان هرتسليا بيتواج، الذي قرر التبرع بمجموعته الفنّية للمتحف وتمويل بناء جناح جديد.

المعماري يعقوب ريختر، وهو الآخر من سكان هرتسليا بيتواج، والذي خطط متحف هرتسليا المندمج في بيت ياد بنيم وافتتح عام 1975، وُكّل أيضًا لتخطيط الجناح الجديد، وانضم إليه ابنه، المعماري أمنون ريختر. العلم مع يعقوب كان تجربة فريدة. فقد كان إنسانيًا ونبيلًا، مصغيًا ومنفتحًا، أوجد الحلول المعمارية العجيبة. أذكر أنه قال بما أن المتحف يقع في قلب حي سكني، فمن الأهمية الحفاظ على تواضع المبنى، وأن لا يترفع عاليًا، وأن تكون له نوافذ وفتحات للتواصل البصري مع البيئة. في النهاية، طلب بمواصلة العمل مع الإسمنت المكشوف، والحفاظ على طابع السقف القوسي في الجناح الجديد أيضًا، وكذلك إضاءة الفضاء الكبير بالضوء الطبيعي.

إلى حين بناء الجناح الجديد، كان المدخل مشتركًا للمتحف وغرفة التخليد لبيت «ياد لبنيم»، من الجهة الغربية للبناية. وعندما بدأ المتحف تحت إدارتي التركيز على الفنون المعاصرة الانتقادية، تشكلت أحيانًا حالات من عدم الانسجام بين أعمال ضربت عرض الحائط بالمسلمات الاجتماعية، والرغبة في مراعاة مشاعر الأهالي الثاكليّن. تخطيط الجناح الجديد أبقى المدخل إلى غرفة التخليد على ما هو، على نقوش الباطون البطولي البارز فيها، وأضاف مدخلًا جديدًا لمتحف الفنون: بايين من خشب البلوط واسعات وعليان، على غرار أبواب الهيكل.



أברהם חי, בניית האגף החדש במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 1997-1999, סריקות של דפי קונטקט, צילום אנלוגי, 145x110, מתנת האמן, אוסף מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית אפרהם חאי, **بناء الجناح الجديد في متحف هرتسليا للفنون المعاصرة, 1997-1999**, مسح ضوئي لمصائف اتصال, تصوير تناظري, 145x110, هدية الفنان, مجموعة متحف هرتسليا للفنون المعاصرة Avraham Hay, **Construction of the Herzliya Museum's New Wing, 1997-1999**, scanned contact sheets, analog photography, gifted by the artist, collection of Herzliya Museum of Contemporary Art

בالتلاؤم مع التركيز الجديد، جرى تغيير اسم المتحف – بقرار من مجلس البلدية – لمتحف هرتسليا للفنون المعاصرة. تم تخطيط مبنى المتحف المُتجدد لمعروضات الفن المعاصر، وهو يتيح تنوع أشكال العرض: من غرف تذكّر مساحتها بمحرف فنّان، مروّزًا بغرف معتمة لعروض الفيديو، وحتى القاعة الكبيرة وهي شبه مكعب أبيض قُضاء وفُخصص للأعمال التركيبية. مع إضافة الجناح الجديد تم مضاعفة مساحة المتحف ثلاث مرات، لتصل مساحته الحالية إلى نحو 3,000 متر مربع، والتي تشمل قاعات العرض، قسم الشبّية، المكاتب، المستودعات والمساحات العامة. تغييرات أخرى خُطّطت ولم تستكمل بعد منها تنظيم المدخل لبيت «ياد לבنيמ»، إقامة مُقصف وتحويل، المُدرّج المفتوح إلى قاعة مغلقة. في شهر كانون الأول عام 2000 احتفلنا بافتتاح المتحف والقسم الجدد. السيد القوب كان قد فاق الحياة بضعة أشهر قبل ذلك، لكنه حظي بمشاهدة استكمال بناية المتحف. مجموعة الأعمال الفنّية التي تبرّع بها للمتحف – والتي تشمل على نحو خاص أعمالًا لفنّانين يهود، وكذلك أعمالًا لأهم الفنّانين الأمريكيين من عصره ولفنّانين إسرائيليّين – معروضة بشكل دائم حتى يومنا هذا.



أبراهام حاي. بناء الجناح الجديد في متحف هرتسليا للفنون المعاصرة، 1997-1999. مسح ضوئي لصحائف اتصال. تصوير تناظري، 110×145. هدية الفنّان. مجموعة متحف هرتسليا للفنون المعاصرة أברהام حاي، **بنيית האגף החדש במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית**, 1997-1999, סריקות של דפי קונטקט, צילום אנלוגי, 110×145, מתנת האמן, אוסף מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית Avraham Hay, **Construction of the Herzliya Museum's New Wing, 1997-1999**, scanned contact sheets, analog photography, gifted by the artist, collection of Herzliya Museum of Contemporary Art

אוצרת: איה לוריא

שבירות של פרולטר

טלי תמיר

קוצו של יוד מבדיל בין הדוד חיים פניכל ז"ל, שנהרג במלחמת ששת הימים וקיבל לאחר מותו את עיטור העוז של הרמטכ"ל, לבין אחיינו, הפסל חיימי פניכל, יליד 1972, הקרוי על שמו ומציג עכשיו במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. תמונת הדוד המת עם הכתובת "חיים פניכל ז"ל" השקיפה אל חיימי הילד מדי שבוע, בביקוריו בבית סבו וסבתו. משם יצא למסע נמלים איטי, שנועד לגעת בילדות ההיא ובישראליות ההיא ולהחיל עליהן מטמורפוזת פנימית. אפשר לומר, שהקול קול חיים והידיים ידי חיימי – והמעבר ביניהם כמעט בלתי מורגש. פניכל מייצר מעגל סגור, שבו נוצק חפץ חדש מתוך אבק החלודה שלו־עצמו, או שהוא ממיר חומר בחומר, תוך שמירה על מעטה של ריאליזם מוקפד. האלכימיה הווירטואוזית הזו, כמעט סמויה מן העין, מתעתעת בצופה ובונה עולם של זהויות מומרות: מריצת הפח נבנתה מיציקת בטון דקיק; קונכיית השבלול הומרה בפורצלן שביר; צלחות הפלסטיק החד־פעמיות נוצקו ממלט בעובי מילימטר; ומסמר הברזל הישן והעקמומי נוצק מחדש מאבקת החלודה שגורדה מעליו. בעבודות הללו יש להמרת החומרים, כהליך עקרוני, משמעות מרכזית. פניכל הפסל, בוגר המחלקה לעיצוב קרמי בבצלאל, מלהטט בחומרים, מחליפם זה בזה, ומפיק מתוכם צימודים חדשים של דימוי־חומר, שמייצרים היברידיות מוכרת וזרה בעת ובעונה אחת.

שני אתרים רוויים בסימבוליקה ציונית־ישראלית מזינים את עבודותיו של פניכל בתערוכה: אתר בנייה ותל ארכיאולוגי. ביניהם מרחף בתודעתו מחסן כלי העבודה הגדוש של סבו, שהוריש לנכדו משמעת של מלאכת כפיים דייקנית ותבונת עשייה. חיימי פניכל פועל, לכאורה, כפרולטר ציוני מהדור הישן, ובנייה וחפירה הם שני ראשיה של תרבות העבודה שאת שרידיה הוא נושא. המחשבה הציונית חיברה בין מיתוס הארכיאולוגיה לבין אתוס הבנייה במטרה לייצר רצף רעיוני התומך בקשר בין המוקדם והמאוחר, בין עבר רחוק, הווה ועתיד. הקו המחבר בין בנייה וחפירה אינו רק דו־כיווני (האחד שואף מעלה והשני נע מטה), אלא מכיל בתוכו את המגה־נרטיב הציוני במלוא היקפו: ממעמקי העבר ההיסטורי ועד מרחב ההווה, הבנוי והמבוצר. חוליית החיבור בין שני האתרים הללו בעבודה של פניכל היא חומרית: הוא עובד עם חול מוקשה, הן כמרכיב יסודי של חומרי בניין והן כדימוי של תל ארכיאולוגי בנוף.

פניכל רואה את עצמו כאמן ישראלי, ואינו נזקק לאפולוגטיקה כדי להצדיק את עיסוקו בחומרים ובתכנים מקומיים, תוצרים ביוגרפיים של עברו וחינוכו. אך הנקודה בזמן שבה נולד הועידה אותו לפעול "אחרי שהכול כבר קרה": "לא השתתפתי בהקמת המדינה, לא סללתי כבישים ולא בניתי שיכוני־עובדים. המהפכות הגדולות והמלחמות המשמעותיות היו הרבה לפניי".¹ כ"נשא" של מיתוסים ישראליים מרכזיים (לא רק בשל דודו, אחי אביו הצעיר, שנפל כלוחם סירת במלחמת ששת הימים, אלא גם בזכות אביו,

1 חיימי פניכל בשיחה עם המחברת, יוני 2018.

הצנחן, שהיה בין חיילי המילואים שהשתתפו באותה מלחמה בכיבוש ירושלים המזרחית) הוא נידון להשקיף על המציאות הישראלית ועל ערכי העבודה והגבורה, שעליהם התחנך וגדל, לאחר שהפאתוס שהניע אותם בעבר התאדה והתעייף. מנקודת מבטו העכשווית הוא מזהה רק חיזיון מונוכרומי חיוור, המורכב משברי ציטוטים, שרידים, שאריות ומחוות לתרבות ששקעה באבק. באמצעות המחוות הללו בוחן פניכל את תהליך ההמרה והגלגול הסמוי שחל גם עליו: האם מתוך האזרח הישראלי הנאמן, חניך תנועת הנוער, חייל בנח"ל קרבי, ששירת בשלהי האינתיפאדה הראשונה, נולד אזרח אחר, בעל חומרים נפשיים שונים? האם חוקי "עייפות החומר" חלים גם עליו? מה משמעותו של הרווח בין חיים לחיימי, ואילו חומרים זרים נוצקו לתוכו?

ההיסטוריה של האמנות הישראלית בשנות השבעים של המאה שעברה מספקת לפניכל שתי נקודות מוצא חשובות: המיצב/מיצג של גדעון גכטמן עבודה עברית, שהוצג ב־1975 ב"סדנה הפתוחה" במוזיאון ישראל (אוצרים: יונה פישר וסרז' שפיצר), וחמשת המיצבים של מיכה אולמן, הכנות ליציקה, שהוצגו באותו אירוע. שתי העבודות/פעולות הללו, שזכו למעמד קאנוני בהקשר המקומי, עוסקות באתוס הבנייה העברי, שהוסט אל המרחב הפלסטיני ומאוחר יותר הושלך אל הזהות העלומה של הפועלים הזרים. פניכל שואב השראה מדמותו של פועל הבניין שגילם גכטמן בביתן בילי רוז המוזיאלי ומהשימוש בקרשי בניין ובבטון־יציקה בעבודתו הפרולטרית של אולמן. הוא נוטל את הלפיד מידיהם של שני אמנים סמכותיים אלה ובונה, בעשור השני של שנות האלפיים, אינוונטר של חומרי בנייה מחוררים ופריכים: דגמים מוקטנים של בנייני שיכון, המגולפים בבלוק איטונג מחורר; קרשי בניין העשויים מחול מוקשה; או קירות בלוקים אפרוריים, דמויי בטון, החושפים שברים וחורים פנימיים.

חול, סיד, מלט וחצץ – חומרי הבניין הנוכחים בכל אתר בנייה – נתפסים בעיני האדריכל וחוקר האדריכלות הישראלית צבי אפרת כ"**גֵּלֶם הארץ**", חומרים "**ילידים**"². בהתייחסו לאדריכלות הבטון המכונה "ברוטליסטית", שצמחה באירופה אחרי מלחמת העולם השנייה, מדגיש אפרת את "**הניב הישראלי**" של השימוש בבטון באדריכלות ככזה שהתחבר באופן ישיר לדימוי הצברי של כנות חשופה, מודרניזם צרוף ומידה של גבריות עניינית נעדרת גינונים.³ את המתח בין "ברוטליסטי" ל"ברוטלי" – כלומר, בין החשוף ל**אֵלִים** – ניסח גם האדריכל שרון רוטברד: "**אם לפני 1967 ניסו אדריכלים ישראלים לבטא בארכיטקטורה שלהם את כוחה של האמת, כעת כבר לא היה טעם להסתיר את האמת של הכוח**" (הדגשות במקור).⁴ מעניין שהמשפט של רוטברד, הבנוי על הצלבה של מילים, מבצע פעולה דומה להצלבת החומרים של פניכל: בטון ופורצלן הצטלבו והחליפו מקומות, וכך מעלים אופציה של חולשה וזהירות במקום כוח וגבריות.

"עבורנו הבטון היה החומר הישראלי", הצהיר גם האדריכל רם כרמי, חתן פרס ישראל לשנת 2002 ומי שמזוהה יותר מכול עם הארכיטקטורה הברוטליסטית. "הבטון נתן את הרגשת הציביות: כאשר אתה שותל אותו במקום, אף אחד לא יזיז אותו משם".⁵ לעומת כמיהת ההתחברות המוצקה של כרמי, המציעה פרדיגמה של נצח, מציעות יציקות הבטון החלולות של חיימי פניכל אנטיזתה חתרנית. פניכל מְגַלֵּה את הבטון אל מצב צבירה פריך ופגיע, עוביו מילימטרים ספורים והוא על סף התפוררות. "קירות" הבלוקים המחוררים שלו חושפים חלל פנימי ריק. הם כבר לא מייצגים את "סימני ההיכר של השלטון",⁶ פרט מתוך מפעל ממלכתי שבונה מעמד וחברה ("שיכוני עובדים"), אלא מקימים קיר מנותק, אפרורי, שאינו סוגר אפילו מרחב מוגן למגורים.

העירום החשוף של הבלוקים היצוקים של פניכל מחצין ריאליזם מוקפד שמערפל את ההבדל בין רדימייד ל"הטעיית עין" (trompe-l'oeil), טקטיקה שמטעינה את עבודות הפיסול שלו בנקודות התייחסות שבין הקלאסיקה למודרניזם של המאה העשרים

32

ובין האמיתי למזויף. אך בניגוד לאסתטיקת הסימולקרה ששגשגה בחשיבה הפוסט־מודרניסטית של שנות השמונים והתשעים של המאה שעברה (הבולטת בעבודותיו המאוחרות של גכטמן), שביקשה להביס את היכולת לטעון לאמת, פניכל מאמין במהלך הטכני המשוכלל, ומספיג את השינוי החומרי לתוך גוף העבודה עצמה, אם לא ל"נשמתה" ממש. הבחירה בחומר והמרתו בחומר אחר, כמו גם תהליכי הפירור והיציקה מחדש, הם בעלי משמעות עליונה בתהליך עבודתו של פניכל. הם מפעימים ומחיים אותה – שכן לא ה"זיוף" הוא העיקר, כי אם האמת הישירה והמדויקת של החומר החדש, ויכולתו להחליף את קודמו תוך כדי הטענתו בהקשרים ובמשמעויות. במובן זה, פניכל מבקש לרמוז על אופק חיובי, אם, אכן, מטמורפוזה יכולה להציע תקווה. גלגול של אבקה חזרה לחומר מוצק, חלודה שמתעצבת שוב כמסמר, או גרגרי חול שמתארגנים לגוף קשיח – כל אלה כמוהם כעוף החול הקם לתחייה, או כנחש הנושך את זנבו. גם אם יש בזאת מבוי סתום, הרי נולדת כאן מעגליות אין־סופית.

מטמורפוזה חומרית שכזו מתרחשת בסולם (2010), שעשוי בתהליך של יציקת חול חלולה, ריאליסטי עד אחרון הפרטים: מסמר יצוק מחול תקוע באחד השלבים, והשלב התחתון שבור במחציתו וחושף שבבים חדים. סולם עץ עשוי חול הוא פרדוקס לוגי ברור, אם לא תזכורת סמלית לפועלי הבניין שצונחים מפिגומים קורסים. הסולם של פניכל, פשוט ובסיסי כל כך במבנהו, מתפקד כ"מונח" אנציקלופדיסטי, מגדיר צורה ופונקציה של אתוס הבנייה.

מריצת פח שיצוקה מבטון, המונחת על הרצפה בהיפוך, כמו החרק שהתהפך על גבו ב"גלגול" של קפקא, שולחת את שני יצוליה וגלגלה היחיד כלפי מעלה. בגודל טבעי, ריאליסטית עד פרטי הקרע שנפער בצדה, היא עשויה מיריעת בטון דקיקה, שעובייה כמה מילימטרים. במהלכיו האלכימיים הפך פניכל את המריצה לרוח רפאים של עצמה, העשויה מאותו בטון שהייתה אמורה להוביל בחיי המעשה. בחלל התערוכה היא מתפקדת כחלק שכוח של אנדרטה סובייטית לפרולטריון, שנפל אולי ממקבץ פיסולי גדול יותר ונותר זנוח, ללא שימוש.

פרקטיקת יציקות הבטון של פניכל כוללת לא רק אנדרטות פרולטריות אלא גם ניסיון מונומנטלי לצקת את היומיום האפרורי והדל ביותר בדמותם של כלי אוכל חד־פעמיים. מאות צלחות וכוסות חד־פעמיות הומרו בתהליך יציקה פשוט מפלסטיק לבן וזול לבטון דקיק ופריך, שגווני האפור שלו הם יותר מכול נטולי צבע. פניכל מציב אותן על שולחן או על מדף, בערימות מתגבהות של מחסן, נטולות כל מוטיבציה ליופי או לחינניות. ביניהן מבליחות כוס התה והכפית של סבא וסבתא, פשוטות עד כדי סטנדרטיזציה מוחלטת, שנמחק מהן אפילו שמץ תקווה להצבה בארון כלים בורגני מהודר. זהו ניסיון נואל להנציח את הטקס היומי של שתיית התה של סביו של פניכל, המדהדה תנועות של אינטימיות ביתית ומשפחתית. בעבודה מוקדמת זו (2011–2013) מנציח פניכל את "דלות החומר" של היומיום הציוני במופעי הבנאליה הטקסיים שלו, כשמתוך חזון הנצח וההדר המקראיים משתלטת ארעיות חד־פעמית.

כנגד החד־פעמיות של כלי האוכל מופיע בחלל התערוכה תל, סמן של הצטברות והמשכיות. התל לא נוצר מאדמה או מחול טבעיים, אלא מחול ים המשמש לבנייה, המעובד ומעוצב בתהליך סבלני ואיטי של ערבוב דבקים וסינון, תוך שליטה בגודל הגרגרים ובטקסטורה שלהם. תהליך העבודה של פניכל, ובעיקר התוצר החומרי שלו, דומים לעבודת פירור האדמה בידי נמלים או טרמיטים, אסוציאציה המתאימה גם לתפיסת הזמן ולמשכי העבודה האופייניים לפניכל. מה שאמור להיות אקראי, נוזלי ונטול צורה מוגדרת, מתעצב תחת ידיו לדימוי פיסולי נשלט, הנע בין תל חפירה ארכיאולוגי לתל נמלים, ומהווה מעין "תמונת נוף" הממסגרת את הדימויים בתערוכה. בעוד שאביזרי

^[1] צבי אפרת, הפרויקט הישראלי: בנייה ואדריכלות, 1948–1973, קט' תערוכה (תל־אביב: מוזיאון תל־אביב לאמנות, 2000), עמ' 105.

^[2] שם, עמ' 107.

^[3] שרון רוטברד, אברהם יסקין: אדריכלות קונקרטיית (תל־אביב: בבל, 2007), עמ' 649.

^[4] רם כרמי מצוטטת בתוך אפרת, עמ' 107.

^[5] רוטברד, עמ' 650.

33

הבנייה ניצבים כאובייקטים מבודדים, מנותקים מהקשר מרחבי, ערימות החול ממוקמות בשולי החלל ומתכתבות עם מסורת הנוף הארץ־ישראלי ההיולי. דיונות של חול, "ריקות, ללא תושבים", היו חלק מהמיתוס הציוני המוקדם ושימשו כמעין ארכיאולוגיה מומצאת להיסטוריה החדשה של העם היהודי החוזר לארצו. פניכל מייצר כאן מבט מסכם שמכיל בעת ובעונה אחת את הרומנטיקה של האתוס הארכיאולוגי ויסוד של המצאה ועיצוב מחושב. הסביבות הפיסוליות של דני קרוון, שמשלבות נוף טבעי עם תהליכים פיסוליים, הן מקור השראה ומען להתכתבות פנימית.

דימוי מרכזי נוסף בעבודתו של פניכל, תוצר השליטה שלו בטכניקות של יציקה - פרי עשר שנות עבודה שקדנית - הוא עבודת השבלולים נחיל (2007-2018): יציקות פורצלן של אלפי "ברל'ך" בגדלים שונים, שקווי ההיקף הכהים שלהם מצוירים במכחול. ההטעיה המושלמת, עד כדי קושי להבחין שמדובר ביציקות פורצלן ולא בשבלולים אמיתיים, נמשכת בסידורם של הברל'ך על העמוד, כגרגרי תירס צפופים, המחקה את סידורם בטבע על עמודי קוצים או גדרות. אין דימוי ישראלי יותר מאשר הדימוי השבלולי־תירסי הזה של הברל'ך, המציף זיכרון של פאתי מגרשים, שולי שדות וחצרות אחוריות זנוחות, מרחבי ילדות פריפריאליים שאירחו שעות של משחקים. זהו דימוי ששייך למרחב הלא מוגדר של ה"חוץ", כזה שתכונותיו מאגדות בית וטבע בזמנית, שהפך כאן לדימוי אינטימי של ילדות וקרבה. אלא שהעמוד שאליו הם דבוקים הוא חריג בנוף התערוכה, לא רק בגלל גובהו, אלא גם משום היותו הפרט היחיד שאינו יצוק ושנוכח בה במעמד של רדימייד - חפץ ממשי שהובא מבחוץ: עמוד ברזל שנעקר מתוך גדר־גבול, המחובר עדיין למשקולת הבטון ששתלה אותו באדמה. באפשרו, באופן חריג, למציאות הממשית לחדור אל היכל החומרים המומרים, נוגע פניכל במה שלגביו הוא קו גבול אמנותי, רגשי ופוליטי. ואולי אורך הרוח, היכולת להתגלגל ממצב למצב ולחזור לחיים כעוף החול, וה"אלכימיה" המתרחשת בסטודיו הסמוי מן העין מציעים סמן של תקווה וחיוניות בתוך המבט הישראלי של חיימ(י) על תרבות דהויה ושוקעת.

חיימי פניכל, מריצה, 2009, יציקת מלט חלולה בעבודה ידנית, 80x260x10 (צילום: יובל חי)
חיימי פניכל, ערבה ידויה, 2009, סב אסמנט מְגוֹף עֵמֶל יְדוּי, 80x260x10 (צוּוּר: יוּפָאָל חַיִּי)
Haimi Fenichel, **Wheelbarrow**, 2009, handmade hollow cement casting, 80x260x10 (photo: Yuval Hai)



القيّمة: آيا لوريا
نص بقلم: طالي تميز

حرف اليود بالعبرية هو ما يميّز بين العم حايمم فنيكل المرحوم، الذي قتل في حرب الأيام الستة وحصل بعد موته على وسام الشجاعة من رئيس هيئة الأركان العامة، وبين ابن أخيه، النّحات حايممي فنيكل، مواليد 1972، الذي سمي على اسمه، ويعرض الآن أعماله في متحف هرتسليا للفنون المعاصرة. صورة العم المتوفى مع عبارة «المرحوم حايمم فنيكل» كانت تطل على حايممي الطفل كل أسبوع خلال زيارته لبث الجد والجدّة. ومن هناك خرج في رحلة النمل البطيئة، بهدف ملازمة بتلك الطفولة وبتلك الإسرائيلية كي يحل عليها مجازات داخلية. ويمكننا القول، أن الصوت صوت حايمم واليد يد حايممي - والانتقال بينهما يكاد يكون غير محسوس. فنيكل النّحات، خريج قسم تصميم السيراميك في كليّة بتسلايل، يتلاعب بالمواد، ويبدلها بين بعضها، ويستخرج منها ثنائيات جديدة من التصوير-المادة، التي تشكل تهيئًا معروفًا وغريبًا في الوقت نفسه.

ثقّة موقعين مشبعان بالرمزية الصهيونية الإسرائيلية يغذيان أعمال فنيكل في المعرض: موقع بناء وتل حفريات أثرية. وبينهما هو يخلق في وعيه مستودع جده المُكدس بأدوات العمل، والذي أُوْرث حفيده مغزى العمل اليدوي الدقيق وتبصرات العمل. حايممي فنيكل يعمل، للوهلة الأولى، كبروليتارية صهيوني من الجيل القديم، والبناء والحفريات هما رُاسيْ ثقافة العمل التي يحمل مخلفاتها. يربط الفكر الصهيوني بين أسطورة علم الآثار وبين الروح الجمعية للبناء بهدف تشكيل تواصل فكري يدعم العلاقة بين السابق واللاحق، بين الماضي السحيق والحاضر والمستقبل. الخط الواصل بين البناء والحفريات ليس ثنائي الاتجاه فحسب (واحد يصبو إلى الأعلى والآخر يتحرك إلى الأسفل)، بل يحتوي داخله على السرد الصهيوني الكبير بكامل حجمه: من أعماق التاريخ وحتى حيّز الحاضر، المبني والمُحدّص. حلقة الوصل بين الموقعين المذكورين في أعمال فنيكل هي حلقة مادية: فهو يعمل بالرمل الصلب، سواء كعنصر أساسي لمواد البناء أو كتصوير لتل آثار في المشهد.

يعتبر فنيكل نفسه فنانًا إسرائيلي لا يحتاج للدفاعيات التبريرية بغية تسويق انشغاله بالمواد والمضامين المحلية، وتشكيلات السيرة الذاتية لماضيه وتربيته. لكن النقطة الزمنية التي وُلد فيها هي التي حملته على العمل «بعد أن حدث كل شيء». وهو محكوم بالنظر على الواقع الإسرائيلي وعلى قيم العمل والبطولة، التي تربي وترعرع عليها، بعد أن تلاشت الشجوية التي دفعته في الماضي وتعبت، ولم يبق منها سوى رؤية أحادية اللون شاحبة، تتألف من شظايا اقتباسات، ومخلفات، وبقايا إيماءات لثقافة غاصت في الغبار. بواسطة تلك الإيماءات يدرس فنيكل سيرورة التحول والتناسخ المخفية التي تنطبق عليه هو أيضًا: فهل من داخل المواطن الإسرائيلي الموالي، تلميذ حركة الشبيبة، الجندي في حركة «الناحال» المقاتلة، الذي خدم في الجيش أواخر الانتفاضة الأولى، وُلد مواطن آخر؟ هل قوانين «كلل المادة» تنطبق عليه؟ وما معنى المسافة بين حايمم وحاييممي، وأي المواد الغريبة صُبت فيها؟

הדר סייפן: מלונית

אוצרות וטקסט: איה לוריא

ישראל מתקיימת בתוך רצף בלתי פוסק של אירועים ואיומים ביטחוניים. האיום הקבוע מפגיעת טילים הנורים לשטח המדינה הופך יישובים אזרחיים לזירת לחימה פוטנציאלית. כתוצאה מהמצב הנפיץ נדרשים לא פעם יישובים לפנות אוכלוסייה למרחבים מוגנים. מרבית האירועים הללו התרחשו בימות הקיץ והחופשה הגדולה: מלחמת ששת הימים (יוני 1967), מלחמת לבנון הראשונה (יוני 1982), מבצע דין וחשבון בלבנון (יולי 1996), מלחמת לבנון השנייה (יולי 2006), מבצע צוק איתן בעזה (יולי 2014) וכו'. ימות הקיץ, הנקשרים באופן נורמלי לחוויות של קיט, בילוי ומנוחה, מציעים גם, למרבה הצער, תנאי שטח נוחים למלחמה: השמיים נטולי עננים לטובת תקיפה אווירית אופטימלית, נוח יותר לפרוש את הכוחות הלוחמים לתקיפה צבאית וללינת שטח, ומיעוט משקעים ובוץ מקל על נסיעת כלי רכב ומשוריינים.

שם התערוכה של הדר סייפן (נ' 1985), "מלונית", הוא למעשה שמה של תוכנית מגירה לשעת חירום בישראל, המפרטת מהלכים לכווננות ולמוכנות מערכתית אזרחית וצבאית בעתות מלחמה. אך שהמדינה לא ממהרת להשתמש בה, אזרחים רבים מכירים מקרוב את קשיי חוויית הפינוי, את התלות הקולקטיבית באנשי המנגנון הקהילתי והצבאי ואת הנראות האופיינית למחנות מעבר המוניים ולמבני שהייה זמניים. תוכנית "מלונית" היא חלק ממערך ההכנה המנטלי והפיזי לעימות הצבאי הבא. היא חלק מהמערך שעליו נשענים מקבלי ההחלטות, הקובע את מערכת היחסים בין המדינה ואזרחיה בשעת מבחן.

ב"מלונית", תערוכת היחיד המוזיאלית הראשונה שלה, חוקרת סייפן מצבי שהייה קולקטיביים במקלטים בזמן חירום – נושא שעלה כבר בעבודות צילום ווידאו מוקדמות שלה, ומתבסס על חוויות ילדותה בקיבוץ דפנה, הסמוך לגבול הצפון. אך נראה שעיסוקה המתמשך בנושא מבקש להשליך מעבר לחוויה הביוגרפית, ולהאיר ממד אבסורדי המוטמע בתפיסת השגרה הנורמלית של המציאות הישראלית, המקבלת כהנחת עבודה את מצב האיום התמידי שמאפיין את החיים בארץ.

סייפן מעמידה בחלל התערוכה מזרניים מתנפחים, המכוסים בשמיכות תרמיות כסופות שמשמשות צוותי חירום בעת טיפול בנפגעים בשטח. על הקירות מוצגים תצלומים שחורים, שבתוכם בוהקים מלבנים בצבעים זרחניים שונים (כמו פתקי "פוסט־איט" משרדיים). הדימויים בתצלומים מתבססים על סכימה אופיינית למפות ממשיות של פינוי אזרחים למקלטים בעתות חירום.[[]^{איור 1]} במצב חירום ראשוני מתקיים פינוי פנימי בתוך כל יישוב, כשהאזרחים נעים באופן עצמאי אל מבנה מיגון מסיבי הקרוב לביתם. במפות הפינוי של הרשויות המקומיות מסומנים בתי המשפחות בכל שכונה בצבעים זוהרים, המציינים שיבוץ בירוקרטי של אזרחים ומשפחות לשהייה משותפת במקלט, בהתאם למיקום ביתם. פתרון זה עשוי להימשך גם שבועות, עד שהמדינה

36

התחילת הפנות אזרחים מיישוביהם – בהתאם למצב הלחימה, יכולת ה"ספיגה" של העורך ושיקולי תקציב. חלוקת מרחב השכונות בהתאם לקידוד הצבעוני יוצרת מבנים חברתיים מלאכותיים, שיש בהם תלות הדדית מוכתבת ומנוטרת. הרכות הנוצצת והפתיינית של המזרנים נכרכת בצבעים המתקתקים משהו של המלבנים שבתצלומים. המיצב מזמין לשקוע לתוכו, משווה לעצמו סממנים של חופשה בנופשון מאורגן, ומסווה, בחוסר חן ובאפקטיביות, את האיום המצמרר שבגינו הוקם.

כמו ברוב עבודותיה, גם כאן ניגשת סייפן לנושא הטעון באופן פורמליסטי, ענייני ומרוחק משהו, תוך התמקדות בערכים הצורניים ובאיכותם החומרית של האלמנטים והחפצים, המוכרים לה מכלי ראשון. ייתכן ששפה צורנית וחומרית זו מתורגמת מההתנהלות בעתות חירום שתורגלה בקיבוץ שבו גדלה – כאילו יכולה היערכות מוקדמת לדכא את תחושות הכאוס, החרדה והאימה על ידי הפעלה אוטומטית של תוכנית פעולה אסטרטגית שהוכנה מראש, בעתות שגרה. שפתה המאופקת של סייפן טוענת את עבודתה באסתטיקה מוקפדת ובאיכות ביקורתית המבליטה את הדרמה המודחקת, כשיקוף של הציפייה החברתית-לאומית לרסן את הרגשות והצרכים האישיים. כחלק אינטגרלי מהכנת התערוכה ערכה האמנית עבודת מחקר בעלת גוון היסטורי־סוציולוגי, המציעה ניתוח עובדתי ואינטלקטואלי של הנושא. להלן קטעים מתוכה:

אוכלוסיית העורך בישראל מוגדרת פעמים רבות כחזית, בשל ירי ופגיעה מכוונים של ארגוני טרור ביישובים אזרחיים. בנאום "קורי העכביש" של מנהיג חיזבאללה חסן נסראללה מיד לאחר נסיגת צה"ל מלבנון (מאי 2000), הוא מתאר את ישראל כחלשה בשל רגישותה לאובדן חיי אדם ולנפגעים. בשל כך, הוא טוען, המודל ללחימה בישראל הוא פגיעה בנפש. הנאום הופץ בשידור ישיר ברשתות הערביות והשפיע, לפי חוקרים, גם על הסלמת הסכסוך הישראלי־פלסטיני כבר באותה שנה (אינתיפאדת 2000). [...]

1 תומר סיימון, "ביתי הוא (כבר לא) מבצרי - על פינוי אוכלוסייה בחירום בישראל", ינואר 2017, בתוך ‏ Ready‏: האתר לקידום המודעות והמוכנות למצבי חירום, http://ready.org.il/2017/01/population-evacuation-in-emergencies-in-israel/.

2 "מאתיים ימי חרדה", ויקיפדיה.

3 סיימון, "ביתי הוא (כבר לא) מבצרי".

4 ר' סדרת הטלוויזיה "קורי עכביש", בימוי: מיכה לבנה, הפקה: צביה קרן, ערוץ 1, אוקטובר 2007. הסדרה מתארת, מנקודת מבט אישית, את העורך כחזית ביישובי הצפון בזמן מלחמת לבנון השנייה. https://www.youtube.com/watch?v=VGf1JE2Uw5c

תחליט לפנות אזרחים מיישוביהם – בהתאם למצב הלחימה, יכולת ה"ספיגה" של העורך ושיקולי תקציב. חלוקת מרחב השכונות בהתאם לקידוד הצבעוני יוצרת מבנים חברתיים מלאכותיים, שיש בהם תלות הדדית מוכתבת ומנוטרת. הרכות הנוצצת והפתיינית של המזרנים נכרכת בצבעים המתקתקים משהו של המלבנים שבתצלומים. המיצב מזמין לשקוע לתוכו, משווה לעצמו סממנים של חופשה בנופשון מאורגן, ומסווה, בחוסר חן ובאפקטיביות, את האיום המצמרר שבגינו הוקם.

כמו ברוב עבודותיה, גם כאן ניגשת סייפן לנושא הטעון באופן פורמליסטי, ענייני ומרוחק משהו, תוך התמקדות בערכים הצורניים ובאיכותם החומרית של האלמנטים והחפצים, המוכרים לה מכלי ראשון. ייתכן ששפה צורנית וחומרית זו מתורגמת מההתנהלות בעתות חירום שתורגלה בקיבוץ שבו גדלה – כאילו יכולה היערכות מוקדמת לדכא את תחושות הכאוס, החרדה והאימה על ידי הפעלה אוטומטית של תוכנית פעולה אסטרטגית שהוכנה מראש, בעתות שגרה. שפתה המאופקת של סייפן טוענת את עבודתה באסתטיקה מוקפדת ובאיכות ביקורתית המבליטה את הדרמה המודחקת, כשיקוף של הציפייה החברתית-לאומית לרסן את הרגשות והצרכים האישיים. כחלק אינטגרלי מהכנת התערוכה ערכה האמנית עבודת מחקר בעלת גוון היסטורי־סוציולוגי, המציעה ניתוח עובדתי ואינטלקטואלי של הנושא. להלן קטעים מתוכה:

אוכלוסיית העורך בישראל מוגדרת פעמים רבות כחזית, בשל ירי ופגיעה מכוונים של ארגוני טרור ביישובים אזרחיים. בנאום "קורי העכביש" של מנהיג חיזבאללה חסן נסראללה מיד לאחר נסיגת צה"ל מלבנון (מאי 2000), הוא מתאר את ישראל כחלשה בשל רגישותה לאובדן חיי אדם ולנפגעים. בשל כך, הוא טוען, המודל ללחימה בישראל הוא פגיעה בנפש. הנאום הופץ בשידור ישיר ברשתות הערביות והשפיע, לפי חוקרים, גם על הסלמת הסכסוך הישראלי־פלסטיני כבר באותה שנה (אינתיפאדת 2000). [...]

בכל אחד מן האירועים הללו, ההגנה הפיזית והמנטלית על העורך הייתה יעילה ואפקטיבית בעשרות מונים לו היה מתבצע פינוי אזרחים. על אף זאת, בחרה המדינה פעמים רבות לנקוט במדיניות של הימנעות או היעדר פתרון. קו התנהלות זה היה נהוג מראשית העימותים ברחבי הארץ.¹ ייתכן שהסיפורים הטראומטיים על פינוי הילדים מקיבוץ ניצנים (מבצע תינוק) וגוש עציון פעלו את פעולתם בעניין זה. אחד ממובילי ההתנגדות לפינוי הילדים מיישובים על גבול הצפון היה יצחק טבנקין, שתיאר את אפשרות הפינוי כצעד תבוסתני ואנטי חינוכי, שיפגע במורל ההורים הלוחמים. טענתו הייתה כי יישוב שיישאו בו ילדים יילחם וייאבק בעוצמה גדולה יותר.² בהתאמה לכך, פעלו יישובים רבים על־פי אידיאולוגיה זו, ואף שבהזדמנויות מסוימות הוצע להם פינוי, בחרו לסרב. ילדים, נשים, נכים וקשישים נותרו באזורים מסוכנים, בזמן שסביבם התנהלה לחימה אינטנסיבית וארגוני טרור הפגינו את בתיהם.

שינוי מהותי בגישה זו החל להופיע ב־2006, כשרבים מאזרחי העורך פינו את עצמם מאזורי הגבול ומהיישובים המופגזים (כ־300,000 איש במלחמת לבנון השנייה), רובם הגדול ללא סיוע רשמי של המדינה.³ הם עשו זאת הודות ליוזמות פרטיות של אזרחים, שנקטו בגישה אקטיבית וסולידרית. משפחות פרטיות ביישובי המרכז והדרום הזמינו את תושבי הצפון ללון בבתיהם, מלונות ובתי עסק הציעו הנחות משמעותיות עבור השירותים הניתנים בהם (כגון פעילויות קיץ, כניסה חינם לבריקות ציבוריות, פארקים וחופים). יוזמה שקנה המידה שלה היה יוצא דופן הייתה הקמת "עיר אוהלים" על חוף הים על ידי המיליארדר ארקדי גאידמק. "עיר האוהלים" העניקה מחסה, הסעות, שירותים ופעילויות ממומנות לאלפים מאזרחי העורך.

לאחר מלחמת לבנון השנייה דיווחה ועדת וינוגרד כי מצאה כשלים וליקויים חמורים בכל הנוגע להגנה על העורך ולהתמודדות עם הפגיעה בו (בניגוד לתפיסה של ישראל כרגישה לחיי אזרחיה, שביטא חסן נסראללה בנאום "קורי העכביש").⁴ עוד נמצא, כי במהלך השבועיים



איור 1

מתוך מפות פיזור אזרחים במקלטים ציבוריים לפי בתי שכונה, שהכינו מחלקות הביטחון של עיריות ומועצות אזוריות בישראל

הראשונים (עד גיוס חיילי המילואים), נשא העורך בנטל העיקרי במקום הצבא.⁵ בהשלמה לדוח, קבע מבקר המדינה כי התנהלות המדינה "הותירה 'חלל ריק' בטיפול בעורך והשאירה את תושבי הצפון חשופים, פגיעים וחסרי הגנה בתקופה קשה ביותר. הליקויים הקשים בעניין הטיפול בעורך בעת המלחמה מגיעים עד כדי ליקוי מאורות".⁶

על אף מסקנות אלו לא הופעלה תוכנית פינוי מדינית לתושבי עוטף עזה כשבתיהם הופגזו במהלך מבצע צוק איתן (2014). הגדרת צוק איתן כ"אירוע מתגלגל" ולא כמלחמה הביאה לכך שתושבי עוטף עזה והמועצות האזוריות נאלצו לדאוג לעצמם, בדומה לתושבי הצפון שמונה שנים קודם לכן.⁷

בשנים האחרונות מתריע איסוף מידע מודיעיני על עלייה ניכרת בכמות ובעוצמת הטילים שבידי חיזבאללה וחמאס. טילי "בורקאן" לטווח קצר, שחיזבאללה עושה בהם שימוש בלחימה בסוריה, עלולים למוטט שכונות שלמות, ובמקרה של פגיעה ישירה אף לחדור דרך מבנים ממוגנים. נוספת לכך ההבנה כי חיזבאללה עלול לממש את איומיו בעימות הבא, ולנסות לכבוש אזורים בגליל, הכוללים יישובים אזרחיים.⁸

לאור כל אלו, ובשל השאיפה להפיק לקחים מן ההתנהלות בעבר, הוקמה בשנים האחרונות תוכנית "מלונית".⁹ התוכנית מסדירה פינוי עתידי של אוכלוסייה מאזורי קו העימות בתקופת מלחמה, והרחקתה למקום בטוח.¹⁰ תושביהם של יישובים צמודי־גבול יועברו ליישובים כפריים אחרים במסגרת תוכנית "יישוב מאמץ יישוב", וישוכנו בחללי מבנים ציבוריים פנויים: בתי ספר, מתנ"סים, אולמות ספורט וכדומה.¹¹ כל אזרח ואזרחית שיפונו במסגרת תוכנית "מלונית" יקבלו ציוד ושירותי חירום בסיסיים, דוגמת מזרן ושמיכה, מזון, מים, שירותים ומקלחת, שירותי כביסה ועוד. אזרחי הערים קריית־שמונה ושדרות ישוכנו בבתי מלון ובבתי הארחה במרכז הארץ ובאזור ים המלח [...].¹²

⁵ הוועדה לבדיקת אירועי המערכה בלבנון 2006 – ועדת יונגרד, דין וחשבון סופי, ינואר 2008, עמ' 300, http://www.vaadatwino.gov.il

⁶ "היערכות העורך ותפקודו במלחמת לבנון השנייה" אתר מבקר המדינה ונציב תלונות הציבור, 2007, http://www.mevaker.gov.il

⁷ טלי חרותי־סובר, "תושבי עוטף עזה עזבו בגלל המנהרות – והמדינה לא הפעילה את תכנית הפינוי", דה־מרקר, 3.8.2014.

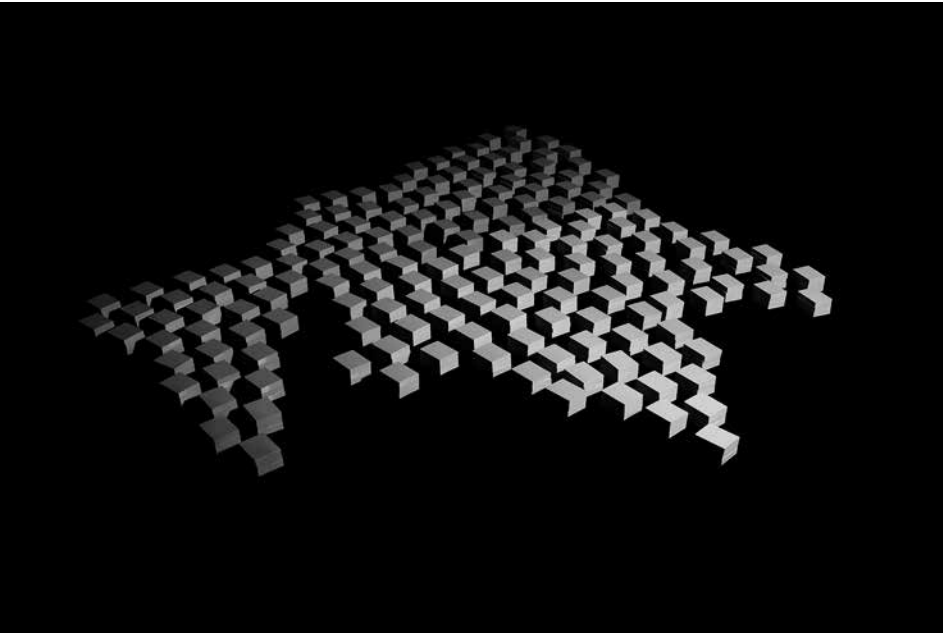
⁸ יוחאי עופר, "נערכים למלחמה בצפון: צה"ל יתרגל פינוי אזרחים", NRG, 1.6.2015, https://www.makorishon.co.il/nrg/online/1/ART2/697/828.html

⁹ חירום וביטחון: "מלונית" – מתכונת עבודה ותחומי אחריות", אתר מרכז המועצות האזוריות.

¹⁰ ניקי גוטמן, "נערכים לעימות: 'עסקנו לראשונה בפינוי יישובי מאורגן'", NRG, 24.7.2017, https://www.makorishon.co.il/nrg/online/1/ART2/887/986.html

¹¹ סיימון, "ביתי הוא (כבר לא) מבצרי".

¹² נעמה גרין, "הכירו את מלונית: התוכנית לפינוי קריית שמונה ושדרות במקרה של עימות צבאי", 11.9.2017, https://www.hidabroot.org/article/225484



הדר סייפן, **יישוב עירוני במרכז**, 2018, הזרקות דיזי פיגמנטי על נייר ארכיב, 100×150
הדאר סאיפן, **בלדה חצרִיִּהּ פּהי המרכז**, 2018, חת־נפאֹת על־ורִיק אֶרֶשִׁיפִּי, 100×150
Hadar Saifan, **City in Central Israel**, 2018, archival pigment print, 100×150

القيّمة والنص: آيا لوريا

تتواجد إسرائيل داخل سلسلة غير متناهية من الأحداث والتهديدات الأمنية. التهديد المستمر للصواريخ التي تطلق على عليها يحول البلدات المدنية إلى ساحة معركة محتملة. نتيجة الوضع المُتفجر، غالبًا ما يتطلب من البلدات إجلاء السكان إلى المناطق المحمية. معظم هذه الأحداث وقعت خلال الصيف والعطلة الكبيرة: حرب الأيام الستة (حزيران 1967)، حرب لبنان الأولى (حزيران 1982)، عملية تصفية الحساب في لبنان (تموز 1996)، حرب لبنان الثانية (تموو 2006)، عملية الجرف الصامد (تموز 2014) وغيرها. ترتبط أيام الصيف عادة بتجارب الاستجمام، الترفيه والراحة، وهي تتضمن أيضًا، للأسف، ظروف ميدانية مريحة للحرب.

اسم معرض هدار سייפן (مواليد 1985)، فندق، هو عمليًا اسم خطة لأوقات الطوارئ في إسرائيل، والتي تحتوي على تفاصيل خطوات التأهب والجهوزية النظامي، مدنيًا وعسكريًا، في أوقات الحرب. وهذا هو المعرض الفردي المتحفى الأول لسييفن، الذي تتقصى فيه حالات المكوث الجماعي في الملاجئ وقت الطوارئ – الموضوع الذي سبق وطرحته في أعمالها المبكرة في مجال التصوير والفيديو، ويستند على تجارب طفولتها في كيبوتس دفنة، المحاذي للحدود الشمالية. ويبدو أن انشغالها المتواصل في هذا الموضوع يسعى إلى الإسقاط أبعد من تجارب سيرتها الذاتية، وإضاءة البعد العبثي الكامن في تصورات الروتين الاعتيادي للواقع الإسرائيلي، الذي يتقبل كفرضية عمل وضعية التهديد المتواصل الذي يميّز الحياة في البلاد.

في مركز فضاء المعرض تموضع سייפן فرشات البحر المنتفخة، والمغطاة ببطانيات حرارية فضية تستخدمها طواقم الطوارئ أثناء معالجة المصابين. وعلى الجدران معروضة صور سوداء، تتلألأ داخلها مستطيلات بألوان فسفورية مختلفة (قصاصات مكتبية «لاصقة»). التصويرات في الصور تستند على مخطط يميّز خرائط حقيقية لإخلاء المدنيين إلى الملاجئ. في حالة الطوارئ الأولية يتم إخلاء داخلي في البلدة، حيث ينتقل السكان بشكل مستقل إلى مبنى كبير محمي قريبًا من منزلهم. في خرائط السلطات المحلية للإخلاء يتم تأشير منازل العائلات في كل حي بألوان متوهجة، التي تشير إلى التوزيع البيروقراطي للمواطنين والعائلات للمكوث المشترك في الملجأ بالتلاؤم مع موقع منزلهم.النعومة المتلألئة المغرية للفرشات مغلفة بالألوان العذبة بعض الشيء للمستطيلات التي في الصور. يدعو هذا العمل التركيبي للغوص داخله، مستعيرًا لنفسه مؤشرات إجازة استجمام صغيرة منظمة ويخفي، بغير لياقة وبفاعلية، التهديد المثير للخوف الذي أقيم بسببه. تتناول سייפن هذا الموضوع المشحون على نحو رسمي، موضوعي ناء بعد الشيء،

من خلال التمرکز في القيم الشكلية والجودة المادية للعناصر والأغراض، التي تعرفها بشكل مباشر. وربما أن هذه اللغة الشكلية والمادية تُترجم من السلوكيات أوقات الطوارئ التي تم التدريب عليها في الكيبوتس الذي وُلدت فيه – وكأن الاستعداد المسبق يمكنه كبت مشاعر الفوضى، والهلع والجزع عن طريق التشغيل الأوتوماتيكي لخطة العمل الاستراتيجية التي وضعت مسبقا في أوقات الروتين.

אלדד רפאלי: זירות

אוצרות וטקסט: איה לוריא

תערוכתו הנוכחית של אלדד רפאלי (נ' 1964) כוללת שלושה גופי עבודה מובחנים,

המחזיקים יחד מהלך צילומי אחד מתמשך, דינמי, המשתרע על פני שני עשורים של

צילום אינטנסיבי. הסדרות מוקרנות בזו אחר זו, והתצלומים מתחלפים בקצב אחיד,

כשהסדר בתוך כל סדרה כרונולוגי. הפסקול שמלווה את הקרנת הדימויים – מהלומות תוף

גדול – מזכיר פעימות לב, טקסי־אבל עתיקים, וגם הדהוד רחוק של נסיעת משוריינים.

בסדרה **שטחים** מביא רפאלי מראות מההתרחשויות שהיה עד להן ב־1996 בעזה, בחברון,

בשכם ובמזרח ירושלים. גוף העבודה השני, **התנתקות**, מתעד את ההתנתקות מרצועת

עזה ואת פינוי היישובים הישראליים ממנה ב־2004–2005. הסדרה **עוטף**, שבנוסף

להקרנתה מוצגים גם שישה דימויים מתוכה בקופסאות אור, מביאה מראות נוף של

המרחבים השרופים באזור עוטף עזה בחודשים האחרונים של 2018.

בראשית דרכו, יצא רפאלי לצלם באזורי העימות כצלם עיתונות. אולם בהמשך,

פיתח במקביל לעבודתו העיתונאית גם יומן חזותי אישי, אסוציאטיבי ופואטי, שהצטבר

עם הזמן לארכיון תצלומים המכיל אלפי פריטים. התצלומים המוצגים כאן נוגעים לשני

מהלכים מרכזיים בייצוג המורכב של זירת האירוע האקטואלית, שמחד גיסא מקיים זיקה

למסורת של הצילום ומאידך גיסא נותן ביטוי למבטו הייחודי של הצלם עליה ומתוכה.

ההקרנה של הדימויים מתייחסת לדינמיקה חדשותית ולזמינותו המציפה של

הדימוי המצולם בעידן הדיגיטלי הרב־ערוצי. תצלומי הסדרה **שטחים** מביאים אלינו

רגעים מכריעים: אירועי מחאה, צעדות, לוויות, יידוי אבנים וזירות אירוע סוערות. עניינם

המרכזי הוא אנשים – נשים וגברים, ילדים וילדות, נערות ונערים, חיילים ואנשי משטרה.

כולם נוכחים, מופעלים ופועלים בתוך מצבים דרמטיים. הבעות הפנים, היד המושטת,

הקבוצה המאוגדת והתנועה של הגוף מובילים את הפריים הצילומי. מתוך שאון המהומה,

רפאלי מבודד ומקפיא תמצות עוצמתי, המצטבר לתמונה טעונה של הקונפליקט

הישראלי־פלסטיני בארץ. התבוננות בתצלומים שולחת למושג המכונן "פונקטום" שטבע

רולאן בארת (1915–1980), ממנסחי המחשבה התיאורטית של הצילום המודרני – מונח

שמכוון לאותו ממד בתצלום שנוגע בצופה כדקירה או כפצע מטפורי, וכך מייצר איכויות

של מגע ישיר וחיבור אינטואיטיבי לאובייקט או לאדם המתואר.¹ כפועל יוצא, אותו רובד

רגשי יכול לזמן גם היבט של עונג אסור, הנובע מיכולתנו להתפעל מהאיכויות האסתטיות

והפורמליות של התצלום על אף המראות הקשים שהוא מביא, או מהמשיכה והסקרנות

שאנו חשים למראם – בדומה לתחושתנו למול חוויית הפחד והאיום שמזמן סרט אימה –

כל עוד ברור לנו כי אנו נמצאים במרחק בטוח ומוגנים מסכנה ממשית.

ניכר בתצלומים אלה שרפאלי חותר למגע עם ההתרחשות בשטח ולנקודת ראות

מיטבית. עם זאת, חשוב לציין שמצלמתו אינה נעה על ציר ישר בלבד, של התקרבות

והתרחקות חזיתית – תנועה מתבקשת בעבודתו של צלם עיתונות מקצועי, המחויב

40

לרגע המכריע – אלא מסגל לתנועתו מהלך של השתלבות צידית, שגורמת לכך שנקודת

הראות של הצלם תחבור אל האנשים באירוע והוא הפוך לחלק ממנו, באופן שמצליח

לסלול עבורו ועבורנו פרספקטיבה שהיא חיצונית ופנימית סימולטנית. נראה כי במקרה

של רפאלי הפונקטום לא רק מפעיל אמפתיה והשתתפות עם הנוכחים בפועל בזירת

האירוע, אלא מבקש לעורר הבנה רחבה יותר של שותפות גורל. בראיון שקיים עם רפאלי

ד"ר מאיר ויגודר מצביעים השניים על מהלכי פעולה עקרוניים בזירת האירוע:

מאיר ויגודר: רולאן בארת טען באחת מהערותיו על תצלום של קרטס (Kertész),

המראה צועני עיוור הולך עם כינור ברחוב מרופש, שעצם חשיבותו של הצילום

מותנית הרבה פעמים בעובדה שהצלם חייב להיות בזירת ההתרחשות, אבל לא

בהכרח לראות את מה שהוא מצלם. בארת קורא לזה "הראייה השנייה" של הצלם.

בתצלומי חדשות, צלמים מכוונים לעיתים קרובות את המצלמות אל הנושא, אבל אין

להם זמן להביט. הצלם מגיב לסיטואציה ולעשרות דברים שקורים סביבו. הפעולה

האוטומטית מניבה תוצאה לא צפויה, שבה הדימוי נגלה לצלם רק מאוחר יותר,

כאשר הוא או היא מביטים בדף הקונטקט. [...]

אלדד רפאלי: [...] יש לי נטייה לבנות פריים מהצד, לעגן את המבט במשהו קרוב

או חזק מאוד ואז לתת לשאר הדברים למצוא את מקומם ביחס למה שסימנתי. [...]

קשה מאוד להימנע מלצלם משהו צפוי, ואני מנסה [...] למצוא באופן אינטואיטיבי

את הרובד הנוסף בזמן אמת, כאשר המבט שלי הוא חלק מהמאורע, אבל חייב גם

להישאר מרוחק. במובן רחב יותר, אני מנסה לחלק את האקט הצילומי שלי לכמה

רבדים של חוויה ותפיסת מרחב: אני מחפש דימוי דומיננטי שימלא את התצלום

ברמה צורנית, ובאותו הזמן אני קשוב מאוד לתחושת הזמן, האור והמקום שבהם

האירוע מתרחש. המפגש בין הפן הצורני לבין הנושא של התצלום חייב לעבור דרך

הפילטר האישי שלי, שמחפש דרך אמפתית, ביקורתית וגם זועמת להשליך את

הרובד האישי שלי על הנושא.²

2 ‬ מאיר ויגודר, "ישר בעיניים – שיחה עם אלדד רפאלי", בתוך: אלדד רפאלי: צילומים, בעריכת רותי אופק ונעמה חייקין, קט' תערוכה (תל־חי: המוזיאון הישראלי לצילום ע"ש אלי למברגר, גן התעשייה תל־חי, 2003), עמ' 7 .

בסדרה **התנתקות** אנו עדים לשינוי בדינמיקה ובפורמט הצילומי. שנה לפני ההתנתקות

כבר נסע רפאלי לשטח מדי שבוע, על מנת ללמוד ולהכיר את המקום באיתיות: מבנים,

חממות, חומות ודרכים. אף שהשיח העיתונאי המגויס של אותה תקופה הרבה להציג את

האזור כמשגשג ואת התבססות חיי הקהילה והאנשים בו, בפועל התגלה לרפאלי מצב

שונה, שכן עוד לפני ההתנתקות שלטו באזור בעיקר עזובה והזנחה. כך, התגבשה בו

ההחלטה שלא לתעד את ההתנתקות דרך אנשי המקום ופעולת הפינוי עצמה, אלא להביא

את הסיפור תוך התמקדות במבנים שנעזבו, במרחב נטוש מאדם.

גוף העבודה העכשווי, **עוטף**, מביא מראות נופים שרופים מהקיץ האחרון באזור

יישובי עוטף עזה – הגבעות, הדרכים והמשעולים שעלו באש כתוצאה משיגור בלוני

תבערה ועפיפוני נפץ לשטחי ישראל מגבול רצועת עזה. תמונת הנוף ריקה מאדם. שטחיה

מחורצים בעקבות הגלגלים של כלי הרכב הנוסעים בהם, משולחי רסן, לכל עבר. גישתו

של רפאלי בסדרה זו מזכירה מהלכים שהתגבשו בעבודתו כבר בסדרה **התנתקות**, שבה

המיר את לכידת הרגע בשוטטות מתמשכת, במבט מושהה ובחקירה תיעודית של זירת

האירוע שנותרה בהריסותיה, פרוצה ונטושה, לאחר מעשה.

בספרו **נוף קדוש** מציע וו.ג'י.טי. מיטשל קריאה פרשנית המבקשת לפרק את

המיסטיפיקציה הנשגבת של תמונות הנוף (הוד קדומים נצחי ויופי טבעי מעורר

היקסמות) המוכרת מתולדות האמנות המסורתית. לטענת מיטשל, ציורי נוף אלה יוצרים

חזות מוליכת שולל של הנוף כמושג טבעי ושקוף. לעומת זאת, הוא רואה בנוף עצמו

מדיום אפקטיבי לביטוי משמעות סמויה – מדיום שנותן ביטוי לרשת עצומה של קודים

^[1] רולאן בארת, מחשבות על

^[2] הצילום, תרגום: דוד ניב (ירושלים:

^[3] כתר, 1988), עמ' 55.

תרבותיים, ומצפין שלל סיפורי מיתולוגיה, אידיאולוגיה וסוגים שונים של ביטויי ערך והפעלת כוח, כגון קולוניאליזם, לאומנות, קדמה וניצול של משאבי טבע ועובדי אדמה.³ בהקשר זה, מתייחס מיטשל לאופן שבו קושר ג'יי אַפֿלטון (Appleton) בין נוסחאות נוח לבין התנהגותם של בעלי חיים, ובפרט חיות טרף הסורקות את הנוף כשדה אסטרטגי, כרשת של נקודות תצפית, מקומות מפלט וסכנות:

המתבונן האידאלי בנוף, לפי אַפֿלטון, מי ששדה הראייה של האלימות (צִיד, מלחמה, מעקב) הוא ההקשר שלו, הוא ללא ספק דמות מכרעת באסתטיקה הפיטורסקית. הבעיה היחידה היא שאַפֿלטון מאמין שהמתבונן הזה הוא אוניברסלי ו"טבעי". אולם, מן הסתם, ישנו עוד אפשרויות: המתבונן כאישה, כמלקט, כמדען, כמשורר, כפרשן או כתייר. אפשר לטעון שאלה לעולם אינם משוחררים לחלוטין מהסובייקטיביות של הצופה של אַפֿלטון (או מהשעבוד אליו), במובן שהאיום באלימות (כמו באסתטיקה של הנשגב) נוטה למנוע את כל שאר צורות ההצגה והייצוג. אסתטיקת הנוף של אַפֿלטון אינה חלה רק על הטורף, אלא גם על הטרף, גם מבלי שיחפוץ בכך.⁴

תמונות הנוף בסדרה עוטף מרהיבות ומצמיתות בעת ובעונה אחת. שכבות של אדמה שרופה, קילומטרים של שטחי בר, אזורי חיץ מגודרים ועמודי תצפית הנמתחים אל האופק, שדות הנושאים שרידים של צמחייה ובעלי חיים. בתצלומים אלה, נוח טופוגרפי הופך לזירה נטושה, שרמזים רבים מעידים על הדרמה שהתחוללה בה זה לא כבר. רפאלי חוזר לזירת האירוע כמו לשדה קרב, שיש לאסוף ממנו את מי שנשאר מאחור. הוא מתחקה כגשש אחר הסימנים שנחרטו על פני הקרקע, המעידים על עלילה טרגית ששבה ומתחוללת, שוב ושוב, במעגל אינסופי וידוע מראש.



3 ווג'י. טי. מיטשל, נוף קדוש, תרגום: רונה כהן, עורך: לארי אברמסון (תל-אביב: רסלינג; רמת-גן: שנקר, 2009), עמ' 7-8.

אלדד רפאלי, **זירה שחורה 3**, מתוך הסדרה **עוטף**, 2018, הזרקות דיו פיגמנטי על עקוף יפני, קופסת אור, 103×152.5×6
إلداد رفائيلي, **حلبة سوداء 3**, من مجموعة **غلاف**, 2018, حبر نفاث على شريحة يابانية، صندوق ضوء، 103×152.5×6
Eldad Rafaeli, **Black Scene 3**, from the series **Envelope**, 2018, pigment print on Japanese transparency, lightbox, 103×152.5×6

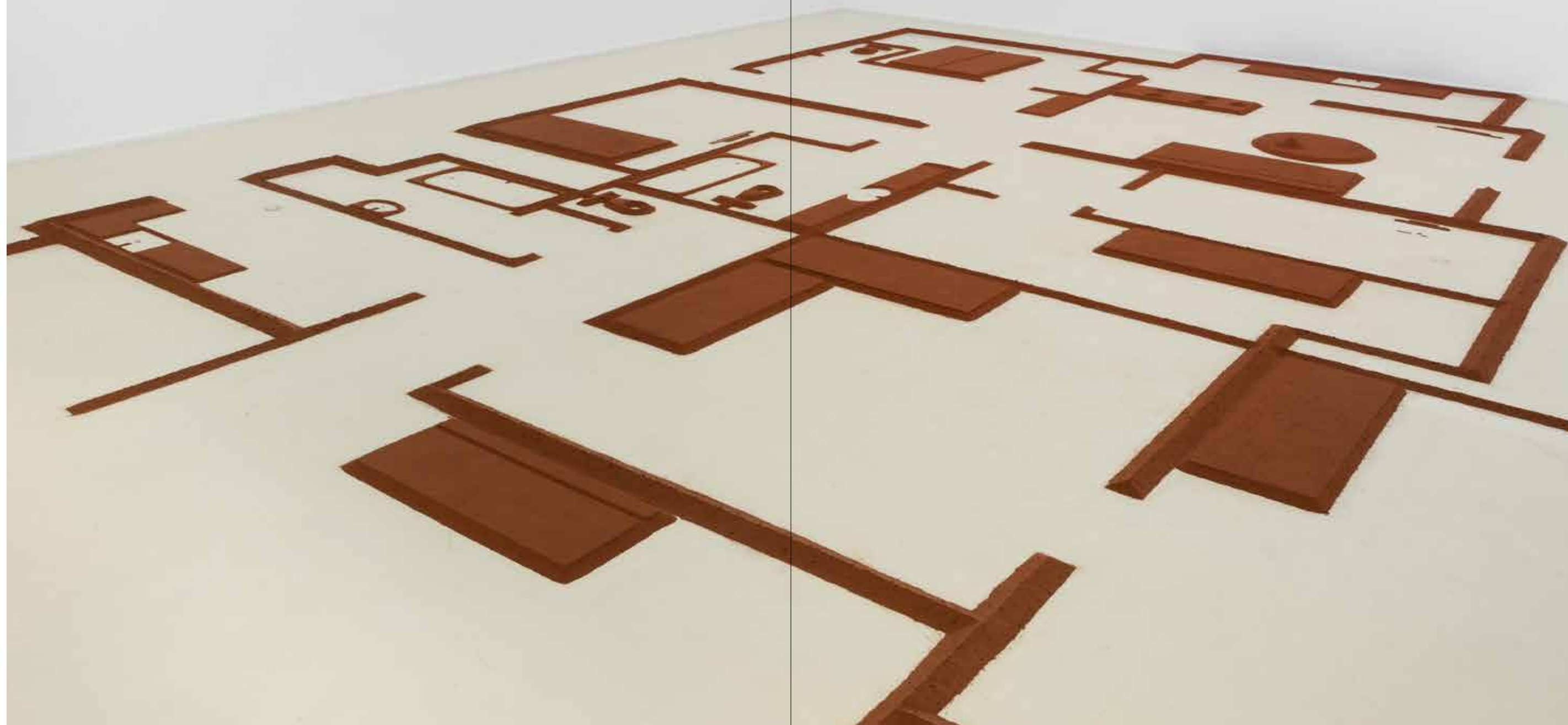
يشمل معرض إلداد رفائيلي (مواليد 1964) الحالي ثلاث هِيئات همل متميزة، والتي تشكل معًا سِيرة تصويرية واحدة متواصلة، دينامية، تمتد على مدار عقدين من التصوير الفوتوغرافي المُكثف. تُعرض المجموعات الواحدة تلو الأخرى بوتيرة واحدة، ولكل مجموعة تسلسها الزمני. الصوت الذي يرافق عرض التصويرات، النقر على طبل كبير، تُذكَر بدقات القلب، طقوسي لكن قديم، وصدى بعيد لحركة مدرعات. في مجموعة مناطق يجلب رفائيلي مشاهد من أحداث كان شاهدا عليها (في الأعوام 1996) في غزة، الخليل، نابلس والقدس الشرقية. هيئة العمل الثاني، الانفصال، يوثّق للانفصال عن قطاع غزة وإخلاء المستوطنات الإسرائيلية عام 2004-2005. مجموعة **غلاف**، والتي علاوة على عرضها تشمل ستة تصويرات داخل علب ضوء، وتُقدم مشاهد مناظر المساحات المحروقة في منطقة غلاف غزة في الشهرين الأخيرين من العام 2018.

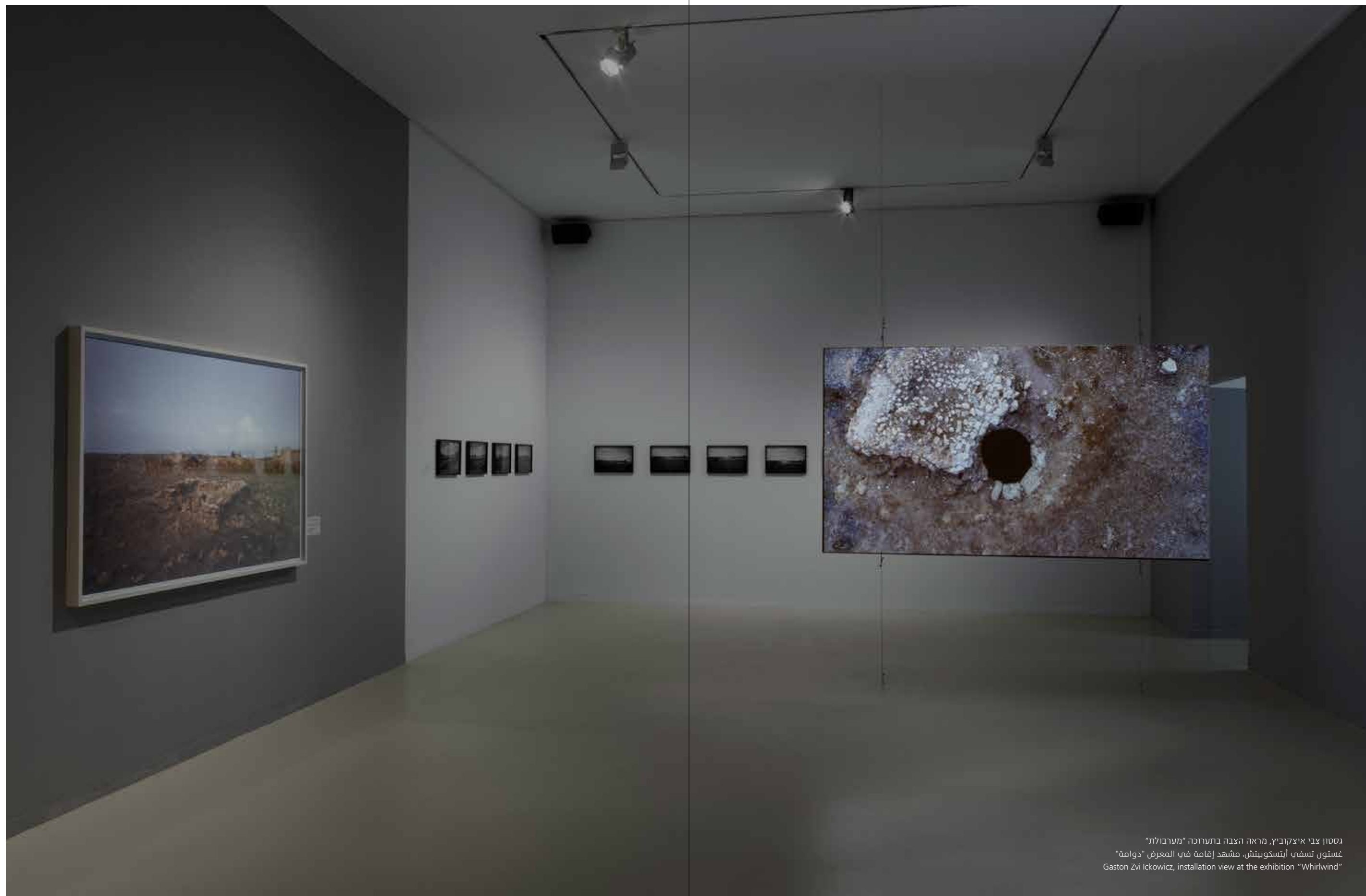
في بداية مشواره، خرج رفائيلي للتصوير في مناطق الصراع كمصوّر صحفي. ولكن لاحقًا، وبالتوازي مع عمله الصحفي عمل على تطوير يوميات مرئية شخصية، ترابطي وشاعري، الذي تراكم مع الوقت على شكل أرشيف صور يشمل آلاف العناصر. الصور الفوتوغرافية المعروضة هنا تلامس سيرورتين رئيسيتين في تمثيل حلبة الحدث الفعلي، الذي يقيم من جهة علاقة صلة مع تقاليد التصوير الفوتوغرافي، ويوفر من الجهة الثانية تعبيرًا لنظرة الفنّان الخاصة عليها ومن داخلها.

يتناول عرض التصويرات ديناميكية إخبارية والتوافر الغامر للتصوير المصوّر في العصر الرقمي متعدد القنوات. صور مجموعة مناطق تجلب لنا لحظات حاسمة: أحداث احتجائية، مسيرات، جنازات، إلقاء الحجارة وساحات أحداث عاصفة. موضوعها المركزي هم الأشخاص – نساء ورجال، أولاد وبنات، شابات وشبان، جنود وشرطيّين. جميعهم حاضرون، موجّهون ويعملون داخل حالات احتدامية. تعبيرات الوجوه، اليد الممدودة، المجموعة المنظمة وحركة الجسد تقودنا إلى الإطار التصويري. من هدير الضجيج، يعزل رفائيلي ويُجقّد خلاصة قوية، تتراكم على شكل صورة مشحونة من الصراع الإسرائيلي الفلسطيني في البلاد.

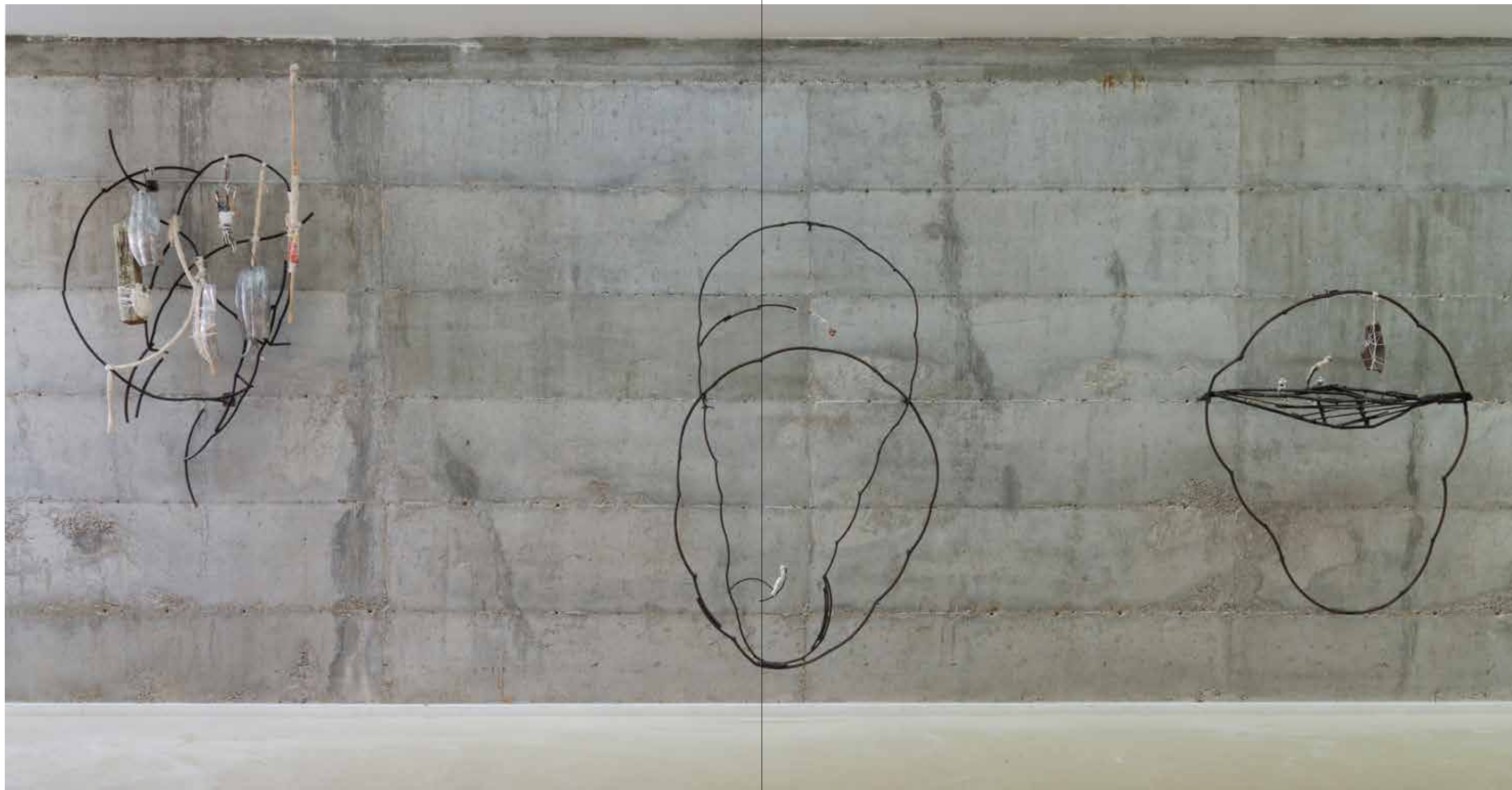
صور المشهد في مجموعة **غلاف** رهيبة وماسخة في الوقت نفسه. طبقات من الأرض المحروقة، كيلومترات من المحاصيل، مناطق العزل المسيّجة وأبراج المراقبة الممتدة نحو الأفق، حقول تحمل بقايا النبات والحيوان. في هذه الصور، يتحول المشهد الطبوغرافي إلى ساحة مهجورة، والعديد من التلميحات التي تشهد على الدراما التي وقعت هناك مؤخرًا. يعود رفائيلي إلى ساحة الحدث كما إلى ساحة المعركة، التي ينبغي أن يجمع من بقي في الخلف. وهو يتقصص مثل قاص الأثر العلامات التي خُفرت على وجه الأرض، التي تشهد على حبكة تراجيدية تعود وتحدث مرة تلو المرة، في دائرة غير متناهية ومعروفة مسبقًا.

מיכה אולמן, דו־משפחתי, 2018, מיצב תלוי מקום, אדמת חמרה
ميخا أولمان, ثنائي الأسرة, 2018, عمل تركيبى خاص بالمكان، تربة حمراء
Micha Ullman, Semi-Detached, 2018, site-specific installation, red hamra soil





גסטון צבי איצקוביץ, מראה הצבה בתערוכה "מערבולת"
Gaston Zvi Ickowicz, installation view at the exhibition "Whirlwind"



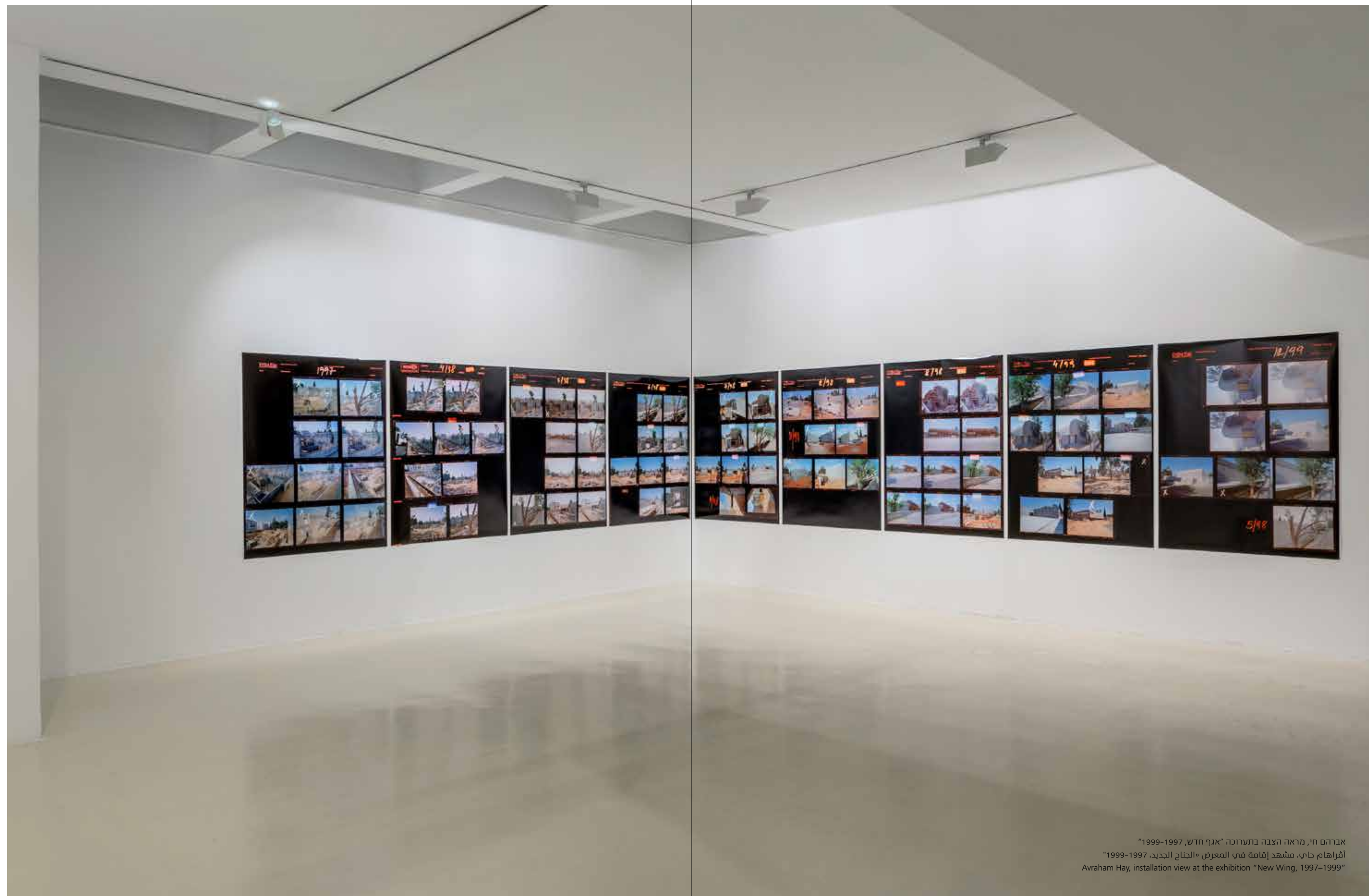
שרון פוליאקין, מראה הצבה בתערוכה "כביש 531"
شارون فولياكيتن، مشهد إقامة في المعرض "شارع 531"
Sharon Poliakine, installation view at the exhibition "Route 531"



נורית ירדן, מראה הצבה בתערוכה "מולדת"
נורית ירדן, مشهد إقامة في المعرض "وطن"
Nurit Yarden, installation view at the exhibition "Homeland"



עודד בלילי, מראה הצבה בתערוכה "חזית"
عודد بليلتي، مشهد إقامة في المعرض "جبهة"
Oded Balilty, installation view at the exhibition "Front"



אברהם חי, מראה הצבה בתערוכה "אגף חדש, 1997-1999"
أفراهام حاي، مشهد إقامة في المعرض «الجنّاح الجديد، 1997-1999»
Avraham Hay, installation view at the exhibition "New Wing, 1997-1999"



חיימי פניכל, מראה הצבה בתערוכה "תל"
حاييم فينكل، مشهد إقامة فني المعرض "تل"
Haimi Fenichel, installation view at the exhibition "Mound"



הדר סייפן, מראה הצבה בתערוכה "מלונית"
הדר סייפן, مشهد إقامة في المعرض "فندق"
Hadar Saifan, installation view at the exhibition "Motel"

אלדד רפאלי, מראה הצבה בתערוכה "זירות"
إلداد رفايلي، مشهد إقامة في المعرض "حليات"
Eldad Rafaeli, installation view at the exhibition "On The Scene"



2 Meir Wigoder, “Straight in the Eyes: A Conversation with Eldad Rafaeli,” in: Eldad Rafaeli – Photographs, ed. Naama Haikin and Ruthi Ofek, exh. cat. (Tel-Hai: Eli Lamberger Israeli Museum of Photography Tel-Hai Industry Park, 2003), p. 59.

the time, light and place in which the event occurs. The encounter between the formal aspect and the content of the photograph has to pass through my personal filtration, while I search for an empathetic, critical, but also furious means of expression to project my vision onto the subject.²

In the **Disengagement** series, we note a change in the dynamics and in the photographic format. A year prior to Israel’s withdrawal from the Gaza Strip, Rafaeli traveled to the area every week, to gain a gradual but in-depth familiarity with the region – its buildings, greenhouses, walls, and roads. Although the journalistic discourse of that period was keen on presenting the Jewish settlements in Gaza as a scene of prosperity and well-established community life, the reality that Rafaeli discovered was entirely different since, even before the disengagement, the region was largely abandoned and run down. For this reason, he decided not to document the disengagement through images of the local people and the evacuation process itself, but rather to deliver the story by focusing on buildings that had been abandoned, in a deserted region.

The current body of work, **Envelope**, shows scenes from the past summer of fire-scorched landscapes around the Israeli communities surrounding the Gaza Strip – the hills, roads, and paths that were set alight as a result of the shelling of Molotov cocktails and explosive kites flown into Israel from across the border. In them, the landscape is deserted, but deeply rutted by the wheels of vehicles driven, seemingly at random, every which way. Rafaeli’s approach in this series is reminiscent of that which he formulated in his **Disengagement** images, of forgoing the capture of a single decisive moment in favor of a prolonged, lingering gaze and documentary examination of a scene as it lies in ruins, post factum, broken and abandoned.

In his book, **Landscape and Power**, W. J. T. Mitchell offers an interpretive reading that seeks to demystify the traditional sublime landscape images in the history of art, with their recurring themes of eternal primeval majesty and enchanting natural beauty. According to Mitchell, these paintings create a misleading image of the landscape as something natural and transparent. Rather than a specialized genre of painting, he argues, landscape should be seen as an effective medium of expression, a vast network of cultural codes, encapsulating a wealth of mythological, ideological, and other kinds of expressions of value and power, such as colonialism, nationalism, progress, and exploitation of natural resources and manual labor.³

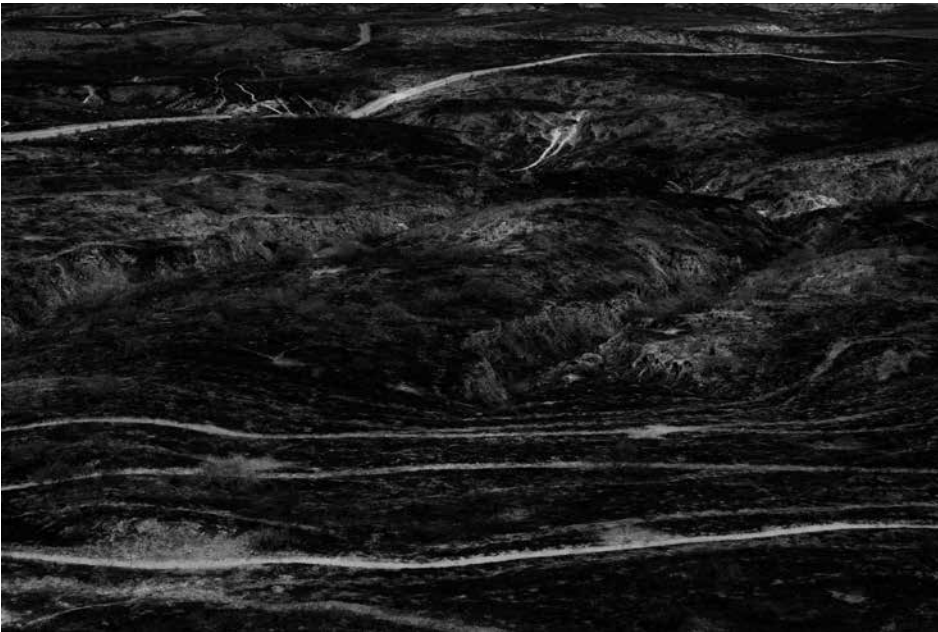
In this context, Mitchell cites how Jay Appleton connects certain landscape types with animal behavior, specifically to the eye of a predator that scans the landscape as a strategic field, a network of prospects, refuges, and hazards:

3 W. J. T. Mitchell, Landscape and Power (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002), pp. 13–15.

4 Ibid., p. 16.

Appleton’s ideal spectator of landscape, grounded in the visual field of violence (hunting, war, surveillance), certainly is a crucial figure in the aesthetics of the picturesque. The only problem is that Appleton believes this spectator is universal and “natural.” But there are clearly other possibilities: the observer as woman, gatherer, scientist, poet, interpreter, or tourist. One could argue that they are never completely free from the subjectivity of (or subjection to) Appleton’s observer, in the sense that the threat of violence (like the aesthetics of the sublime) tends to preempt all other forms of presentation and representation. Appleton’s landscape aesthetics applies not just to the predator but to the unwilling prey as well.⁴

The landscape images in the **Envelope** series are both spectacular and terrifying. Layers of burnt earth, miles upon miles of wild expanses, fenced buffer zones and observation posts stretching as far as the horizon, and fields bearing the remnants of vegetation and animals; in these photographs, a topographic landscape becomes an abandoned arena, with countless indications of recent drama. Rafaeli returns to the scene of events as though it were a battlefield, from which he must collect anyone that was left behind, following the trail of signs etched in the ground, evidence of a tragic story that repeats itself again and again, in an endless and predetermined cycle.



Eldad Rafaeli, **Black Scene 6**, from the series **Envelope**, 2018, pigment print on Japanese transparency, lightbox, 103×152.5×6 אֶלְדָּד רַפָּאֵלִי, **זִירָה שְׁחֹרָה 6**, מתוך הסדרה **עֹטָף**, 2018, הזרקות דיֹו פִּיגְמֶנְטִי עַל עֵקֶף יַפָּנִי, קְוֹפֶסֶת אֹור, 103×152.5×6 إِدَاد رِفَائِيلِي، **حَلِيَّة سَوْدَاء 6**، من مجموعة **غلاف**، 2018، حُرّ نفاثٌ على شريحة يابانية، صندوق ضوء، 103×152.5×6

Curator and Text: Aya Lurie

The current exhibition of works by Eldad Rafaeli (b. 1964) consists of three distinct bodies of work, which collectively present a single continuous, dynamic photographic enterprise, spanning two decades of intensive photography. The series are screened in quick succession, the photographs changing at regular intervals, in chronological order within each series. The soundtrack accompanying the projected images – beats on a large drum – is suggestive of heartbeats, ancient ceremonies, and the distant rumble of armored vehicles. In his series Territories, Rafaeli presents events that he witnessed in 1996 in Gaza, Hebron, Nablus, and East Jerusalem. The second group of works, Disengagement, documents Israel's "disengagement" (withdrawal) from the Gaza Strip and evacuation of its Israeli settlements in 2004–2005. The third series, Envelope, which is presented not only in projection form but also as a display of six still images within lightboxes, depicts the fire-scorched areas of the Gaza Envelope region in the final months of 2018.

Early on in his career, Rafaeli went out to the conflict zones as a press photographer. As time went by, however, he developed, in parallel with his press work, a personal, associative and poetic visual diary, which built up over time into a photographic archive of thousands of items. The photographs presented here reveal the dual nature of a nuanced representation of a newsworthy event, in that it is both part of the tradition of photography and an expression of the photographer's unique view of it.

The projected images are reflective both of the news dynamic and of the ubiquitous availability of photographed images in a multi-channel digital age. The photographs of the series Territories depict pivotal moments of protest events, marches, funerals, stone-throwing, and dramatic incident scenes. Their main focus is people: men and women, boys and girls, male and female youths, soldiers and police. All are present, deployed and operating in dramatic situations. The facial expressions, the outstretched arm, the tight-knit group and body movements dominate the photographic frame. From within the turmoil

¹ Roland Barthes, Camera Lucida: Reflections on Photography (New York: Hill and Wang, 1981).

and commotion, Rafaeli isolates and freeze-frames a powerful distillation that builds up into a highly charged image of the Israeli-Palestinian conflict in the Holy Land. Gazing at the photographs, one is reminded of the notion of *punctum* coined by Roland Barthes (1915–1980), one of the formulators of the theoretical thought of modern photography, in reference to that aspect of a photographic image which has a metaphorically wounding impact on the viewer, which creates a visceral connection with the depicted object or person.¹ By the same token, this emotional dimension also elicits a form of forbidden pleasure, stemming from our ability to admire a photograph's aesthetic and formal qualities notwithstanding the harsh images that it may convey, or from the attraction and curiosity that it elicits – like that invoked by a horror film – provided we watch it at a safe distance and out of real danger.

It is evident in these photographs that Rafaeli is striving to tackle the events on the ground and to gain an optimal vantage point. That said, his camera does not simply zoom in and out of his subjects head-on – as one might expect of a professional press photographer bent on capturing a decisive moment – but instead appears to sidle up to them, as though joining the people in the event and becoming an integral part of it, thus creating a perspective – for him and for us – that is at once external and internal. In Rafaeli's case, it seems, the *punctum* not only elicits empathy with and identification with the actual participants at the scene of the event, but seeks to invoke a broader intuition of a shared destiny. In an interview with the artist conducted by Dr. Meir Wigoder two key actions at the scene, in particular, are highlighted:

Meir Wigoder: In one of his comments on a photograph by André Kertész, showing a blind gypsy with a violin walking down a dirt road, Roland Barthes claimed that the importance of a photograph is often dependent on the fact that the photographer has to be at the site of the events, but doesn't necessarily see what he is photographing. Barthes calls this the photographer's "second-sight." When taking news photos, photographers often blindly aim their cameras at the subject with no time to look. There are unexpected outcomes to these automatic responses, with the image becoming visible to the photographer only afterwards, when he glances at the contact sheet. . . .

Eldad Rafaeli: . . . I have a tendency to construct the frame from the side; to anchor the view in something near at hand or very powerful and then allow everything else to find its place in relation to what I've marked. ... It is very difficult in photography to avoid presenting something that is too literal, but intuitively I do try . . . to find an additional layer of meaning beyond of experiences: while I search for a dominant image that will fill the photograph on the formal plane, at the same time I'm also very attentive to the sensations of

Hezbollah leader Hassan Nasrallah described Israel as vulnerable due to its supreme sensitivity to the loss of human lives and injuries. Therefore, he argued, the way to fight Israel is by inflicting casualties. His speech was broadcast live on Arab media networks and, according to researchers, also contributed to the escalation of the Israeli-Palestinian conflict that year (the Intifadah of 2000). . . .

In every one of these events, the physical and mental protection of the home front would have been hugely more efficient and effective if there had been a full evacuation of the civilian population. Instead, however, the government has often opted to abstain, or do nothing. This pattern has repeated throughout the country since these attacks began.¹ Perhaps this has to do with the traumatic accounts of the evacuation of the children from Kibbutz Nitzanim (Operation Baby) and Gush Etzion. One of the leading objectors to evacuating the children from settlements on the northern border was community leader Yitzhak Tabenkin, who described such courses of action as a defeatist and anti-educational step that would sap the morale of combatants who are parents themselves. He argued that a community where the children remained would fight all the more forcefully.² Many communities responded by adopting this approach – even to the point of refusing evacuation when it was offered to them. As a result, children, women, the disabled, and the elderly remained where they were, while fierce fighting took place around them and terrorist organizations shelled their homes.

The first significant cracks in this approach began to appear in 2006, when many civilians (approximately 300,000 during the Second Lebanon War) voluntarily left the border regions and the shelled communities – the vast majority without official government assistance,³ thanks to private initiatives by citizens who took a proactive approach as a gesture of solidarity. Individual families in the central and southern regions invited residents of the north to stay at their homes; hotels and businesses offered significant discounts for their services (such as summer activities, and free admission to public pools, parks, and beaches). One particularly large-scale initiative was the establishment of a “tent city” on the beach by billionaire Arcadi Gaydamak, which provided shelter, and paid for transportation, services, and activities for thousands of evacuated civilians.

After the Second Lebanon War, the government-appointed Winograd Commission reported that it had found severe failures and flaws both in the defense of the home front and in remediating the damage incurred in the shellings (in stark contrast to Nasrallah’s portrayal of Israel’s concern for its citizens’ lives, in his “cobwebs” speech).⁴ It was also found that in the first two weeks of the war (until the mobilization of reserve soldiers), the home front, rather than the army, bore the brunt of the attacks.⁵ In his own supplementary addition to the report, the State Comptroller noted that the government’s response “left ‘a gaping hole’ in its handling of the home front, and left the residents of the north exposed, vulnerable and defenseless during a very difficult period. The severe flaws in the handling of the home front during the war reach the point of dereliction of duty.”⁶

Yet, despite these conclusions, no state-sponsored evacuation plan was put into effect for residents of Israeli communities near the Gaza Strip when they were shelled during Operation Protective Edge (2014). Indeed, the government’s definition of the operation as an “ongoing event” rather than as a war meant that the Israeli communities in the region and the local councils were left to their devices – much as the residents of the north had been eight years earlier.⁷

In recent years, military intelligence has noted a significant increase in the quantity and capabilities of the rockets held by Hezbollah and Hamas. Short-range Burqan ballistic missiles that Hezbollah have been using in its fighting in Syria are capable of destroying entire neighborhoods and, in the event of a direct hit, even penetrate fortified structures. Moreover, it is understood that in the event of another military confrontation, Hezbollah may carry out its threats and try and occupy entire areas in the Galilee, including civilian settlements.⁸

In view of all this, and the desire to learn lessons from the past, the Motel program was established in recent years,⁹ which sets out the orderly evacuation of the populace from combat zones in future military conflicts, to places of safety.¹⁰ Residents of border communities would be transferred to other rural settlements under a One Community Adopts Another plan, whereby they would be housed in empty public buildings: schools, community centers, sports halls, etc.¹¹ Every individual citizen evacuated under this scheme would receive emergency basic supplies and services: a mattress and blanket, food, water, toilet and shower, laundry services, etc. Residents of the border towns of Kiryat Shmona and Sderot would be housed in hotels and guesthouses in the central and Dead Sea regions.¹²

7 Tali Heruti-Sover, “Residents Near Gaza Strip Have Left Because of the Tunnels – And The Government Has Not Implemented the Evacuation Plan,” The Marker, August 3, 2014.

8 Yochai Ofer, "Preparations for War in the North: IDF Will Practice Evacuating Civilians", NRG, 1.6.2015 (Hebrew), <https://www.makorishon.com/nrg/online/1/ART2/697/828.html> accessed October 17, 2018.

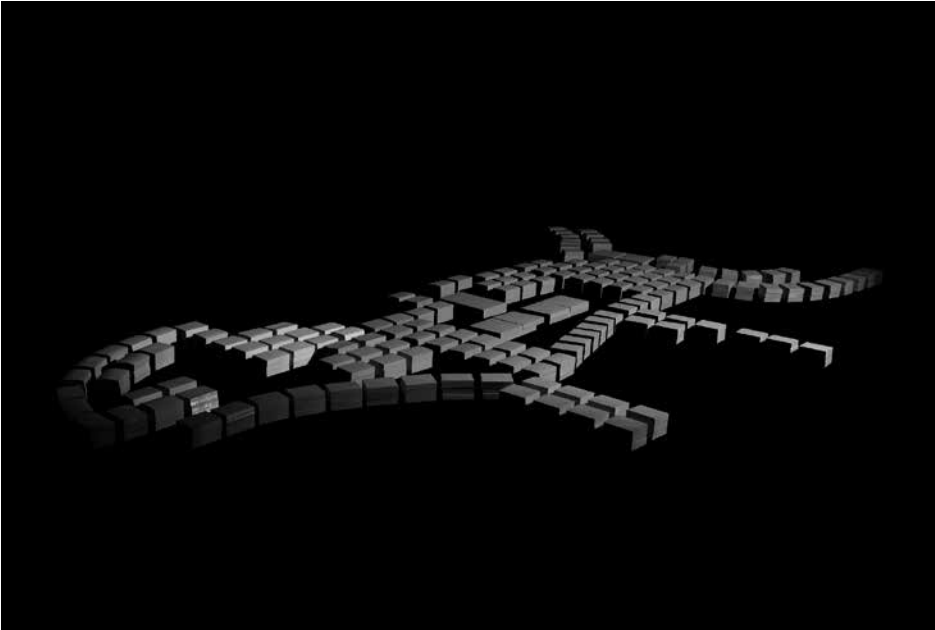
9 Emergency and National Security: “‘Motel’ Operation Outline and areas of responsibility, The Regional Councils Website (Hebrew), <http://www.mhh.org.il/en/> accessed October 17, 2018.

10 Niki Gutman, "Preparations for Hostilities: "First Time We Have Dealt With the Orderly Evacuation of Settlements' ", NRG, July 24, 2017 (Hebrew), <https://www.makorishon.co.il/nrg/online/1/ART2/887/986.html> accessed October 17, 2018.

11 Simon, “My Home is (No Longer) My Sanctuary.”

12 Naama Green, “Introducing Motel: The Plan to Evacuate Kiryat Shmona and Sderot in the Event of Military Hostilities,” September 11, 2017 (Hebrew), <https://www.hidabroot.org/article/225484> accessed October 17, 2018.

Hadar Saifan, **Community Settlement in Northern Israel**, 2018, archival pigment print, 100×150
הדר סייפן, **יישוב קהילתי בצפון**, 2018, הזרקת דינ׳ פיגמנטי על נייר ארכיב׳, 100×150
هادر سايفن، **بلدة حضرية في الشمال**، 2018، حفر نقاش على ورق أرشيفي، 100×150



1 Tomer Simon, “My Home is (No Longer) My Sanctuary”: On the Evacuation of Population in Emergency in Israel,” January 2017, in Ready: The Site for Promoting Awareness and Readiness in States of Emergency (Hebrew), <http://ready.org.il/2017/01/population-evacuation-in-emergencies-in-israel> accessed October 17, 2018.

2 “Two Hundred Days of Anxiety,” Wikipedia (Hebrew).

3 Simon, “My Home is (No Longer) My Sanctuary.”

4 See the television series Cobwebs, director: Micha Livne, producer: Zvia Keren, Channel 1, 2007 (Hebrew), which depicts the northern periphery as a battlefield during the Second Lebanon War, <https://www.youtube.com/watch?v=VGf1JE2Uw5c> accessed October 17, 2018.

5 The Commission of Inquiry into the Events of the 2006 Lebanon War – Winograd Commission, Final Report, January 2008, p. 300 (Hebrew), <http://www.vaadatwino.gov.il>

6 “The Home Front Preparedness and Functioning in the Second Lebanon War,” State Comptroller and Ombudsman, 2007 (Hebrew), [http://www.mevaker.gov.il/\(X\(1\)S\(2b4b0y5lloedq2bvuyusgvtuh\)\)/he/Reports/Pages/334.aspx?AspxAutoDetectCookieSupport=1](http://www.mevaker.gov.il/(X(1)S(2b4b0y5lloedq2bvuyusgvtuh))/he/Reports/Pages/334.aspx?AspxAutoDetectCookieSupport=1) accessed October 17, 2018./

Curator and Text: Aya Lurie

Israel exists in an unending sequence of national security crises and threats. The constant threat of missiles being fired into the country has turned civilian communities into potential combat zones. As a result of this volatile situation, communities are often required to evacuate their residents into bomb shelters. Most of these incidents have occurred during the long summer holiday. So it was with the Six Day War (June 1967); the First Lebanon War (June 1982); Operation Accountability in Lebanon (July 1996); the Second Lebanon War (July 2006), Protective Edge in Gaza (July 2014), and so forth. Sadly, summer, which is normally associated with vacationing, recreation and rest, also offers favorable conditions for war: cloudless skies make for optimal air assaults, easier deployment of combat forces on the ground, and little or no rain and mud that might impede armored vehicles.

The title of the exhibition of works by Hadar Saifan (b. 1985) – “Motel” – is actually the name of an emergency contingency plan in Israel, detailing the steps for military and civilian preparedness and readiness in times of war. Although the government avoids using it as much as possible, many civilians have experienced first-hand the hardships of evacuation, the collective dependency on officials of the civilian or military administration, and the distinctive appearance of mass transit camps and temporary accommodations. The Motel program is part of wider mental and physical preparations for the next military conflict that the decision-makers rely upon, and which governs the relationship between the government and the civilian population in times of emergency.

In this, her first solo museum exhibition, Saifan examines situations of prolonged collective stays in bomb shelters in times of emergency – a topic that also featured in her earlier photography and video works, based on her childhood experiences at Kibbutz Dafna, near Israel’s northern border. Her ongoing preoccupation with the subject appears to be an extension of her personal life experience, reaching beyond it to highlight the absurdity of what is perceived to be normal routine in

Israel, where the reality of life under perennial threat is accepted as a matter of course.

At the the exhibition space, Saifan has set up inflatable air mattresses, covered with silver-backed thermal blankets of the sort used by emergency medical teams when attending the injured in the field. On the surrounding walls are black photographs in which are embedded rectangles of various fluorescent-bright colors (like Post-It notes). The photographic images are modeled on actual maps used for evacuating civilians to bomb shelters in times of emergency.^(fig. 1) In the initial stage, an internal evacuation takes place within each community, with civilians making their way independently to a bomb shelter near their homes. In the evacuation maps held by the local authorities, the homes in each neighborhood are color-coded, based on their location, to reflect their respective designated shelter. There the inhabitants may remain for up to several weeks, while the government decides whether to evacuate them from their communities altogether – based on the intensity of the fighting, on how well the home front is “bearing up” under the assault, and budgetary considerations. The division of the neighborhood into color-coded sections creates artificial social structures of officially mandated and monitored interdependency. The shiny and seductive softness of the mattresses appears mingle with the somewhat saccharine colors of the rectangles in the photographs. The installation invites one to sink into it in a carefree manner, as though it were a holiday resort, when in fact it is a somber and effective cover for the chilling threat behind it.

Saifan approaches this emotionally charged subject in a formalistic, matter-of-fact and somewhat detached fashion, focusing on the formal aspects and material quality of the elements and objects that she knows so well. This formal and material approach may be the result of the emergency protocols that were drilled into her at the kibbutz where she grew up – as though, by automatically triggering a strategic plan of action that was prepared well ahead of time, such preparations might suppress the feelings of chaos, anxiety, and terror. The resulting restrained language gives Saifan’s work a meticulous aesthetic and critical quality that highlights the inner turmoil, echoing the national and social expectation that one repress one’s personal feelings and needs.

As an integral part of her preparations for the exhibition, the artist undertook a historical and sociological study, resulting in a factual and intellectual analysis of the subject that accompanies the exhibits. The following are excerpts:

The home front in Israel is often defined as a “front,” given the deliberate targeting and strikes by terrorist organizations on civilian communities. In his “cobwebs” speech of May 2000, after the IDF’s withdrawal from Lebanon,



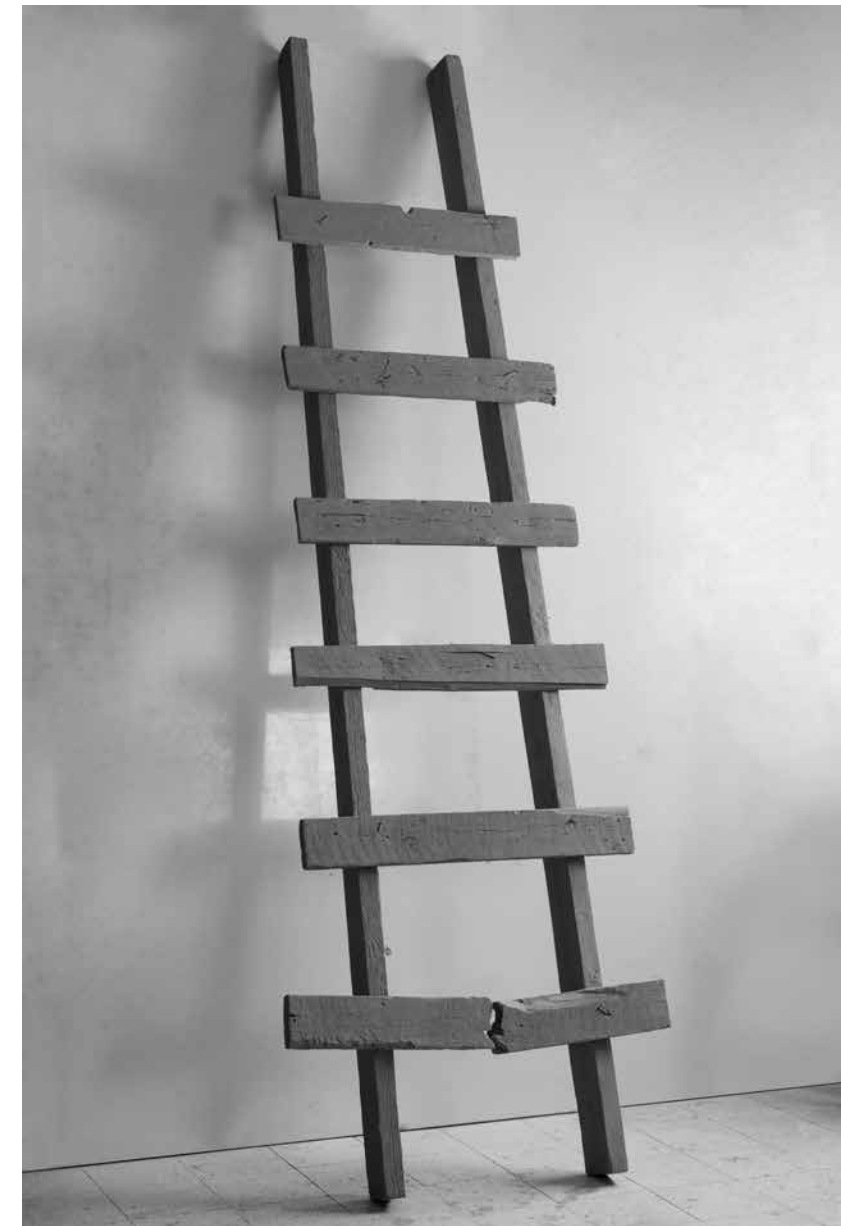
Fig. 1
A color-coded map of the allocation of neighborhood homes to shelters, from maps prepared by the national security departments of municipalities and regional councils in Israel

grandfather's daily ritual of drinking tea, redolent of the intimate gestures of family domesticity. In this early work (2011–2013), Fenichel hails the “want of matter” (as the Israeli Arte Povera is called) of the banal rituals of Zionist daily life, whereby an expendable transience triumphs over the grand visions of biblical majesty and eternity.

However, in marked contrast to the throwaway nature of the food utensils, the exhibition also hosts a symbol of buildup and continuity, in the form of a mound. This is made not of natural soil or sand, but of sea sand of the sort used in construction, painstakingly refined and molded through a process of sifting and mixing with adhesives to control the size and texture of the grains. The process of Fenichel's work, and its material product in particular, are similar to how ants or termites break down soil – an apt association given the artist's perception of time and his characteristic practices. Under his hands, something that is supposed to be randomly shaped, fluid and devoid of any defined form, is shaped into a tightly-controlled sculptural image ranging from an archeological mound to an ant hill, and providing a kind of “landscape tableau” that frames the other images in the exhibition. While the various construction items stand as isolated objects, divorced of any spatial context, the piles of sand are placed at the fringes of the space, harking back to a historic Israeli landscape. Dunes of sand, purportedly “empty and uninhabited,” were a recurring theme in early Zionist mythology, and served as a kind of invented archeology for the new history of the Jewish people returning to its ancestral land. In this regard, Fenichel's exhibition represents a retroactive overview that encapsulates both the romance of the archeological ethos and an element of invention and calculated design. The sculptural environments of the artist Dani Karavan, which combine natural landscape with sculptural interventions, are both a source of inspiration of these works and an implicit reference.

Another key image of Fenichel's work – product of his control of the techniques of casting after ten years of diligent work – is *Swarm* (2007–2018), made up of thousands of porcelain castings of snails of various sizes, the outer boundaries of their shells delineated with a brush. This uncanny trompe-l'oeil, accurate to the point where it is hard to make out that these are porcelain castings rather than real snails, continues in their arrangement on a pole, tightly packed like corn on a cob, mimicking their appearance in the wild on briar plant stems or fences. There is no more quintessential Israeli image than these snail-like clusters of the sort one encounters in field hedges and neglected backyards – peripheral childhood venues of endless hours of play. It is an image that belongs to the undefined space of the “outdoors” of the kind that embodies both home and nature, an intimate image redolent of childhood and intimacy. However, the post which they are clustered upon stands incongruously within the exhibition scene – not only for its height, but

because it is also the only item that is not the product of casting but is rather an actual readymade object, brought in from outside: an iron post cut out of a border fence, still attached to its concrete footing. By allowing, in this exceptional manner, actual reality to enter this hall of transmuted materials, Fenichel is alluding to what is, for him, an artistic, emotional, and political boundary. And perhaps the patience, the ability to reincarnate from one state to another and come back to life like a proverbial phoenix, and the “alchemy” that takes place, unseen, in his studio offer a beacon of hope and vitality within Haim(i)'s very Israeli view of a faded and declining culture.



Haimi Fenichel, *Ladder*, 2010, handmade hollow sand casting, 280×80×10 (photo: Yuval Hai)
 חיימי פניכל, *סולם*, 2010, יציקת חול חלולה בעבודה ידנית, 280×80×10 (צילום: יובל חי)
 חאימי פניכל, *סלם*, 2010, סב
 אסמנט מחוץ עמל ידווי,
 280×80×10 (תצויר: יופאל חאי)

construction formwork and cast concrete in Ullman’s proletarian work. Seizing the torch from these two authoritative artist figures, he creates, in the second decade of the twenty-first century, a host of perforated and fragile building materials: miniature models of apartment buildings carved out of a concrete breeze block; formwork boards made of hardened sand; or dull, concrete-like block walls riddled with internal fractures and holes.

Sand, lime, cement, and gravel – the building materials of every building site – are what Israeli architect and architectural scholar Zvi Efrat dubs “raw materials of the country,” or “native” materials.² Referring to the Brutalist design that emerged in Europe after World War II, Efrat points out that the “Israeli dialect” of that style in architecture was seen as a fitting reflection of the sabra (native Israeli) self-image of blunt sincerity, pure modernism, and a measure of down-to-earth, unaffected manliness.³ The architect Sharon Rotbard defines the tension between brutal and Brutalist – that is, between the unadorned and the violent – as follows: “If, before 1967, Israeli architects tried to express *the power of truth* in their architecture, now there was no point in hiding *the truth of power*” (emphases in the original).⁴ Interestingly, this pronouncement, which is based on a juxtaposition of words, does something similar to what Fenichel effects with materials, whereby concrete and porcelain are swapped around, resulting in fragility and caution replacing strength and masculinity.

Ram Karmi, 2002 Israel Prize laureate and the architect most closely identified with Brutalist architecture in Israel, echoed this sentiment: “For us, concrete was the Israeli material,” he declared. “Concrete gave the feeling of stability: when you plant it somewhere, no one is going to move it.”⁵ In marked contrast to Karmi’s striving, through firm concrete, for a paradigm of eternity, Haimi Fenichel’s hollow concrete casts offer a subversive antithesis, by presenting concrete as brittle and vulnerable, a mere few millimeters thick and on the brink of crumbling. His “walls” of breeze blocks reveal an empty inner space; no longer a proud testament of the “hallmarks of government,”⁶ a detail from a grand national enterprise of construction of class and society (such as “workers’ housing”), but merely a drab detached, gray wall that does not even enclose a protected habitable space.

The stark bareness of Fenichel’s cast breeze blocks projects a meticulous realism that blurs the difference between readymade and trompe-l’oeil – a strategy that invests his sculptures with multiple references, stretching between classical art and twentieth-century modernism and between genuine and fake. But unlike the simulacrum aesthetics that prevailed in postmodernist thought of the 1980s and 1990s (which is very evident in Gechtman’s later works) and aimed at showing the futility of truthful portrayal, Fenichel genuinely believes

in his elaborate technical process, and imbues the body of the work itself, even its “soul,” with this material transformation. The choice of material and its swapping with another, coupled with the processes of disintegration and recasting, are of paramount significance in Fenichel’s work process. They animate and breathe life into it, for the focus is not the “counterfeit” aspect of the object, but the direct and precise truth of the new material, and its ability to supplant its predecessor while investing it with new contexts and meanings. In this regard, Fenichel appears to be conveying a positive implicit message – if, indeed, metamorphosis can offer any hope. The transformation of powder back into solid matter, rust back into a nail, or grains of sand into a rigid body, are all akin to a resurrected phoenix, or a snake swallowing its own tail; even if it is ultimately a dead end, it does give rise to an endless cycle.

Such a material metamorphosis also occurs in the work Ladder (2010), which, created by means of hollow sand casting, is realistic down to the smallest detail: a cast-sand “nail” projects out of one of the rungs, and the lowest rung is broken into two jagged pieces. A wooden ladder made of sand is clearly a logical paradox, if not a symbolic allusion to the prevalence of construction workers falling off collapsed scaffolding. Fenichel’s Ladder – so simple and basic in its structure – thus functions as an “encyclopedic entry,” defining the form and function of the construction ethos.

A cast-concrete wheelbarrow – placed upside down on the floor, like the helpless insect that has flipped onto its back in Kafka’s Metamorphosis – lies with its two legs and only wheel projecting upward. Created at full size, and realistic down to the details of a gash on one side, it is made of a thin concrete sheet, several millimeters thick. In Fenichel’s inimitable brand of alchemy, the wheelbarrow is rendered into a ghost of itself – one that is made of the very same cement that it is designed to transport in real life. In the context of the exhibition space, it functions like a forgotten piece of a Soviet monument to the proletariat – something that might have fallen off a larger sculptural cluster, and now lies neglected and useless.

Fenichel’s concrete casts include not only proletarian monuments of this sort, but also a stupendous attempt to cast the dreariest and most mundane aspects of daily life: disposable food utensils and tableware. In a simple casting process, he converted hundreds of disposable plates and cups of cheap white plastic into thin, brittle concrete, whose diverse hues of gray primarily underscore their colorlessness. Fenichel piles them high on a table or on a shelf, in storeroom-like stacks, with no pretense of beauty or grace. Peeking out among them is an old-fashioned teacup and teaspoon, plain and unadorned to the point of nondescriptness, of the sort that could never conceivably be kept in an elegant bourgeois cupboard. It is a forlorn attempt to pay homage to Fenichel’s

2 Zvi Efrat, The Israeli Project: Building and Architecture 1948–1973, exh. cat. (Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2000), p. 105 (Hebrew).

3 Ibid., p. 107.

4 Sharon Rotbard, Avraham Yasky: Concrete Architecture (Tel Aviv: Babel Publishing, 2007), p. 649 (Hebrew).

5 Ram Karmi quoted in Efrat, p. 107.

6 Rotbard, p. 650.

Curator: Aya Lurie

A Fragile Proletarian

Tali Tamir

Just a single letter distinguishes Haim Fenichel – who was killed in the 1967 War and received the IDF Chief of Staff’s Medal of Honor after his death – and his nephew, the sculptor Haimi Fenichel, born in 1972, who is named after him. The picture of the dead uncle – with the inscription *Haim Fenichel RIP* – gazed upon Haimi, throughout his childhood, during his weekly visits to his grandparents’ home. From there he embarked on a steady, ant-like journey that harks back to that childhood and that Israeliness, and sparks a kind of internal transformation within them. To paraphrase Isaac in the Book of Genesis 27:22: “The voice is Haim’s, but the hands are those of Haimi” – and the transition between them is almost imperceptible. Fenichel creates cycles whereby a new object is forged from its own rust or one material is rendered into another, while maintaining a guise of meticulous realism. This virtuoso, almost indiscernible, alchemy deceives the viewer, and creates a world of converted identities: a metal wheelbarrow that is in fact made of a thin cast of concrete; snail shells made of fragile porcelain; disposable plastic plates that are actually made of millimeter-thick concrete; and an old, crooked nail that is in fact cast from the rust that was scraped off its original counterpart. In these works, the transmutation of material is of central significance as a fundamental principle. Fenichel the sculptor – a graduate of the Ceramic Design Department of the Bezalel Academy of Arts and Design – plays with materials, swapping them around to create new combinations of image and substance, to produce hybrids that are at once familiar and alien.

Fenichel’s works at the exhibition draw on two types of site, each steeped in Zionist-Israeli symbolism: a construction site, and an archeological dig. Hovering between them, in his mind, is the persistent presence of his grandfather’s well-stocked tool shed, from whence Fenichel learned the discipline of painstaking manual labor and the wisdom of workmanship. On the face of it, Haimi Fenichel acts as a Zionist proletarian of the old school, for whom construction and excavation are two major pillars of his ideology. In Zionist thought,

the mythology of archeology supported the ethos of construction, in a bid to promote a conceptual continuity that links the ancient with the recent, and the distant past with the present and future. The link between construction and excavation is not only a two-way connection (one aspiring upwards while the other burrows down), but encapsulates the full scope of the Zionist mega-narrative – from the depths of the historical past to the built and fortified structures of the present. In the case of Fenichel’s work, a single material links these two sites together: hardened sand, which he uses both as a fundamental constituent in construction and as an image of an archeological mound in the landscape.

Fenichel sees himself as an Israeli artist, and has no need for apologetics to justify his preoccupation with local materials and content, which are biographical products of his past and his education. Yet the time in which he was born destined him to operate “in the aftermath of events.” As he puts it, “I didn’t participate in founding the state, I didn’t pave roads, and I didn’t build workers’ housing estates. All the great revolutions and wars took place long before me.”¹ As the heir to major Israeli mythologies (not only his dead uncle, his father’s younger brother, who fell in the 1967 War, but his father, as well, who was among the paratroopers who conquered East Jerusalem in that war), he was fated to gaze upon Israeli reality and its values of labor and heroism, on which he was raised and educated, well after the pathos that had been their driving force in the past had evaporated and grown weary. From his present viewpoint he recognizes only a pale monochromatic vision made up of fragments of quotations, remnants, and tributes to a culture that had sunk into the dust. Through these tributes, Fenichel examines the unwitting conversion and transformation process to which he himself is likewise subject: Has the faithful Israeli citizen – a member of a youth movement and soldier in a combat brigade, who served at the end of the first Palestinian Intifadah (uprising) – given rise to a new citizen, composed of different mental materials? Do the laws of material fatigue apply to him, as well? How significant is the difference between Haim and Haimi, and what foreign substances have been cast into this gap?

The history of Israeli art in the 1970s provides Fenichel with two seminal starting points: Gideon Gechtman’s installation/performance, Hebrew Labor, presented at The Israel Museum, Jerusalem’s Open Workshop in 1975 (curators: Yona Fischer and Serge Spitzer), and Micha Ullman’s five installations, collectively titled Preparations for Casting, which featured at the same event. These two works, which gained canonical status in the local art scene, deal with the pre-independence ethos of Jewish construction, which subsequently shifted to an entirely Palestinian labor force, and after that to anonymous foreign workers. Fenichel draws inspiration from Gechtman’s portrayal of a construction worker at the Israel Museum’s Billy Rose Pavilion, and the use of wooden

¹ Haimi Fenichel in conversation with the author, June 2018.

redesigning the entrance to the memorial center, opening a cafeteria, and turning the amphitheater into a closed auditorium.

In 1995, a fortuitous opportunity arose to renovate the museum's old wing. A work by the late artist Gideon Gechtman had caused damage to the cladding of the museum ceiling (a kind of acoustic foam) – revealing the building's asbestos ceiling, which had been constructed in the 1970s before people were aware of the risks inherent with the material. The Herzliya municipality orchestrated a quick and efficient operation to remove the asbestos, during which time we had to clear the museum of all its contents. When we returned to the building, the asbestos was gone, but so too were the vital systems for the museum's operation – including air-conditioning, lighting systems, and security cameras. However, the timing was perfect, since it gave us a chance to create a continuous and contiguous connection between the old and the new wings: openings were made in the concrete walls between the two, and the flooring between them was made uniform, so it was impossible to tell where one ended and the other began (with the possible exception of the ceilings, which are much higher in the new wing).

The impressive concrete wall at the entrance to the museum wing – twenty meters (65 feet) long – was supposed to be hidden behind a wall of plasterboard. However, during one of his site visits to the museum during construction, Rechter decided, in a flash of inspiration, to leave it exposed, as is, with all its cracks and flaws and scars. Thus, the wall alludes both to the memorial room on its other side, and to the museum as a repository of contemporary, experimental, and raw art that is emerging before our eyes – art that has not yet been refined by time, or processed by the history of art.

An interesting anecdote: out of sensitivity to the environment, it was decided not to uproot any of the old eucalyptus trees that stood around the museum compound. However, during the digging for the foundations, the roots of the tree at the front of the building were accidentally damaged, and the tree began to wither. The alarm was raised, the digging was halted, and an agronomist was summoned; a protective buffer was constructed, the roots were restored – and the rescued tree, in all its glory, continues to adorn the entrance to the museum to this day.

In January 2000, we celebrated the opening of the renovated museum and the new wing, in the presence of Mayor Yael German. Although Mr. Alkow had died a few months earlier, he had lived to see the completion of the museum's construction, and his eyes welled up with tears of joy at the sight. The collection that he bequeathed to the museum – comprising mainly works by Jewish artists, as well as by leading American artists of his time, and by some Israeli artists – continues to be regularly on show.

Throughout the museum's renovation and expansion, photographer Avraham Hay documented the construction process. He would show up on a regular basis, set up his tripod, and take pictures from precisely the same viewpoints: the new entrance to the museum on its northern façade; the Youth Wing (later known by its Hebrew acronym MUZA) on its southern side; the open sculpture-courtyard; the staircase and large gallery at its eastern end. In this manner, his photographs allow one to trace the evolution of the building over time.

Avraham Hay, **Construction of the Herzliya Museum's New Wing, 1997–1999**, scanned contact sheets, analog photography, gifted by the artist, collection of Herzliya Museum of Contemporary Art
 אברהם חיי, **בניית האגף החדש במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 1997–1999**, סריקות של דפי קונטקט, צילום אנלוגי, 145x110, מתנת האמן, אוסף מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
 أبراهيم حاي، **بناء الجناح الجديد في متحف هرتسليا للفنون المعاصرة، 1997-1999**، مسح فوتي لصحائف اتصال، تصوير تناظري، 145x110، هدية الفنان، مجموعة متحف هرتسليا للفنون المعاصرة



AVRAHAM HAY: NEW WING, 1997–1999

Curator: Aya Lurie

After serving as a military photographer and working as a press photographer in the 1960s, Avraham Hay (b. 1944) studied in London photography of archeology, exhibitions, and works of art. Since returning to Israel, he has focused on documenting diverse aspects of the local art field. The vast archive that has built up in Hay's studio encompasses five decades of artistic, curatorial, and museological work in Israel. He recounts that in his drive to document things, he instigated several projects that are still ongoing, some of which he has exhibited in the past. These include, for example, photographs of general installation views of art exhibitions that he began photographing in the 1980s, before it was customary to do so in Israel.

The photographs currently on display at the Herzliya Museum of Contemporary Art, which show the process of construction of its new wing in 1998–1999, stemmed from a similar impulse to document developments in the Israeli art scene and its institutions. When the museum's expansion work began, and the site and its surroundings started to change, Hay documented the transformation with an analog camera (using a color 6x7 film). The current exhibition presents a selection of these images.

Dalia Levin, who served as museum director from 1993 to 2014, recounts the story.

The Story of the Museum's Expansion

Dalia Levin

On Sukkot 1994 – a year after I was appointed director of the Herzliya Museum of Art – Jacob Alkow, a resident of Herzliya Pituah, invited me to be a guest in his sukkah. I didn't know him, but as a new manager I wanted to make contacts within the local population, so I was happy to receive the invitation.

In the sukkah we talked about art, and I told him of my plans for the museum as a place that focuses on contemporary art and mediates between it and the general public. Mr. Alkow took me on a tour of his house, and I was astounded by the artworks that hung on the walls. Then he surprised me by saying that he intended to donate his art collection to the Herzliya Museum. My heart leapt into my mouth.

"But the museum isn't big enough," I pointed out. "It features temporary exhibitions of contemporary artists, so I cannot devote an entire room – almost half the museum's area – to this wonderful collection." Mr. Alkow nodded understandingly and added, "In that case, I'm willing to finance the expansion of the museum – provided, of course, that the mayor agrees, and is interested." The mayor at the time, Eli Landau, was indeed very enthusiastic, and at the meeting with Mr. Alkow, immediate agreement was reached on co-financing the design and construction of the extension. I pinched myself to make sure it was all real.

Architect Yacov Rechter, who was also a resident of Herzliya, had designed the museum as it was at the time, which had been built in 1975 to accommodate the local Yad Labanim (Fallen Soldiers' memorial center). He was given the job of designing the new wing, as well – along with his son, Amnon Rechter, who is also an architect. Working with Yacov was a special experience. He was a noble humanist, very attentive and open-minded, and always found marvelous architectural solutions. I remember him explaining that because the museum lies at the heart of a residential neighborhood, it was important for him to keep the building modestly-sized, so as not to overwhelm its surroundings, and to include windows and openings that offered visual contact with the neighborhood. In addition, he sought to extend the museum's use of exposed concrete and its distinctive arched roof in the new wing, as well, and to illuminate the large space with natural light.

Prior to the completion of the new wing, the museum shared an entrance with the memorial center, on the western side of the building. When the museum began focusing on contemporary art, which is often informed by a critical stance, there were occasions when some of the artworks that attacked social conventions may have been offensive to the sensibilities of the parents of fallen soldiers. The design of the new wing therefore kept the entrance to the memorial room, with its heroic concrete mural reliefs, as it was, but gave the art museum a new, separate, entrance of two large and imposing oak doors, like the gates of a grand hall.

In accordance with its new artistic focus, the museum was also renamed the Herzliya Museum of Contemporary Art. The renovated building was expressly designed for the presentation of contemporary art, and allows for a variety of display modes – from rooms resembling an artist's studio, through dark rooms for video-art screenings, to a large gallery that is a kind of illuminated white cube designed for installations. With the new wing, the area of the museum tripled overnight, and its area now totals 3,000 square meters (~ 32,300 square feet) – including exhibition galleries, a youth wing, offices, warehouses, and public spaces. Further changes that have been designed but are not yet built include

2 Ibid., pp. 24–25.

conflict, they highlight a jarring dissonance between the ethical and the aesthetic – for example, when the ruins of houses or the killing fields of a battle are presented as something awe-inspiring or majestic.²

Sontag points out that photographs have the advantage of uniting two contradictory features. They are perceived as having inbuilt credentials of objectivity, since a machine is doing the recording. Yet they always, necessarily, have a point of view, and bear witness to the real, “since a person had been there to take them.” Above all, she stresses, they are “certainly not regarded just as facts . . . For [as Virginia Woolf says,] ‘the eye is connected with the brain; the brain with the nervous system. That system sends its messages in a flash through every past memory and present feeling.’ This sleight of hand allows photographs to be both objective record and personal testimony, both a faithful copy or transcription of an actual moment of reality and an interpretation of that reality – a feat literature has long aspired to, but could never attain in this literal sense.”³

3 Ibid., p. 26.

At first sight, the strategy used by Oded Balilty in his Front series of photographs takes the sting out of violent images by removing the brutality and drama of the events. Those are still there, implicitly, but the image also allows us to gaze at the photographed element detached from any context. In reality, it is Balilty himself who has disengaged from his previous occupation, where he would instantly take in any given scene that he encountered as an integral part of its surroundings. The white backdrop that he sets up – bringing to mind a hospital ward (illness and treatment), military callup codes (e.g. “Red Sheet” of the 1973 Yom Kippur War), and the universal sign of surrender (submission to a process) – not only conceals the setting but also focuses the observer’s gaze. Interpretation lies in absence and detachment, in revealing and concealing. In effect, Balilty invokes the specter of memory by manifesting a defense mechanism that works by detaching and erasing.

In his poem “When Evil-doing Comes Like Falling Rain,” German playwright and poet Bertolt Brecht (1898–1956), who was renowned for his humanistic and pacifist views, writes about humanity’s silence and indifference in the face of the proliferation of the horrors of war:

. . .

The first time it was reported that our friends were
being butchered there was a cry of horror.
Then a hundred were butchered. But when
a thousand were butchered and there was no
end to the butchery, a blanket of silence spread.

When evil-doing comes like falling rain, nobody
calls out ‘stop!’

When crimes begin to pile up they become invisible.
When sufferings become unendurable,
the cries are no longer heard.

The cries, too, fall like rain in summer.⁴

4 Bertold Brecht, “When Evil-doing Comes Like Falling Rain,” Poems, 1913–1956, ed. John Willett and Ralph Manheim (London: Routledge, 1997).

The victims of violence are not only those photographed in the arena of the event. The horror produces a secondary effect that builds up from one terror attack to the next and takes a toll on those holding the camera, as well. In this series of photographs, Oded Balilty revisits the crime scene in a different manner – one that seeks to demonstrate the camera’s dual ability to hurt and to heal.

Oded Balilty, **Mineral Beach, Dead Sea**, 2016, archival pigment print
עודד בליילטי, **חוף מינרל, ים המלח**, 2016, הזרקות דיו פיגמנטי על נייר ארכיבי
عوديد بلييلطي، **شاطئ مینرال، البحر الميت**، 2016، طباعة حبر نفائث على ورق أرشیفي



After years of intensive work as a press photographer in the service of Associated Press (AP), documenting arenas of uprising, armed struggles, demonstrations, and conflicts on a daily basis – for which he also won the Pulitzer Prize for Breaking News Photography in 2007 – Oded Balilty (b. 1979) found himself in the grip of a vague emotional block that prevented him from returning to these places.

The works on display at the exhibition “Front” were shot entirely in the past two years, as part of a project whose parameters Balilty carefully established for himself, as a way of dealing with this block. The work plan that he created for himself forced him to overcome the emotional difficulty and to return to specific places where he had previously covered news events as a press photographer: a bus stop in the West Bank settlement of Ariel; a guard post at the Nitzanim basic training army base; concrete barriers along the Gaza border at Netiv Ha’asara and Nahal Oz; and a barbed-wire fence in the Palestinian village of Kharbatha Bani Harith. He set himself a strict work regime that echoes objective typological photography. This involved a protocol whose effectiveness required meticulous planning and preparation – including site visits to select the location, mark it, and suspend at the site itself a professional white backdrop of the type used in photography studios, thereby isolating the element photographed from its surroundings. The chosen scene was always shot from a full frontal angle, with no post-production digital editing and processing – that is to say, the image cropping and capturing were done in situ, in front of the stretched backdrop, deliberately cutting out the hubbub of life surrounding it.^(fig. 1) It is important for Balilty to point out that “The main idea behind my approach to the project is an attempt to break free and let go of old and regular habits. In my usual method of photographing, equal weight is given to the background and to what is in the foreground of the frame; I was hellbent on achieving perfect synergy between them. Here, I wanted to let go a little and focus on what turned out to be a fortuitous architecture of reality – such as constructing bonfires, setting up tires, lookout posts, and mobile shelters.”



Fig. 1
Oded Balilty at work on the series
“Front,” 2016 (photo: Guy Cohen)

Since the decisions behind this photo-therapeutic project were entirely self-imposed, Balilty allowed himself occasionally to diverge from the framework that he set himself. Consequently, the final series also features people, animals, and places that, while photographed in accordance with the aesthetic parameters that he had stipulated, were chosen for their relation to a more general memory or to feelings sparked within him during his work in recent years, when he found himself seeing the potential vulnerability in every group of innocent people. Balilty’s repertoire of images in this series includes fortified defense installations (concrete outposts, a watchtower, a barbed wire fence) next to exposed and vulnerable subjects (a headless horse, a father and son bathing in a stream). They include a documented record of bonfires before and after ecstatic lighting rituals during the annual Lag Ba’Omer festivities in Jerusalem, as well as a mundane, unceremonious depiction of people waiting for a bus – a spot that in the past was often the scene of much bloodshed. The dual sense of the exhibition title – “Front” – underscores the “campaign” that the photographer is waging in the face of photographed reality, that is, the background made evident by the photographs’ titles (and concealed in the image itself), while also pointing to the elements in the foreground of the photograph, which come across as personal commemoration images. Thus, the detachment from the background, which is a central aspect of these photographs, becomes a general and universal attribute of survival.

In her book, *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag explores the history and meanings of photographs of war, disasters and terror attacks, as documented in the media and in books since the invention of photography.¹ She views war photographs as bearing many meanings and functions: as a key means of disseminating and imparting knowledge; as means of commemoration; as endorsement of a particular ideological or moral position (for or against war); as a device that allows viewers to feel that they themselves are innocent of wrongdoing (since they did not cause the depicted suffering); and as an expression of inner relief, since it is the pain of others that is seen in the photograph, not their own. In our consumer society, such photographs are a means of scoring an attention-grabbing headline and boosting the distribution figures of the media in which they are published. They are a kind of performance – human pain harnessed for the purpose of voyeuristic visual pleasure – while simultaneously serving as a channel for freedom of expression and for breaking down the walls of censorship. Sontag points out that the endless flood of images of disaster from around the globe is not a new phenomenon unique to the modern era, since Baudelaire complained about it as far back as nineteenth-century France. In addition to the desensitizing and indifference caused by the surfeit of photographs of the aftermath of terrorist attacks, combat, and

1 Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003).



Fig. 2
Nurit Yarden, Kalandia Checkpoint
מחסום קלנדיה כבן פלנדיה
2012, 60x73

to the classical triangle composition,^(fig. 2) depicting a wide and winding road in what seems to be a semi-urban area, with a cement wall on the right. Apart from the apparent neglect, traces in the landscape attest to some occurrence. Wondrously, at the center of the composition lies a large cleaver and, to its left, blocking the road, a row of decapitated cauliflowers. The title reads Kalandia Checkpoint 2012. So too in another work wherein an optical plane seems almost empty – obscure light-blue-grayish skies occupy more than two-thirds of its space. Thin vertical lines of light poles, the left one headless, cut through this surface, leading to the low horizontal plane that is, in fact, not empty at all. In the narrow area, vehicles stand waiting before a horizon of buildings under the empty sky in which fly two giant kites, bird-planes with camouflage wings and a gut-colored pink interior.

Yarden’s painful wit relentlessly touches on systematic alienation, exclusion, violence, and silence. Her examinations of representation and policing constitute a reflective focal point for her photographic practice. “This is also how the ‘lexicon’ I compose is built,” she points out, “it’s a honey trap in which an innocent work, such as Four Olives and a Pepper, is juxtaposed with Kalandia Checkpoint 2012. Even the naive photographs in the project are only seemingly so. Each holds a seed of destruction. This work method allows me to reveal political-social issues that, as a society, we would rather not see.”

Homeland is an absurd lexicon that serves as a structure containing multiple contradictions, both as a reflection of reality and as a work practice that attends to apparatuses of seeing, habit, and denial. Through the lexicon, contrasting vectors are revealed within the framework of her work, that charge her photographs with mystery, with dialectical overlaps between the familiar and the strange, with stimulation, malarkey, and ambiguous charm. This crafty form of conceptualization in the current project emphasizes the reflective, conceptual, and critical dimension of her entire oeuvre.

Nurit Yarden locates photography’s exploitative ways and its innate potential to “wander” at the fringes of private and social silence, and thus to reveal the violence and its strategies of concealment, denial, and disregard that result in compliant collaboration: “The lack of hierarchy in my ‘lexicon’ also mirrors the parallel and impossible existence of the private everyday, the comfortable one that I, and a large part of this country’s citizens, experience and, in contrast, the oppression and injustice that can clearly be seen by anyone willing to look.”



Nurit Yarden, Top: Herbert Samuel St., 2015; Bottom: Kalandia Checkpoint, 2012, 60x73 each
נורית ירדן, למעלה: רח' הרברט סמואל, 2015; למטה: מחסום קלנדיה, 2012, 60x73 כ"א
נורית ירדן, למעלה: רח' הרברט סמואל, 2015; למטה: מחסום קלנדיה, 2012, 60x73 כ"א
נורית ירדן, למעלה: רח' הרברט סמואל, 2015; למטה: מחסום קלנדיה, 2012, 60x73 כ"א

Curator: Aya Lurie

Homeland – Lexicon

Galia Bar Or



Fig. 1
Nurit Yarden, Arlozorov St. רח' ארלוזורוב, 2012, 60x78

Nurit Yarden considers the Homeland project a summation of her work in recent years. In this body of work, she seeks to examine the penetration of visual, social, and political signs into the Israeli public sphere.

The first question the Homeland exhibition and catalogue evoke is why did Yarden chose this title, which pertains to the quintessential idea of origin. Homeland is the source, the native, formative land, as in the Hebrew saying, “A person is but a mold of his native landscape.” It seems that the photograph that served Nurit Yarden as the basis for the exhibition adheres to the charged title and, in fact, seems dedicated to it:^(fig. 1) not only does the title appear in the photograph itself, but also an Israeli flag is seen beside it. This is precisely the kind of trap that Yarden’s work sets, and therefore needs time for contemplation and examination of its details: the façade of a residential building stands in the bright sunlight revealing a mismatched mix of shutters, a balcony, different types of shading and letters of *Moledet* (homeland), printed and vowelized in white as if by order. At the top center of the image, stretched like two open arms and nailed between exposed electrical cables, is Israel’s flag, blue and white. Also visible is a thin piece of thread that was once tied to something or other and now lies like a necklace on the worn neck of the cast cement balcony. At the bottom left, the Hebrew word for “shading” can be worked out in small letters. It is hard to think of an image further removed from the homeland ideal endorsed by the old education system and formed in school trips, songs, and books – homeland as an illuminated, boundless public sphere; desert and forest, village and city; the land of milk and honey.

Yarden’s invented visual system, on view in the current exhibition, is a lexicon of sorts. However, this is not a standard lexicon arranged alphabetically according to key terms, in which the information is ordered in a seemingly objective manner, seeking to codify and determine that worth recording. In her “lexicon,” Yarden asks how to face the challenge of the fragile reality of a fragmentary present, one in constant flux, in a way that avoids the stifling trap of familiar lexical

contexts. Her lexicon offers a structure whose definitions do not sit comfortably within key terms and a central, organizing and guiding logic; one that does not invalidate the antagonistic element.

Indeed, Yarden’s photography is occupied with visual changes in the appearance of reality but it does not focus only on documenting and sorting but also on giving voice and resuscitation – whose time, like the act of wandering that stands at the basis of her work, is the present. Michel de Certeau claimed, in The Practice of Everyday Life, that the act of the wanderer does to the urban systematic space what the act of talking does to language.¹ Wandering destabilizes fixed structures, opens each spatial signifier to other readings, constitutes a time of the present in relation to place and allows flowing with the random and the variable. It can also make the heart skip a beat: for example, in the photograph King George Street 2013, there is a storefront doll, a mutation of Disney’s Snow White, holding a butcher knife and wearing a pinafore stained with red splatters of blood. The plastic structure from which she emerges radiates madness, either mythic or common, that binds together victim and abuser.

Yarden sends her lexicon to absorb images from a wandering journey that is, at once, journalistic and political. National and touristic clichés appear beside traces of uprooting, fragmentary construction, and dismantling. These everyday surroundings show the lack, the place in which the jumbled joining of elements generates a change in the conception of meanings and identities. “The everyday is a kind of screen,” writes Henri Lefebvre, “ . . . it both shows and hides; it reveals both what has and has not changed,”²

Each of Yarden’s series offers ways and tools that bypass the central route, allowing her to develop alternative strategies of wandering while also utilizing current media. The search for the link between the parts of this definition began in her book Family Meal, and continued in three solo exhibitions: “Scrabble” (Chelouche Gallery for Contemporary Art, Tel Aviv, 2010, curated by Nira Itzhaki), “Walking Distance” (Contemporary by Goloconda Gallery, Tel Aviv, 2013, curated by Tali Tamir), and “Kalandia” (Tel Aviv Artists House, 2014, curated by Ktsia Alon).³ They are present also in the Facebook project she began in 2012 and still continues, in which she uses the site as an alternative exhibition space that allows processual, collaborative work and forms an alternative online community as a space for work, exposure, and dialogue.

Yarden’s photography does not eschew an aesthetic of pictorial memory and complex visual associations and contexts that derive from the field of fine arts. The pictorial “high art” is embedded in the guise of the “low” snapshot genre, creating a unique hybrid that offers numerous transgressions and possibilities for visual, social, cultural, and political deviations. For example, a landscape photograph constructed according

1 Michel de Certeau, The Practice of Everyday Life (1980), trans. Steven Rendall (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984).

2 Henri Lefebvre, “Toward a Leftist Cultural Politics: Remarks Occasioned by the Centenary of Marx’s Death,” in Marxism and the Interpretation of Culture, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988), p. 78.

3 Nurit Yarden, Family Meal (Tel Aviv: Xargol and Am Oved, 2007).

where Poliakine showed a series of paintings whose canvas was mounted on medical-stretcher-like frames made of rebar iron, as well as other works from Route 531.

Poliakine treats rebar as a three-dimensional line that can be fashioned into a sculptural drawing. She chose it in part because, in the short history of Israeli sculpture, working with raw iron has been identified with a quintessentially masculine tradition, championed by the likes of Yechiel Shemi, Yaacov Dorchin and Igaël Tumarkin. In utter contrast with the vocabulary of sheets of metal and iron beams in Shemi’s work, Dorchin’s bent and twisted iron masses, and Tumarkin’s metal casts of gut-torn figures, Poliakine offers a delicate, deconstructed line, very reminiscent of the ink line in her drawings.

Poliakine’s sculptural drawings were first displayed at the Ashdod Museum of Art in 2012, at the exhibition Eight Measures of Drawing, curated by Yona Fischer. In those pieces, she worked on a small scale, developing the idea of cutting iron rods into sections of varying lengths, and welding them together to form a closed volumetric form. The weld marks break the lines, making the work resemble cage-like misshapen heads, which in some cases also entrap within them other objects.^(fig. 2) Next, Poliakine drew some of these sculptures in graphite on paper, thereby rendering the lines truly two-dimensional. In these drawings, in marked contrast to her brushed sketches, the lines are unusually broad, like the thickness of actual rebar sections. Poliakine created early versions of her segmented head-shaped cage-like objects as far back as 2008, using broken pencils attached to each other with masking tape.^(fig. 3) In those works, the pencil functioned as a line rather than as a drawing device.

Almost from the outset of Poliakine’s career as an artist, her output has been informed by a “flow principle” that is one of the hallmarks of her work: instruments and tools from her art studio – pencils, brushes, mixing plates, and used oil tubes with squeeze marks that make them look like small human figures – become raw materials for sculptural operations; the sculptures serve in turn as models for brush- and ink-drawings; and motifs from the drawings make their way back into the paintings. It is a cycle that begins with painting – and ultimately returns to it. Occasionally, finished artworks of hers are also swept up within the flow, when she disassembles them for various reasons (such as lack of storage space, or because they’re too large to pass through her studio door) and their parts are assimilated into new works.

Such is the case with the works of Route 531 which are on display on the concrete wall at the Herzliya Museum of Contemporary Art. Created when Poliakine was forced to move studio in 2014, she dubbed them Evacuation. One of the main works in this series is a long beam with welded hooks, on which hang – like pots and pans in restaurants –



Fig. 2
Sharon Poliakine, Untitled, 2011,
rebar, aluminum, 86x28x27
(photo: Avraham Hay)

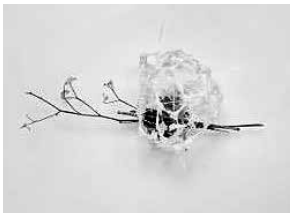


Fig. 3
Sharon Poliakine, Untitled, 2008,
pencils, brushes, matches, tree branch,
masking tape, string, ceramic bowl,
27x63x17.5 (photo: Amon Yariv)

a motley collection of art studio items, materials, and instruments: brushes, ceramic mixing plates, small weights, and a head-shaped cage made of rebar.^(fig. 4) Due to the proximity of events, the upheaval of moving studio merged with the turbulent change of the topography brought about by the road construction.

The Herzliya Museum’s concrete wall is unusual in its texture and color. Unlike the museum’s outer concrete cladding, this inner wall was never meant to be seen – but was exposed nonetheless following a spontaneous decision by the architect, Yacov Rechter, and the museum’s former director, Dalia Levin, to do so, in view of the raw intensity of its appearance. It is a load-bearing wall with visible marks of joint lines, holes and scars, left over from the construction process. Rebar metal is also a load-bearing element that is supposed to be encased and hidden within the concrete castings that make up the structure’s frame. In Poliakine’s Evacuation works, like the museum’s concrete wall, the process of construction is manifested – in the signs of life left behind by the construction workers in the field, as well as by the artist’s actions in the studio before they froze and turned into objects.

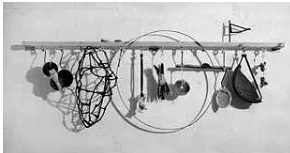
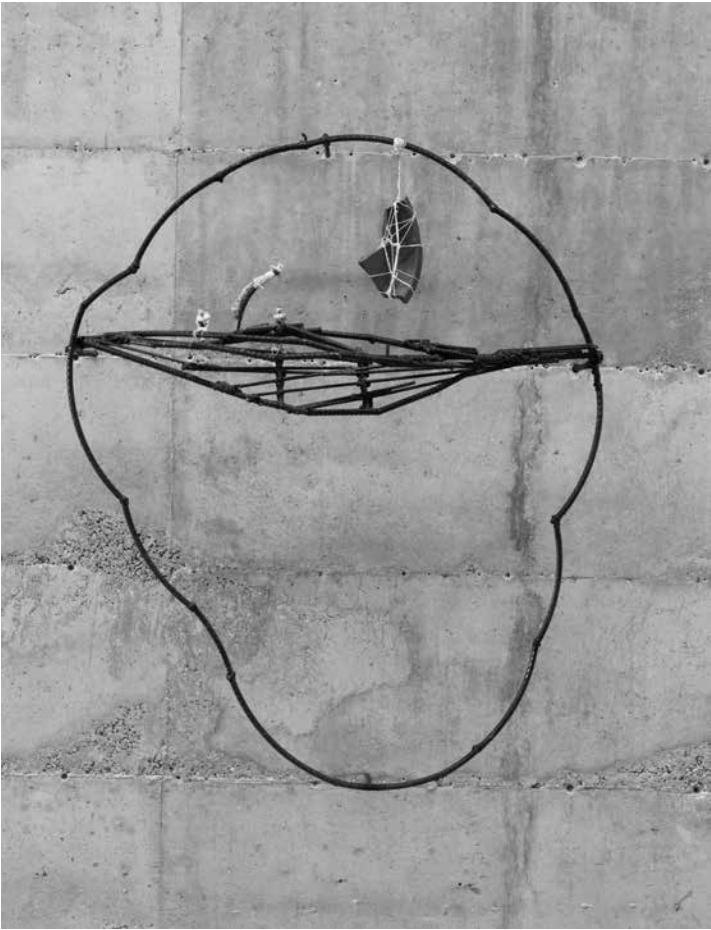


Fig. 4
Sharon Poliakine, Evacuation 1, 2014,
wood, iron, aluminum, ceramic,
rubber, oil paint, paint tubes, brushes,
string, 90x244x30, private collection
(photo: Avraham Hay)



Sharon Poliakine, from the series Route 531, 2018, mixed media on iron, 188x150x46, courtesy of the artist and Gordon Gallery, Tel Aviv (photo: Avraham Hay)
שרון פוליאקין, מתוך הסדרה כביש 531, 2018, טכניקה מעורבת על ברזל, 188x150x46, באדיבות האמנית וגלריה גורדון, תל-אביב (צילום: אברהם חיי)
שרון פוליאקין, מן مجموعة شارع 531, 2018, تقنية مختلطة على حديد, 188x150x46, بلطف الفنانة وجاليري جوردون، تل أبيب (تصوير: أبراهام حاي)

appear in the picture, without prior planning and completely unrelated to the event the broadcast sought to record. From the sequence of broadcasts, Ickowicz extracted certain shots which cannot be described as anything but landscape photography: a sunset over the Gaza Strip. Like the Whirlwind (Simsim) series, this work, too, is an observation of a scene of violence which seeks to render present precisely something that crops up seemingly at random and then slips away. Like the shimmering haze that rises from the ground, or like specters, the works in this exhibition create a whirlwind that swirls together the visible and the invisible, past and present, return and war.

Gaston Zvi Ickowicz,
Untitled (Simsim), 2018,
archival pigment print, series
of 12, 26x39
גסטון צבי איצקוביץ, **מערבולת**
(סמסם), 2018, הזדקת דיו פיגמנטי
על נייר ארכיבי, סדרה בת
12 תצלומים, 26x39
גסטון تسفي استكوبيتش, **مناطة**
(سمسم), 2018, طباعة حبر نفاث
على ورق أرشيفي، مجموعة من
12 صورة، 26x39



SHARON POLIAKINE: ROUTE 531

Curator: Aya Lurie

Evacuation

Osnat Zukerman Rechter

One day, in 2012, bulldozers arrived in the open fields surrounding Sharon Poliakine’s residential neighborhood in the Israeli town of Ra’anana, and a new man-made landscape began to unfold. Anyone who witnessed the preparation works for the paving of Route 531 – which links together the main coastal highway, Route 4, and Route 6 across the Sharon region – will remember the great speed with which the broad and deep route was excavated. The dramatic and sudden change that this infrastructure project wrought upon the landscape – one of the largest ever in the Greater Tel Aviv region – unsettled the solid topography of the towns and rural communities in the area.

Poliakine monitored the transformation with keen interest. Every Saturday, when work had stopped and the site was shut down for the weekend, she would go out to the area, equipped with a backpack and camera, and walk along the section that had been excavated between Rishpon and Kfar Sava. Once or twice she even visited the site during work hours, met the workers – mostly Arabs – and photographed them, with their consent, in their white, red, green, and yellow work helmets. She climbed the fresh mounds of reddish-brown hamra soil, where the castor-oil plant had already taken root, and walked within the broad moat of the roadbed. This gave rise to a new body of work, made up of hundreds of preparatory photographs; dozens of sketches of workers’ portraits, castor-oil plants, and piles of rebar iron scattered around the area (which, after a period of rain, when the route was flooded, looked like trapped shipwrecks); a series of paintings and prints based on those sketches; and various works made of construction iron rods. A selection of these objects is presented in her current exhibition at the Herzliya Museum of Contemporary Art.

A series of works by Liliane Klapisch titled Road No. 4,^(fig. 1) painted in 1998, when the major Jerusalem thoroughfare Begin Road was under construction, served as an explicit reference for Poliakine since the start of her project, following a long dialogue between the two. In 2014, they even held a joint exhibition of their works at Gordon Gallery, Tel Aviv,



Fig. 1
Liliane Klapisch, Road No. 4, 1998, oil
on canvas, 114x146, Arturo Schwarz
Collection of Contemporary Art,
Tel Aviv Museum of Art

Curator and Text: Gilad Reich

The “Whirlwind” project by Gaston Zvi Ickowicz (b. 1974) was created in a series of visits by the artist to the northern part of the Gaza Envelope area between March and October 2018. That period saw the beginning of a new stage in the struggle by the residents of the Gaza Strip against the Israeli siege of the area: tens of thousands of people took part in “marches of return” and demonstrations near the fence, in which Palestinian kites and balloons carrying flammable materials were released toward the Israeli side of the fence. After preliminary tours of the area, Ickowicz began photographing lands that had been set on fire by these burning kites near the kibbutzim Or Haner and Gvar’am and the ruins of the Palestinian villages of Simsim, Najd and Al-Mansurah. The fire destroyed the vegetation surrounding the rubble and building ruins of the Palestinian villages, making them stand out; the scorched earth left behind by the fire gave them new visibility. A stray whirlwind that suddenly passed by seemingly encapsulated the essence of the project: unexpected, at the mercy of the whims of nature and time, trying to capture the air currents and their attendant winds; a documentation of an event that is at once unfolding in real-time before the camera and eluding it; an attempt, through the image, to grasp the past and the present that co-exist at the same time.

The series of photographs, Untitled (Simsim, Najd and Al-Mansurah), documenting the ruins of the villages that were destroyed in 1948, was photographed by Ickowicz with a simple film camera, using film stock that he had collected over the years. The unexpected materiality of the film – a product of the length of time that has elapsed since its production and its storage conditions – is well suited to the material nature of photographed objects, as it gives the history of the destroyed buildings a grainy and tactile quality. The past is apparent in them not only as content, but as material. Although most of the surviving original inhabitants of the villages currently live in the Jabalia refugee camp (not far from their destroyed homes), Ickowicz’s photographs give the remains an a-historical status and metaphysical quality – much like

many mid-nineteenth century photographs of ruins, or perhaps Roger Fenton’s seminal photograph, Valley of the Shadow of Death (1855). The history that emerges from these photographs appears to be inaccessible, seemingly detached from the present.

This mode of photography is at odds with the politically charged overtones that erupt from the pictured landscape: while Ickowicz was working on the project, the area in question was at the center of news attention in Israel. The burned tracts of land became the new front of the Palestinian struggle for liberation. Kites and balloons – which previously had been linked to notions such as childhood, innocence, and play – became devices of armed struggle. The here-and-now are present in the photographs, and convey a sense of unease. As historian Boaz Neumann notes, Ickowicz “knows how to focus his camera not only at geological, archeological, and historical time, but also at the conflict-ridden present.”¹ The emotional ambivalence and critical distance that characterize Ickowicz’s photographic work serve here to render present, in a single image, the tension between the past and the present.

The video work Kites, intensifies this tension by explicitly alluding to the movement of a burning kite as it sets fire to a field. Here, the kite (an uncontrollable aerial device that is entirely at the mercy of the wind) is replaced by a UAV (unmanned aerial vehicle) – a remotely operated aerial device, equipped with vision technologies developed for military purposes, designed to monitor, supervise, and control a given space. In the video, we see it taking off from a well that stood at the center of the village – for a moment you can see the jets of air created by its small but powerful propellers – and surveying the scorched earth and the ruins of the houses with its camera, re-marking the impacted area. The view from above flattens several layers of history – an archeological mound of violence – while contrasting the tangible spatial features against the abstract image created by the aerial perspective. It is a view that orders the space for us as much as it conceals it.

The Whirlwind series of photographs traces the whirlwind of air that formed during the filming. We watch as it flits between the scorched land and adjacent agricultural areas. Chasing while being chased, it introduces a dimension of uncontrollable drama into the seemingly static space. The lingering nature of Ickowicz’s photography renders the whirlwind a kind of symbolic expression of invisible forces operating in the material space, among the ruins and scorched remains, overshadowed by signs of violence.

Ickowicz edited the video titled Sunset Over Gaza from one of the live broadcasts put out by the Israeli news website Ynet as part of its ongoing documentation of events along the border with the Gaza Strip and the surrounding region. These live broadcasts are characterized by unusually long duration, which allows unexpected elements to suddenly

1 Boaz Neumann, “The World Exists. It Would Be Meaningless to Repeat It,” in Gaston Zvi Ickowicz: B.C., exh. cat., trans. Talya Halkin (Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2011), p. 75.

cubit, for example, can be based on the width of a person sitting. The four cubits nearest a person are his domain. In human relations they are the determining dimensions. The four cubits are the individual's domain. The area of the house is the family's domain. The space of the city is the domain of the community, and so on.

If a few years ago Ullman fashioned a chair – a man – what is he doing here and now? I believe he is forming an entity: The one who is all. That is what I mean by a simple appearance, a noble presence.⁶

6 Ibid., p. 15.

Ofek underscores the multifaceted nature of the human aspect inherent in Ullman's work, which draws on the wisdom of the ancient world and the humanist elements in Jewish Scriptures. These are reflected in his use of units of measurement based on the dimensions and actions of the human body – as a value, as a measurement, and as a method for creating everything in the world. He also emphasizes the importance of the idea and notion of “four cubits” in Ullman's work, as a unit of measurement that defines a person's personal space: crossing this boundary means invasion and intrusion into the personal and private domain, a threat and injury. The term *four cubits* – a byword in Hebrew for a person's personal space – is mentioned in a long list of rules and regulations in the Mishnah and Talmud dealing with laws of property and issues of real estate, which have even entered into the present-day legal system in Israel, in laws and regulations designed to establish and maintain good neighborly relations and cohabitation, whenever people share a space.

Thus, Ullman's present “two-family dwelling” analogy offers an ecosystem that links together the human body, house, and country; the archetypal with the tangible; mythical time with contemporary time; a model or program with a person's actual existence; and one person's life with that of another. Through the sand, Ullman appears to be urging us to study what it means to maintain good neighborly relations and common courtesy, which may enable peaceful coexistence and continuity in this locale.

Micha Ullman, **Semi-Detached**, 2018, site-specific installation, red hamra soil (photo: Avraham Hay)
מיכה אולמן, **דו־משפחתי**, 2018, מיצב תלוי מקום, אדמת חמרה (צילום: אברהם חיי)
ميخا أولمان، **ثنائي الأسرة**، 2018، عمل تركيبى خاص بالمكان، تربة حمراء (تصوي: ز. أفراهام حاي)



4 The video Place (videography and editing: Uri Bar-Zemer) documents a series of actions performed by Ullman in a particular space: using a shovel and a broom to form sand mounds, shift them from place to place, walk over them, and trace elements such as spirals, terraces, and ditches in the sand.



Fig. 3
Micha Ullman, Two-Family House, 2016, iron, water, edition of 3, 142x40x84, courtesy of Givon Art Gallery, Tel Aviv (photo: Micha Ullman)

The time gap between the earliest and the latest works in the current exhibition underscores Ullman's methodical study of the subject over the years, as he forged his distinctive material language, practice, and themes. Thus, for example, one can discern a continuous spectrum between the current project and works such as Place (1975, video),⁴ Foundation (1989, concrete sculpture, Rothschild Boulevard, Tel Aviv), and the exhibition "Connected Vessels" (2016, Givon Gallery, Tel Aviv).^(fig. 3)

As befitting one of Israel's greatest artists and an Israel Prize laureate, much has been written about the profundity of Ullman's works, which have featured in dozens of exhibitions in major museums in Israel and elsewhere. Of all of these writings, however, the artist refers me to one poetic (and somewhat cryptic) text that his friend, the artist Avraham Ofek (1935–1990), published under the heading "The Fable of Micha Ullman" in the exhibition catalogue of Ullman's exhibition at the Israel Museum, Jerusalem in 1988 (curator: Yigal Zalmona). The text consists of two short chapters: one written in 1986, and the other in 1988. Here are two excerpts from them, which discuss ideas and working methods in Ullman's work, and offer clues to understanding the work presented here:

A few years ago, I observed Micha Ullman as he made a pit. . . . I saw him re-move the earth from place to place – seeking a place for the soil. Afterwards, I saw a chair that Ullman built out of the dust. He had created an earthly throne.

To erect a mountain, we must dig an ocean – that is nation, a land. To pile a hillock, we must dig a lake – that is tribe, a city. To build a house from soil, we need only dig a pool – that is home, a family. . . .

It has been written: The eye of man is not satiated all the days of his life. And what may fill it? A handful of dust, a mere hole. Therefore when Ullman fashions a chair, he creates a man. *Adam yesod olam*. *Adam* (man) is the bedrock of this world, for the *adama* (earth) is one of the elements. But what of the others – water and wind – where are they? They are present! I discovered allusions to them in the chair above the pit, like a ship on the water, part immersed, part exposed. Another hint: I saw that as he re-moved the soil, shifting it from place to place, it became sand. And what better than sand behaves like water and even knows the flow of the clepsydra. Whence Ullman's relation to time captured in his work: rhythmic and continuous.⁵

Through a gradual transition from the collective to the individual, Ofek's text highlights the essential connection between human social constructs (such as nation, tribe, and family) and the topography of place (mountain, sea, lake, earth). Key ingredients for any settlement and

5 Avraham Ofek, "The Parable of Micha Ullman," in: Micha Ullman: 1980–1988, trans. Judy Levy, exh. cat. (Jerusalem: The Israel Museum, 1988), p. 14.

growth are land and water sources (a lake or reservoir), as well as certain actions (digging, piling, building). The delicate set of balances needed to construct a place requires an essential linguistic definition that provides a clear framework (land, city, house); a historical, mythological bond to a place (a hillock, a tribe); and contemporary relevance (city, family). Above all, he talks about the great cycles of time (a clepsydra), and how a human community is formed over a period of time through a process of emergence and fulfillment in a particular place through dialogue with it, while manifesting its commemoration through a culture that is rooted in the material.

Ofek waxes lyrical as he writes about the elements of alchemical creation that are inherent in matter – earth, wind and water – while simultaneously keeping us well grounded. He hints at the hidden, dark face of Creation, of the whole (like a ship in water, whose keel is hidden, submerged beneath the surface). Thus, the "chair above the pit" becomes a water closet. Just as a person is "but a mold of his native landscape" (in the words of the Hebrew poet Shaul Tchernichovsky), the objects that he uses in his daily life (eating utensils, chair, and toilet) were made in his own image and to suit his earthly needs. Ullman binds together a "throne" and Shulchan Aruch directives with a gutter and a daily routine – and together they make a single circulatory system. In this regard, it is important to recall another work of Ullman, Water Cells (1996), in which he placed two modified manhole covers – one at Zion Square in West Jerusalem and the other in He'ahim (The Brothers) Street in East Jerusalem. Human existence, in its spiritual and material sense, is inextricably bound up with the idea of continuum – a continuity based on flow, a repeated action of filling and emptying of material (sand or water) in the plumbing of the human body or a house – be it a private dwelling, or a political home. The body and the home, the country, the homeland, the state, are all revealed to be a single organic entity, forged by the affinities between its constituent parts. Hence, the analogy between the home and the human body (one, as it were, the macro form of the other) that highlights the need to stay on good terms with one's neighbors – and indeed, neighboring nations – be it in a two-family dwelling or just with people in general. For, as in the Communicating Vessels Law, everyone is inextricably dependent on others while at the same time distinct and separate. In the second chapter, Ofek writes:

We are dealing . . . with dimensions, measuring and ratios . . . I believe Ullman measured according to finger, thumb, Handbreadth and cubit, shoe and foot rather than millimeters, centimeters, meters, etc. He weighed according to *betza*, *log*, *kav*, *se'ah*, *ephah* . . . and not in terms of grams, kilos, tons, etc. These units of measurement, besides being based on the size of a man's body and limbs, refer to the body's activity and the position of the limbs. The

Curator and Text: Aya Lurie

At the heart of the installation by Micha Ullman (b. 1939) exhibited in the large hall of the Herzliya Museum of Contemporary Art, lies an architectural drawing of the ground floor of the artist's house, which is situated not far from the museum, near the border between Ramat Hasharon and Herzliya. It is a modest, functional, two-family semi-detached house, of the sort that was prevalent in the area in the late 1940s. Today, the neighborhood is undergoing rapid development and construction, with new apartment blocks springing up around the last of the remaining old detached houses, which will also soon be razed in accordance with the new development masterplan. Ullman replicated the house blueprint on the floor of the hall at a 1:30 scale, adapting its size to the museum space, then traced the outlines of the plan with shallow berms of red hamra soil.¹ These encompass not only the external footprint, but the "internal organs" of the family home, and the adjacent other half of the two-family dwelling. Thus, we can make out a kitchen table set for dinner; a bed in the bedroom; a manhole cover; and the interior of a toilet – all cast in sand with the help of stencils, brooms, funnels, and other improvised devices that Ullman created over the years as part of his unique working method, which always preserves the human scale.

Visitors are invited to enter the house and spend time in it, determining their own route as they walk in and around the rooms. The shallow berms of sand marking the plan outline are not reinforced by any bonding or thickening material, and are thus potentially vulnerable to disturbance by the visitors. Even the slightest, unwitting touch of the toe of the shoe in a berm can result in a cascading shower of red soil granules and damage the outline. The fragility of the structure is very real: the risk of damage is not just a poetic or political metaphor, and requires the visiting public to act with the utmost care and caution. During the exhibition, the artist will regularly visit the installation with a group of assistants, to observe and examine and, if necessary, repair the installation in accordance with the protocols and procedures that he will

1 For Ullman, the choice of the particular hamra soil that he uses – of the right hue and soil composition – is akin to a painter's selection of his palette. The selection process – as well as the screening, grinding and preparation of the soil and sand – were an important part of the preparations for the installation, and were carried out with the help of Itai Salem. To make the installation itself, Ullman worked with assistants Tal Ram-On, Tal Navon Fahima, Shanee Roe, Ran Slapak, and Ruthy Steiner.

formulate. In this regard, the installation is an ongoing process that will carry on for the duration of the exhibition (a period of several months), with the visitors' behavior forming an integral part of it and its meaning.

Ullman's exhibition at the museum is part of a series of exhibitions that seek to portray local sites as scenes of events, in a variety of media, including photography and sculpture. The scene of events outlined in Ullman's *Semi-Detached* installation – which can be appreciated in its entirety from the elevated perspective that this unique hall makes possible – allows us to speculate as to the story behind the structure and its symbolism: an ancient dwelling uncovered by an archeological dig, perhaps, or the remains of a contemporary home that was vaporized in an instant in a cataclysmic explosion that annihilated all living and inanimate things within, reducing them to mere piles of sand. Either way, it evokes an analogy between the house – a vulnerable shell whose purpose is to protect, define, and shield the living organism within it – and a political entity, or the human body. Interpretative hypotheses such as these echo Ullman's early works, such as the unforgettable installation *Sanday* (The Artists' Studio, Tel Aviv, 1997)² – which, however, one could not actually enter, but only gain glimpses of, from various vantage points.

Another key aspect of Ullman's creative work is its various references to the act and meaning of photography, both in terms of his use of the photographic medium in his early works and in his current practice, which is not unlike the creation of photograms. As with photograms – where light is captured and fixed on the photographic plate to create a silhouette of what is actually blocking it – Ullman creates works that not only represent material by its absence, but also illustrate the mechanism of memory itself. In many of his works, he sprinkles hamra sand on a surface of some sort on which various objects have been placed. For example, in *Negative 1* and *Negative 2* (1997–1998),^(fig. 1)³ he sprinkled sand on tables laid with dinnerware – then removed the objects, to render them present through their absence. This is a representation of the mechanism of oblivion, which operates like an erosive force: first, it wears down the object itself (be it inanimate or living) in its entirety (its material volume in space) – and finally, after a while, dissolves its representation in consciousness (the very indication that it ever existed).

The house is a subject that Ullman has repeatedly examined in his work over the years. In the lower exhibition space of the Herzliya Museum there is a series of works from 1974, offering an analytical, conceptual documentation of the artist's home prior to his present home, which he moved to in the 1970s. In addition to black-and-white photographs, they include meticulous, handwritten and typewritten inventories; functional charts; and schematic drawings of the street, of the building in which he lived, and of the contents of his apartments.^(fig. 2)

2 See Amit Goren's film that documents the installation's construction and dismantling at <https://www.youtube.com/watch?v=ImnKGiHCySo>

3 These works were on display at the exhibition "Passage," which Ullman held together with Michelangelo Pistoletto at the Chelouche Gallery for Contemporary Art, Tel Aviv, 1997 (curators: Nira Itzhaki and Lorand Hegyi).



Fig. 1
Micha Ullman, *Negative 1*, 1998, wood, sandstone, and glass, 90x200, height 90, artist's collection (photo: Micha Ullman)



Fig. 2
Micha Ullman, *Geulim Street, Ramat Hasharon*, 1974, series of 14, photographs, pencil, paper (photo: Avraham Hay)

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, first and foremost, to the artists: Oded Balilty, Haimi Fenichel, Avraham Hay, Gaston Zvi Ickowicz, Sharon Poliakine, Eldad Rafaeli, Hadar Saifan, Micha Ullman, and Nurit Yarden.

We are grateful to the curator Gilad Reich for his professional work on Gaston Zvi Ickowicz's exhibition and his enlightening text, and to the authors of the illuminating catalogue texts: Dr. Galia Bar Or on Nurit Yarden's exhibition; Dalia Levin for Avraham Hay's exhibition; Tali Tamir on Haimi Fenichel; and Dr. Osnat Zukerman Rechter on Sharon Poliakine's show.

Heartfelt gratitude is extended to the Mayor of Herzliya and Chairperson of the Herzliya Art and Culture Company, Moshe Fadlon, for his great 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, for his ongoing, years-long support; and to Adi Hadad, CEO of the Herzliya Arts and Culture Corporation, for her support in every way.

We are thankful to all the supporters of the exhibitions: Micha Ullman and Hadar Saifan's exhibitions were made possible thanks to the generosity of art lovers Yehudith and Ronnie Katzin. Haimi Fenichel's exhibition is supported by the Discount Artistic Encouragement Award. We are thankful to the bank's CEO Ms. Lilach Asher-Tupilski; collection manager Ms. Shulamit Nuss; and members of the bank's artistic committee – Yona Fischer, Roni Gilat-Baharaff, Irith Hadar, and Roni Cohen-Binyamini – for their show of faith in choosing the Herzliya Museum. Gaston Zvi Ickowicz's exhibition was made possible by the generous support of Lauren & Mitchell Presser, whose love and deep commitment for Israeli art have led to the establishment of the annual Lauren & Mitchell Presser Contemporary Art Grant at the Herzliya Museum.

We extend our deep gratitude to all the Friends of the Herzliya Museum of Contemporary Art, who accompany our endeavors with

great support and dedication throughout the year. Warm appreciation is extended to the management of the Friends of the Museum, who faithfully support the museum's running, for their generous support of our exhibitions and educational programs: Shoshana and Amir Almagor; and Yael and Hanan Salinger, representative of the Howard Gilman Israel Culture Foundation. Special thanks to Hagit Uzan Bachar and Hava Avital for their appreciated involvement.

Thanks to Gordon Gallery, Givon Art Gallery, Zemack Contemporary Art, and Inga Gallery of Contemporary Art, Tel Aviv. Thanks to the Israel Lottery Council for Culture and the Arts for supporting Nurit Yarden's exhibition.

We thank the superb professionals who accompany the museum's activities: Einat Adi, in charge of the Hebrew text editing and English translation, and Kobi Franco, in charge of design. Thanks to Nawaf Athamnah for the Arabic translation. Thanks to Gamliel Sasportas for his help in the installation, and to Uzi Kapzoon, in charge of construction, electricity and lighting. Thanks to the volunteers who assist us with great dedication: Ifat Fleisher, Smadar Shilo, Pnina Velan, and Moshe Wolanski. Thanks go to the Museum staff for their tireless efforts: Tammy Zilbert, Dana Raz, Lilach Ovadia, Reut Sulema-Linker, Noa Haviv, and Yosi Tamam, Nili Goldstein, and Idit Bar Lev. Bless you all.

The news bulletins and reactions in the various media in Israel to current affairs and to the emergency events that we are frequently confronted with present an endless flood of landscapes and places as the scenes of events and sites of terrorist attacks. The current group of exhibitions at the Herzliya Museum of Contemporary Art features nine solo exhibitions of artists who combine photography and sculptural installation in various ways, to deliver such examples of the scene of events to our consciousness – not as a current news report, but as thoughtful representations, whose impact is the product of the artists’ extended observation, prolonged stay, and actions at the site in question. All the exhibitions are centered on certain emotionally charged aspects encapsulated by sights of where we live. Besides images of burnt fields, urban spaces, and landscapes, the exhibits present images of buildings, construction sites, ruins, piles of sand, stones, iron rods, assorted objects, concrete castings, building plans, and bomb-shelter plans. Each exhibition is an autonomous unit in its own right, while maintaining common themes and materials with all the others. Many of the exhibitions treat the scene by focusing on a single element, as a metonymy of the local situation in the continuing present.

The Hebrew for “scene of events” is *zirat ha’eru’a*, and is a commonly used expression in military, police, and news parlance. On its own, in the Israeli military context, the Hebrew *zirah* refers to the theater of battle; from an architectural point of view, the word pertains to a venue of performances that allows viewing from several points of view. In the latter sense, it is akin to the ancient Roman arena (from the Latin *harena*, meaning “sand”) – so called because of the sand that covered the ground to absorb the blood of the fighters during gladiatorial competitions and combat, which were the venue’s primary purpose. Belying these associations, however, and the news coverage of actual events, most of the exhibitions on view depict spaces that are empty of human figures yet contain traces of a past event, or the prospect of an impending one. Thus, the Scene of Events exhibitions allude to a diversity

of temporalities and layers of memory: to an ongoing past (historical, mythic memory), to the tangible present (short-term memory), and to repressed (traumatic) memory. Some offer suggestive images of the subject, while others offer images that are critical, tackling an explicit incident and seeking, through the camera or a sculptural element, to turn the spotlight squarely on the reality of our lives, and communicate signals of warning and concern.

Dr. Aya Lurie
Director and Chief Curator

Museum Staff

Director and Chief Curator: Dr. Aya Lurie
Administrative Director: Tammy Zilbert
Assistants to Chief Curator and Coordinators: Dana Raz, Lilach Ovadia
Office Manager, Event and Distribution Coordinator: Reut Sulema-Linker
Registrar: Noa Haviv
Museum Friends Manager: Hagit Uzan Bachar
Volunteers: Smadar Shilo, Moshe Wolanski
Maintenance: Yosi Tamam
Public Relations: Hadas Shapira
Website: Natalie Tiznenko
Admissions and Administration: Idit Bar Lev, Nili Goldstein

Exhibitions and Catalogue

Editor: Dr. Aya Lurie
Editorial Assistants: Dana Raz, Lilach Ovadia
Design and Production: Kobi Franco Design
Hebrew Text Editing and English Translation: Einat Adi
Arabic Translation: Nawaf Athamnah
Photography of Exhibition Views: Lena Gomon, Avraham Hay (cover, Poliakine)
Design and Installation of Multimedia Systems: Sasportas AV
Signs and Labels: Marketing in Motion Ltd.
Audio-Guide Narration and Editing: Anat Schneider-Sharan
Audio-Guide Production: Espro Acoustiguide Group
Installation and Hanging: Gamliel Sasportas, Yosi Tamam
Construction, Electricity, and Lighting: Uzi Kapzoon
Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

On the cover: Micha Ullman, *Semi-Detached*, 2018, site-specific installation, red hamra soil (photo: Avraham Hay)

Dimensions are given in centimeters, height precedes width precedes depth.
Works are from the artists' collections, unless otherwise indicated.

© 2018, Herzliya Museum of Contemporary Art
Cat. 2018/5

Micha Ullman: Semi-Detached

Head Assistant: Tal Ram-On
Earth Works and Landscaping: Itai Salem
Assistants: Tal Navon Fahima, Shanee Roe, Ran Slapak, Ruthy Steiner
Artist's Archive: Mia Gourvitch
Institute for Israeli Art Intern: Ronnie Alroy
Acknowledgments: Givon Art Gallery, Tel Aviv; Ayelet and Eitan Ullman Collection
The exhibition is generously supported by Yehudith and Ronnie Katzin.

Gaston Zvi Ickowicz: Whirlwind

Scans and Prints: The Print House, Tel Aviv
Acknowledgments: Thalia Hoffman
The exhibition is generously supported by the Lauren & Mitchell Presser Contemporary Art Grant.

Sharon Poliakine: Route 531

Works are courtesy of the artist and Gordon Gallery, Tel Aviv.

Nurit Yarden: Homeland

Hebrew Copyediting: Ofra Offer Oren
English Translation: Sivan Raveh
Arabic Translation: Reem Ghanayem
Prints: The Print House, Tel Aviv
The exhibition is supported by the Israel Lottery Council for Culture and the Arts.

Oded Balilty: Front

Scans and Prints: The Print House, Tel Aviv
Works are courtesy of the artist and Zemack Contemporary Art, Tel Aviv.

Avraham Hay: New Wing, 1997–1999

Scans and Prints: Reuven Aviv, Artscan
Works are the artist's gift to the collection of Herzliya Museum of Contemporary Art.

Haimi Fenichel: Mound

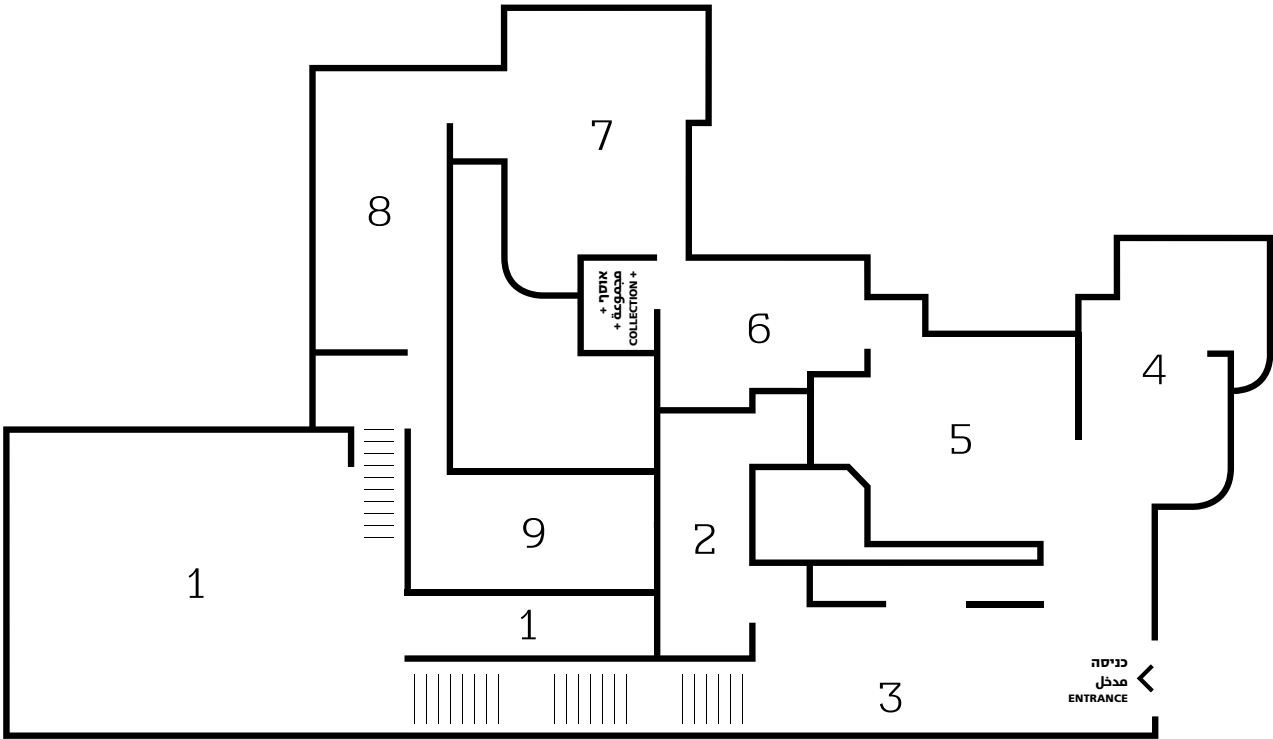
Assistants: Doron Kuperman, Shmuel Moskovitz
The exhibition is supported by the Discount Artistic Encouragement Award.

Hadar Saifan: Motel

Prints: The Print House, Tel Aviv
Installation Assistant: Yair Fridman
The exhibition is generously supported by Yehudith and Ronnie Katzin.

Eldad Rafaeli: On the Scene

Online Video Editing: Moriss Ben Mayor
Sound: Ram Gabay
Prints: The Print House, Tel Aviv
Acknowledgments: Tal Angel, Nurit Kedar, Etti Schwartz, Kobi Farag, Arielle Lehmann
The exhibition is generously supported by D.N.A.



6 מבט פנימי / نظرة داخلية / Inward Gaze
אברהם חי: אגף חדש, 1997–1999
أفراهام حاي: الجناح الجديد، 1997–1999
Avraham Hay: New Wing, 1997–1999

7 חיימי פניכל: תל
חיימי פניכל: תל
Haimi Fenichel: Mound

8 הדר סייבן: מלונית
הדר סייפן: فندق
Hadar Saifan: Motel

9 אלדד רפאלי: זירות
إلداد رفائلي: حلبات
Eldad Rafaeli: On the Scene

אוסף + مجموعة / Collection +
יעקב אלקוב: חדר אספן
يعقوب الكوب: غرفة جامع الفنون
Jacob Alkow: Collector's Room

1 מיכה אולמן: דו־משפחתי
ميخا أولمان: ثنائي الأسرة
Micha Ullman: Semi-Detached

2 גסטון צבי איצקוביץ: מערבולת
غستون تسفي أيتسكوبيتش: دوامة
Gaston Zvi Ickowicz: Whirlwind

3 שרון פוליאקין: כביש 531
شارون فولياكين: شارع 531
Sharon Poliakine: Route 531

4 נורית ירדן: מולדת
نوريت يردين: وطن
Nurit Yarden: Homeland

5 עודד בלילטי: חזית
عودد بليطتي: جبهة
Oded Balilty: Front



SCENE OF EVENTS

**Oded Balilty | Haimi Fenichel | Avraham Hay |
Gaston Zvi Ickowicz | Sharon Poliakine | Eldad Rafaeli |
Hadar Saifan | Micha Ullman | Nurit Yarden**