

תערוכות

25 במאי - 24 באוגוסט 2019
מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית

معارض

25 أيار - 24 آب 2019
متحف هرتسليا للفن المعاصر

צוות המוזיאון

מנהלת ואוצרת ראשית: ד"ר איה לוריא
מנהלת אדמיניסטרטיבית: תמי זילברט
עוזרת לאוצרת ראשית ומתאמת: לילך עובדיה
מזכירת המוזיאון, אירועים והפצת תוכן: רעות סולמה-לינקר
רשמית: נועה חביב
מנהלת מועדון הידידים: חגית אוזן בכר
מתנדבי המוזיאון: אורית גרוסמן, משה וולנסקי, סמדר שילה
אב בית: יוסי תמם
יחסי ציבור: הדס שפירא
אתר אינטרנט: נטלי טיזננקו
קבלת קהל ומתאמת מועדון הידידים: נילי גולדשטיין
קבלת קהל ותיאום אדמיניסטרטיבי: עידית בר לב

תערוכות וקטלוג

עריכה: ד"ר איה לוריא
עוזרת לעורכת: לילך עובדיה
עיצוב גרפי והפקה: סטודיו קובי פרנקו
עריכת טקסט ותרגום לאנגלית: עינת עדי
תרגום לערבית: נוואף עתמאנה
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
מסגור: המסגרות של הרצל, רמת השרון
בינוי, חשמל ותאורה: עוזי קפצון
דפוס: ער. הדפסות בע"מ, תל-אביב

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב x גובה;
העבודות מאוספי האמנים, אלא אם צוין אחרת.
© 2019, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
קט' 2019/1

متحف هرتسليا للفنون المعاصرة

المديرية والقيّمة الرئيسية: د. آيا لوريا

معارض وكatalog

تحرير: د. آيا لوريا
مساعدة التحرير: ليلاخ عوفديا
تصميم جرافيكى وإنتاج: ستوديو كوبي فرنكو
تحرير النصوص والترجمة الإنجليزية: عيנת عدي
الترجمة العربية: نواف عثمناة

المقاييس بالسنتيمتر. العرض x الارتفاع
الأعمال من مجموعات الفنانين. إلا إذا ذكر غير ذلك
© 2019 , متحف هرتسليا للفنون المعاصرة
كatalog 2019/1

ניבי אלרואי: תהום מריאנה

הקמת תערוכה: עמרי בן ארצי, מורן זיגרון, יואב פיש
סיוע בהקמה: שרה חתוכה, לובנא עוידאת
ייעוץ מדעי: פרופ' אסף ורדי, המחלקה למדעי הצמח, מכון ויצמן
למדע; פרופ' אילן קורן, ראש המחלקה למדעי כדור הארץ וחקר
כוכבי הלכת, מכון ויצמן למדע
התשכית "תהום מריאנה - הצפה" מאת מורן שוב וניבי אלרואי
משתתפים: מורן שוב, יורם אלרואי, פרופ' עודד וולקשטיין
עורך סאונד ומוזיקה: נדב רבוא
יועץ מקצועי לתשכית: יורם אלרואי
רישומים: ניבי אלרואי
עריכת אנימציה: טלי אוליצר
מוזיקה: שוליית הקוסם, מאת פול דיקא, מנצח: לאופולד
סטוקובסקי, התזמורת הפילהרמונית של פילדלפיה, 1939

הילה עמרם: 9

התערוכה נערכת במסגרת פרס קשת לאמנות עכשווית,
מייסודה של משפחת ברגיל אבידן
ועדת הפרס: ד"ר איה לוריא, פרופ' דגנית ברסט, יובל ביטון,
פרופ' שרון פוליאקין, ד"ר רועי ברנד, קרן ברגיל
הפקת פרס קשת: ורד גדיש
עיצוב התערוכה: רעות עירון
הפקה והקמה: דן אואן
אסיסטנטית לאמנית: עמליה שם טוב
אנימציה: שי גולדברג
ייעוץ מחקר: ד"ר קרן ויזר, ד"ר רמי קליין, מוניקה רובל,
דניאל שם טוב, ד"ר טל שמרית
הטקסט מאת מלגוז'טה לודוויז'אק מתפרסם גם בקטלוג
המלווה את התערוכה, בעיצוב אביגיל ריינר [The Studio].

איתן בן משה: עדולם

טקסט: מנחם גולדנברג
אסיסטנטים: שי בוכניק, דניאל פלאי

מבט כפול: ילדים אוצרים מאוסף המוזיאון

פרויקט בהובלת מוז"ה, אגף החינוך של המוזיאון
הנחיה וליווי אוצרותי: גלי פבר וציון אברהם חזן, מוז"ה
ליווי חינוכי: הילה פלד, מנהלת מוז"ה
ליווי אוצרותי: איה לוריא

מרסדן הארטלי: שיבה איטית הביתה

עיצוב תערוכה: קובי לוי

רגוריי אבו: גוטלנד - שלוש פעימות

הווידיאו Areyouthere / גוטלנד, מרץ 2010
עיצוב סאונד: לאון מילו
באדיבות פאולה בייארינגר

רוני טהרלב: עורבים לבנים

הטקסט מאת עמליה זיו מתפרסם גם בקטלוג המלווה את
התערוכה, בעיצוב: מגן חלוץ ואדם חלוץ

פרופ' דגנית ברסט, יובל ביטון, האמנית פרופ' שרון פוליאקין וד"ר רועי ברנד. תודה לקרן אאוטסט לאמנות עכשווית, לקנדידה גרטלר ולמירב קטרי, מנהלת אאוטסט ישראל; ולמכון הפולני תל-אביב והעומדים בראשו, שחברו אלינו בנדיבותם לטובת פרויקט זה. תודות למפיקת הפרס המעולה ורד גדיש. תודה לסאלי הפטל נווה, זאק וייסמולר, ג'זסאיה זיינר, אודי מורג, עמרי עמירב דרורי, נורה רז.

התערוכה "מבט כפול: ילדים אוצרים מאוסף המוזיאון" נערכה בהובלת מוז"ה, אגף החינוך של המוזיאון, ובתמיכתם של ידידי מוזיאון הרצליה, יעל ושבתי שביט, גילה וזאב צימט ותורמים בעילום שם. תודה לבנק הפועלים, ובמיוחד לשלי עמיר, על תרומתם הנדיבה לפרויקט. תודה לרוני מירון, "מקום לאמנות", על המסגרות ששימשו בתצלומי הפרויקט "בשדה" המוצג בתערוכה.

תודה לאספנים הנדיבים שניאותו להשאל ציורים לתערוכתה של רוני טהרלב: מנחם קלי ומשפחתו, דובי שיף, אן וד"ר ארי רזנבלט, ומשאלים בעילום שם. תודה מיוחדת לפרופ' דרור ורמן על מעורבותו הטובה.

תודה למועצת הפיס לתרבות ולאמנות על תמיכתה בתערוכתו של איתן בן משה. תודה לקובי לוי על עיצוב התערוכה "מרסדן הארטלי: שיבה איטית הביתה". אנו מודים על האישור הנדיב לכלול בתערוכה שירים ומובאות מתוך הטקסטים הבאים: ראלף וולדו אמרסון, "היה שלום", איש העולם, שש מסות על תרבות החיים, תרגום: ניצה פלד, הוצאת נהר ספרים, 2006; וולט ויטמן, "אני שומע את אמריקה שרה", הקדשות, תרגום: עודד פלד, קשב לשירה, 2013; הנרי דוד תורו, וולדן, תרגום: ראובן אבינעם, מוסד ביאליק, ירושלים 1962. תודה לרפי וייכרט מהוצאת קשב לשירה; לראובן מירן מהוצאת נהר ספרים; להוצאת מוסד ביאליק, ירושלים; ולמתרגם עודד פלד.

תודה מקרב לב לכל ידידות וידידי מוזיאון הרצליה, התומכים בפעילותנו, בחום ובמחויבות עמוקה, לאורך כל השנה. תודה לאנשי המקצוע המעולים, המלווים את פעילויות המוזיאון דרך קבע: עינת עדי, המופקדת על עריכת הטקסטים ותרגומם לאנגלית; נאוהף עתמאנה המתרגם לערבית; קובי פרנקו, שעל העיצוב. תודה לרעות עירון, שעיצבה בכישרון את תערוכתה של הילה עמרם, ולגמליאל סספורטס על מעורבותו בהקמת התערוכות. תודות למתנדבי המוזיאון, המסייעים לנו במסירות: סמדר שלה, משה וולנסקי, ענת שניידר שרן ואורית גרוסמן. תודה מיוחדת לחגית אזון בכר, מנהלת מועדון הידידים, ולחיה אביטל, חברת הנהלת המועדון. לבסוף, תודה מעומק הלב שלוחה לאנשי הצוות הנהדרים של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית: תמי זילברט, לילך עובדיה, רעות סולמה-לינקר, נועה חביב, יוסי תמם, נילי גולדשטיין, ועידית בר לב. תבוא על כולכם הברכה.

רבים וטובים נטלו חלק בהכנת מערך התערוכות הנוכחי במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. ברצוני להודות בראש ובראשונה לאמנים: ניבי אלרואי, איתן בן משה, רוני טהרלב, הילה עמרם וגרגורי אבו.

תודה מקרב לב לראש עיריית הרצליה ויו"ר החברה לתרבות ולאמנות הרצליה, משה פדלון, על אמונו הרב במוזיאון. תודה למנכ"ל העירייה ויו"ר ההנהלה הציבורית של המוזיאון, יהודה בן עזרא, המלווה בתמיכתו את פעילות המוזיאון זה שנים רבות; ולעדי חדר, מנכ"לית החברה העירונית לאמנות ולתרבות הרצליה, על מעורבותה החשובה בכל המישורים. תודתנו והערכתנו נתונות לאוצרת ד"ר מלגוז'טה לודוויז'אק, מנהלת ואוצרת ראשית של המרכז לאמנות עכשווית ארמון אויאדובסקי, פולין. תודה לאוצרים אורי דרומר, ציון אברהם חזן וגלי פבר. תודה מיוחדת לאוצר יונה פישר על היותו מקור השראה ומודל מקצועי עבור כולנו. תודה לנחמה קפלן על הליווי והתמיכה הרבה. תודה לכותבי הטקסטים מרחיבי הדעת: יונה פישר על תערוכת גרגורי אבו, ד"ר עמליה זיו על תערוכתה של רוני טהרלב, ומנחם גולדנברג עבור תערוכתו של איתן בן משה.

תודה לאמנית והכותבת מורן שוב, שחברה לניבי אלרואי ביצירת התסכית "תהום מריאנה - הצפה", פרויקט נלווה לתערוכתה של אלרואי. אנו מודים על האישור לכלול בתסכית את השירים הבאים: "קרובים אל קסם מוטב שנדע" מאת יאיר הורביץ, מתוך הספר בשבתי לבדי, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1976, באדיבות רחל בקרעמיר; השיר "איך נקרא" מאת אבות ישורון, מתוך הספר אדון מנוחה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1990, באדיבות הלית ישורון. תודה לאלה רוטשילד על הצגת קטעים מתוך מופע המחול הצפה בחלל תערוכתה של אלרואי; ולמורן ויקטוריה סגב על הצגת המייג המוזיקלי חזרה ביבורית, בהשתתפות אנסמבל הצ'לניות: סתיו גלישנסקי, נעה חורין, עמלה חלפון, ג'קי פיי, שירה פינקרפלד, רומי קופלמן, ענת רודשטיין אשל, יעל שיף (עיבוד ליצירה הנוכחות הקדושה של ז'אן ד'ארק מאת יוליוס איסטמן).

התערוכה של אלרואי התאפשרה הודות לתמיכה הנדיבה של קרן אאוטסט לאמנות עכשווית; מועצת הפיס לתרבות ולאמנות; וידידי מוזיאון הרצליה, יעל וזהר גילון אוהבי האמנות. תודות לבי.אי.טי ייזום ופיתוח נדל"ן בע"מ. על מעורבותם הטובה, תודתנו שלוחה לפרופ' אסף ורדי מהמחלקה למדעי הצמח במכון ויצמן למדע; פרופ' אילן קורן ראש המחלקה למדעי כדור הארץ וחקר כוכבי הלכת במכון ויצמן למדע; והתחנה הימית על שם מוריס קאהן במחלקה לביולוגיה ימית אוניברסיטת חיפה. תודה למאיה אטון, גילי אלרואי, דפנה אלרואי, רוני אלרואי, מרים וינקלר, מיכאל ורדי, רתם קידר, נעמי קניוק, שני רועה, דבי רמון, נעמי שורקי, מיכה שטרן.

תערוכתה של הילה עמרם התאפשרה הודות לפרס קשת לאמנות עכשווית מיסודה של משפחת בריגיל אבידן. תודה מקרב לב לקרן בריגיל ולרן אבידן על תרומתם הנדיבה והמשמעותית. תודה לשופטים האורחים: האמנית

אחרי ההצפה הגדולה של שנת 2150, יושבת בת דמותה של הקרטוגרפית

והחוקרת האמריקאית מארי תארפ¹ בחדר עבודתה, רכונה על שולחן

השרטוט ומתבוננת במגילותיה הארוכות, שעליהן רשמה מפות

ודיאגרמות של תקופות עבר באמנות ובתרבות האנושית.² זהו המקום

האחרון שנשאר עומד על תילו בעולם שנמחק, כמעט לגמרי, על ידי

קרחונים שנמסו במהלך ה"הכחדה השישית".³

תערוכת היחיד של האמנית הרבת־תחומית ניבי אלרואי מתחילה רגע

אחרי ההכחדה. היא כוללת כמה מיצבים תלויי־מקום, המגלמים בחומר

חזיונות מפתים ומחרידים על אודות מרחב עתידי בעולם המתהווה

מחדש לאחר חורבן אקולוגי גלובלי. עבודתה של אלרואי מתבססת על

מחקרים מדעיים ממשיים בתחומי הביולוגיה, האוקיינוגרפיה והאקולוגיה

(אליהם התוודעה לעומק במסגרת תוכנית שהות־אמן באוניברסיטה

העברית בירושלים), ומשלבת חוויות וזיכרונות של בני משפחתה. אלרואי

מסתמכת אמנם על חומרי המציאות, אך היא מעבדת אותם ליצירת מהלך

בדיוני ופואטי, שבו עובדות ותחזיות מדעיות משמשות כנקודת מוצא

בלבד. הרס החיים על פני כדור הארץ יתרחש, לפי תחזיות אלו, כתוצאה

מתהליכים מתמשכים ומורכבים: התחממות האטמוספירה; הצפת היבשה

על ידי הימים והאוקיינוסים בעקבות הפשרת הקרחונים; פגיעה במשאבי

הטבע וניצולם האגרסיבי; וערעור בלתי הפיך של האיזון האקולוגי

שהזין ושימר, במשך אלפי שנים, מגוון של תהליכים ואורגניזמים על פני

האדמה, ובתוכם גם אנו, בני־האדם. באמצעות מיפוי של העבר (כלומר,

ההווה שלנו), טווים המיצבים המפוסלים של אלרואי את העולם שלאחר

הקטסטרופה כהיברידי אבולוציוני המורכב משאריות תרבות שחרבה.

בכניסה לחלל הגדול ממוקם מבנה דמוי רפסודה, יציר־כלאיים

שהתגבשו בו יחדיו המלאכותי והאורגני: פסולת מקרקעית הים, חלקי

רהיטים ודבוקה של שאריות פלסטיק. כל אלה הצטברו לכלל מערכת

אקולוגית הזויה, שספק אם תצליח להביא את יושביה לחוף מבטחים.

במרכז החלל עומד מבנה מגורים מעץ, שהוצף. סביבו פזורים אינספור

דליים מבטון, שהתרבו והשתכפלו מעצמם, עוד ועוד. המראה יכול

להעלות על הדעת סצנה מ"שוליית הקוסם" של וולט דיסני,⁴ שבה נותר

הגיבור, תשוש וחרד, באפיסת כוחות לנוכח זרם בלתי פוסק של מים

העולים על גדותיהם ומאיימים להטביעו. על גג מבנה העץ מיתמר סולם

גבוה המוביל לשום מקום ונעצר בתקרת האולם, כפוטנציאל מילוט

שנידון מראש לכישלון.

1 מארי תארפ הממשית התמחתה במיפוי גיאולוגיה ימית. עיין ערך "מארי תארפ" באינדקס המונחים ומקורות ההשראה המצורף בסוף הטקסט.

2 גם סבה של האמנית מצד אביה יצר מפות ודיאגרמות כרונולוגיות. עיין ערך "יהודה אלראי" באינדקס.

3 הספר ההכחדה השישית: היסטוריה בלתי טבעית מאת אליזבת קולברט פורסם ב־2014. עיין ערך "אליזבת קולברט" באינדקס.

4 עיין ערך "פנטזיה" באינדקס.

שנפער במרכזו. זהו תוואי רכסים המזכיר בצורתו את "תהום מריאנה"⁵, שרשרת מצוקים תתימית, שבתוכה התגלה השקע העמוק ביותר על פני כדור הארץ. בסמוך לקירות מבנה העץ הצטברו ערימות על גבי ערימות של ספרים, מעטפות ודפים. נראה שזהו חדר העבודה של מארי תארפ, שם שקדה על מיפוי קרקעית האוקיינוס – אך יש בו גם התייחסות לסבה של האמנית מצד אמה,⁶ שבשנותיו המאוחרות הקדיש את זמנו לתיעוד תולדות היישוב בארץ ופעילותו בשירות המדינה. תוך כדי מעבר במבנה ניתן לחזות במסיכת צלילה עתיקת יומין, שבחלונה מוקרן סרט שצולם על ידי רחפן, ובו תיעוד של מראה עולמנו רגע לפני חורבנו.

משולחן השרטוט של החוקרת מארי תארפ משתלשלת מפה ארוכה, ובחלל ניצבת צוללת המזכירה את הצוללת המפורסמת אלווין, שיצאה, החל מראשית שנות השישים של המאה העשרים, לאסוף נתונים וממצאים על קרקעית האוקיינוס האטלנטי.⁷ בקצה האולם תלויה מפה ארוכה נוספת, הנוגעת בנושאי מחקריה של תארפ, בהם תנועת הלוחות הטקטוניים הנובעת מהתפשטות קרקעית האוקיינוסים⁸ ותצורת זברה המתארת את תבנית ההתחלפות של הקטבים המגנטיים של כדור הארץ.⁹

מרחב התערוכה ישמש זירה למופעים, מפגשים ושיתופי פעולה עם יוצרים מתחום המחול, המוזיקה והמדעים. בחלל העליון מוצג פרויקט אודיוויזואלי נלווה לתערוכה, תהום מריאנה – הצפה, תסכית והקרנה פרי שיתוף פעולה של אלרואי עם האמנית והכותבת מורן שוב. בתסכית, המערב מציאות ובדיה, מתכתבת מארי תארפ עם ברוס היזן, גיאולוג שירד בצוללת אל קרקעית הים ושירד משם אותות עם מידע סיסמוגרפי, שעליהם ביססה תארפ את עבודתה מאחר שכאישה נמנע ממנה לצאת למשימות שטח באוקיינוס. אל שיחתם של השניים מצטרף קריין מספר, ומשולבים בה אף ציטוטי שירה, המטשטשים את הגבול בין המדעי לפואטי.

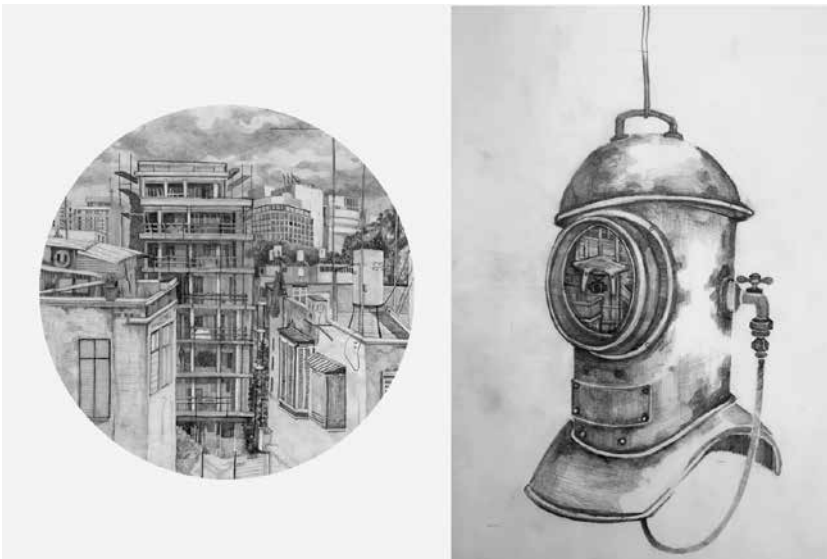
5 עיין ערך "תהום מריאנה" באינדקס.

6 עיין ערך "אליהו סחרוב" באינדקס.

7 עיין ערך "אלווין" באינדקס.

8 עיין ערך "טקטוניקת הלוחות" באינדקס.

9 עיין ערך "תצורת זברה" באינדקס.



ניבי אלרואי, דימוי מתוך
לפני ההצפה, 2019
نَيْفِي الرَّوَّانِي، قَبْلَ الْفَيْضَانِ.
2019
Nivi Alroy, image from
Before the Flood, 2019

תהום מריאנה: אינדקס מונחים ומקורות השראה

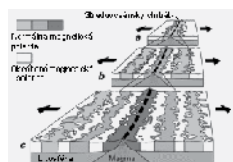
אלווין: צוללת אמריקאית שנבנתה ב־1964, נקראה ע"ש אלן ויין, מהנדס מהמכון האוקיינוגרפי בוודס הול, מסצ'וסטס. אלווין ביצעה עשרות אלפי צלילות מחקר, והובילה למעלה מ־12,000 מדענים אל קרקעית האוקיינוס. עומק הצלילה המרבי שלה היה 4,500 מטרים ומשקלה היה 16 טון. אלווין הייתה מצוידת בציוד מתקדם, שכלל שתי זרועות חיצוניות, ציוד צילום, מדיליזר לקביעת מרחקים, ומדחפי ריחוף במקום. הצוללת נבנתה בהתאם לתקנים שהיו בתוקף בעת בנייתה, ומכיוון שכך לא היו בה שירותים ואף לא חימום, וכללי בטיחות האש אסרו על הצוללים בה ללבוש בגדי פליז. ב־6 באוגוסט 2004 הכריזה הקרן הלאומית למדע בארצות הברית על פרישת אלווין משירות פעיל ועל הפעלתה של צוללת חדשה במקומה.



יהודה אלראי (1922–1992): סבה של האמנית מצד אביה. הוא נולד בפולין, קיבל חינוך עברי בגימנסיה העברית בסובאלק, פולין (באותה עת בשלטון רוסייה), ולמד רפואה באוניברסיטאות פראג ובאזל. אלראי, שהיה מפעילי בית"ר בפולין, עלה ארצה ב־1935. כאן, לצד עבודתו בניהול חברה לציוד תעשייתי הנדסי עסק בפעילות ציבורית התנדבותית ענפה. בהמשך, התמסר לתרגום יצירות ספרות לעברית וכתיבת שירה ומאמרים. לפני כשנתיים ירשה נכדתו, האמנית, מעטפה ובה ניירות מצהיבים, וכך גילתה כי לאורך שנים יצר אלראי קורפוס מרשים של מפות ודיאגרמות כרונולוגיות המתעדות מהלכים בתולדות האמנות והתרבות המערבית. המפות, המצוירות ביד אמן ומלוות בכותרות המעוצבות בכתיבה תמה, משולבות בתערוכתה של נכדתו כמקור השראה.



טקטוניקת הלוחות (מיוונית: τέκτων, טֶקְטוֹן – "בונה"; tektonike – אומנות הבנייה): תיאוריה גיאולוגית המסבירה את התנועות המתחוללות במעטה החיצוני הנוקשה של כדור הארץ, המורכב מגושים גדולים שמכונים לוחות טקטוניים. תיאוריה זו מתבססת על יסודותיה של תיאוריית נדידת היבשות מהמחצית הראשונה של המאה העשרים, לפיה מקורה של תנועת הלוחות הטקטוניים בהתפשטות קרקעית האוקיינוסים.



אליהו סחרוב (1914–2018): סבה של האמנית מצד אמה, תעשיין ישראלי ואיש מערכת הביטחון. חדרה של מארי תארפ בתערוכה מעוצב בהשראתו. סחרוב נולד בירושלים, דור שלישי בארץ (סבו, הרב יחזקאל סחרוב, התיישב בעיר כשעלה לארץ עם משפחתו ב־1902). בתחילת שנות השלושים של המאה שעברה, בעודו תלמיד בבית הספר התיכון, הצטרף אליהו סחרוב לשורות "ההגנה", ושירת ביחידת הקשרים שלה. ב־1950 פרש מצה"ל בדרגת סגן אלוף. הוא הקים, יחד עם אחיו ישראל סחרוב ובשותפות עם קיבוץ משמרות, את מפעל תעשיות עץ לבד, אותו ניהל עד פרישתו. במקביל לעסקיו הפרטיים היה מעורב בפעולות חשאיות בשליחות משרד הביטחון, ועסק בפעילות התנדבותית. ב־2007, ביום העצמאות ה־59 של מדינת ישראל, בהיותו בן



93, התכבד בהדלקת משואה. בשנותיו המאוחרות הקדיש את זמנו לתיעוד תולדות היישוב ופעילותו בשירות המדינה. נכדתו זוכרת אותו יושב בסלון ביתו בגיל 104, מוקף בערימות של מאות מכתבים פרי עטו, הגולשים משולחן העבודה אל הרצפה והשטיחים, יוצרים שכבות גיאולוגיות מנייר והופכים את חדרו למעין מערכת סגורה המורכבת מזיכרונות והיסטוריה.

פנטזיה: סרט אנימציה מבית וולט דיסני, שיצא לאקרנים ב־1940. ייחודו בכך שיצירות מוזיקליות הן שמשו קו מנחה ליצירת האנימציה. הסרט מורכב משמונה יצירות מוזיקה קלאסית המנוגנות בידי התזמורת הפילהרמונית של פילדלפיה בניצוחו של ליאופולד סטוקובסקי. עם יציאתו לאקרנים נחל הסרט כישלון, אך ברבות השנים זכה לביקורות מהללות ולאהדת הקהל. הפרק על "שוליית הקוסם" מתבסס על פואמה של גתה והולחן בידי המלחין הצרפתי פול דוקאס (1865–1935).



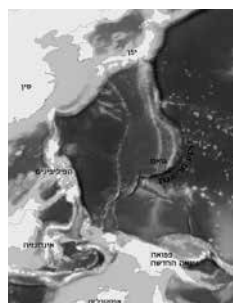
אליזבת קולברט (נולדה 1961): כתבת המדע במגזין ניו יורקר. כתיבתה מתמקדת בהשפעות של בני האדם על המערכת האקולוגית של כוכב הלכת שלנו, תוך הסתמכות על מסעותיה ושיחותיה עם חוקרים ומדענים ממקומות שונים בעולם. החלטתה של קולברט לכתוב את ספרה ההכחדה השישית: היסטוריה בלתי טבעית הושפעה ישירות מדוח שפרסמה ב־2008 האקדמיה הלאומית למדעים בארצות־הברית, שכותרתו הייתה "האם אנו נמצאים בעיצומה של ההכחדה ההמונית השישית? מבט מעולם הדו־חיים". ספרה של קולברט פורסם ב־2014, זכה בפרס פוליצר והיה לרב־מכר בינלאומי. הטיעון המרכזי בספר הוא שבמהלך מיליוני שנות אבולוציה עבר כדור הארץ חמישה אירועי הכחדה שונים – וכיום אנו נמצאים בעיצומו של השישי, שכולו מעשה ידי אדם. פעולות האדם הובילו לעלייה דרמטית בטמפרטורה ובחומציות של מי האוקיינוס, שמשליכה בתורה על איזון האטמוספירה. לתופעה השפעה הרסנית על מנעד רחב של יצורים וצמחים, שחייבים להסתגל לסביבה המשתנה או למות. קולברט מעריכה כי כתוצאה מפעולות האדם יאבדו עד סוף המאה ה־21 בין עשרים לחמישים אחוזים מכל מיני החיים על פני כדור הארץ. כלומר, אנו מחסלים את מקורות המזון והאנרגיה הטבעיים ומפירים את האיזון האקולוגי השומר על עצם קיומנו על פני כדור הארץ.



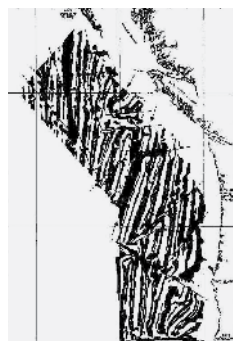
מארי תארפ (1920–2006): חוקרת אמריקאית שהתמחתה במיפוי גיאולוגיה ימית. מאחר שבשנות החמישים לא הניחו לנשים להצטרף לצוותי מחקר ימי וצוללנים, היא פעלה בשותפות עם החוקר ברוס היזן (Heezen, 1924–1977), שהביא נתונים מהשטח. על סמך אלה, שרטטה תארפ את המפה המדעית הראשונה של קרקעית האוקיינוס כולו, חשפה עם שותפה למחקר את הרכס המרכז־אטלנטי ותרמה להתקבלות תיאוריות טקטוניקת הלוחות (ע"ע) ונדידת היבשות. אף שתארפ לימדה וחקרה באוניברסיטת קולומביה עד פרישתה ב־1983, היא זכתה להכרה ממשית בהישגיה המחקריים רק לאחר פטירתה. ב־1995 תרמה את אוסף המפות והארכיון העצום שלה למחלקה למפות וגיאוגרפיה בספריית הקונגרס.



תהום מריאנה (או שקע מריאנה): המקום הנמוך ביותר על פני כדור הארץ. התהום, שנוצרה כתוצאה ממפגש בין שני לוחות טקטוניים מתחת לפני הים, מופתה ונמדדה לראשונה בשנים 1872-1876 על ידי משלחת המחקר של הספינה צ'לנג'ר, ומאז ממשיכות לצאת אליה אינספור משלחות מחקר. תהום מריאנה ממוקמת במערב האוקיינוס השקט, כ־200 קילומטרים ממזרח לאיי מריאנה (קבוצת האיים הצפוניים שבאיי מיקרונזיה, הנמצאים תחת חסות אמריקאית). אורכה של התהום הוא כ־2,500 קילומטרים ורוחבה הממוצע הוא כשישים קילומטרים. המרחק בין פני הים לקרקעית התהום הוא למעלה מאחד־עשר קילומטרים.



"תצורת זברה": מונח המתאר תופעה גיאולוגית המתרחשת בעת התהפכות השדה המגנטי של כדור הארץ. אחת לכמה מאות אלפי שנים הוא מתהפך לחלוטין, כך שהצפון המגנטי יימצא בכיוון שקודם היה הדרום המגנטי ולהפך. הגלעין הנוזלי של כדור הארץ וליבתו המוצקה אינם אחידים ונעים זה ביחס לזה, כך שתמיד נוצרים באופן ספונטני שדות מגנטיים נוספים, חלשים יותר, בעלי כיווני "צפון מגנטי" ו"דרום מגנטי" שלא בהכרח נמצאים באזור הצפון הגיאוגרפי או הדרום הגיאוגרפי. כאשר מדענים מיפו את האנומליות המגנטיות הללו מעל האוקיינוסים, הם סימנו בלבן את השדות המגנטיים המשניים שדומים בכיוונם לשדה המגנטי המרכזי השורר כיום, ובשחור את אלו שכיוונם הפוך לו; התקבלו תבניות של פסים מוארכים בשחור־לבן, שכיוונם הכללי הוא מצפון לדרום, המזכירות את פרוות הזברה. ההבחנה כי סביב הרכסים האוקייניים תצורת הזברה היא סימטרית ביססה את תיאוריית נדידת היבשות.



بعد الفيضان الكبير عام 2150، تجلس شبيهة رسامة الخرائط والباحثة الأمريكية ماري ثارب في غرفة العمل، تحني على طاولة التخطيط وتتنظر في لفائفها الكبيرة، التي رسمت عليها خرائط ورسوم بيانية من العصور الغابر في الفن والثقافة الإنسانية. هذا هو المكان الأخير الذي صمد في عالم قد دُمر بكامله تقريباً بسبب الجبال الجليدية التي ذابت خلال «الهلاك السادس».

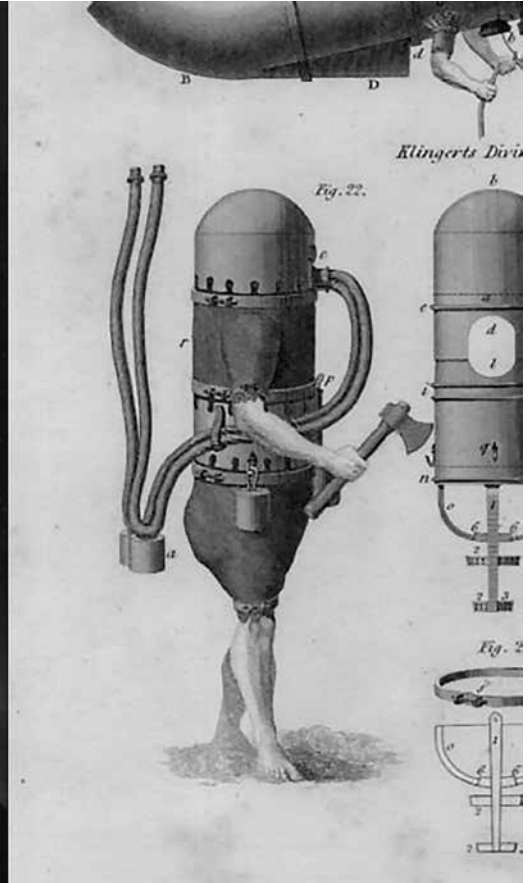
المعرض الفردي للفنانة متعددة المجالات نيقي الروئي يبدأ لحظة واحدة بعد الهلاك. وهو يشمل بعض الأعمال التركيبية الخاصة بالمكان، والتي تجسد في المادة رؤى فنانة ومرعبة حول الفضاء المستقبلي في العالم المتشكل من جديد بعد الدمار البيئي والكوني. أعمال الروئي تستند على دراسات علمية حقيقية من مجالات البيولوجيا، علم المحيطات والبيئة، والتي تعرفت عليها بعمق في إطار برنامج إقامة فنان في الجامعة العبرية في القدس. كما تدمج الفنانة بين تجارب وذكريات أفراد عائلتها الحبيبة. صحيح أن الروئي تعتمد على مواد الواقع، لكنها تعالجها على شكل أعمال فنية من خلال عملية خيالية وشاعرية، حيث تستخدم الحقائق والتنبؤات العملية كنقطة انطلاق فقط. سوف يتم تدمير الحياة على الكرة الأرضية، وفق تلك التنبؤات، نتيجة عمليات متواصلة ومعقدة: الاحترار الجوي؛ اغراق اليابسة بسبب ذوبان جبال الجليد والبحور والمحيطات؛ الإضرار بالموارد الطبيعية واستغلالها العنيف؛ الاخلال بالتوازن البيئي الذي غذى وحافظ خلال آلاف السنوات العمليات المتنوعة والكائنات الحية على الكرة الأرضية، بما فيه نحن البشر. بواسطة عملية مسح للماضي (أي حاضرن نحن)، تنسج أعمال الروئي التركيبية والنحتية عالم ما بعد الكارثة، كعالم هجين نشوي معقد من مخلفات ثقافة قد دُمرت.

في المدخل للفضاء الكبير مبنى يشبه الطوف، عمل هجين اجتمعت فيه معاً الاصطناعي والعضوي: نفايات من قاع البحر، قطع أثاث، طحالب، حمأة، كائنات حية صغيرة ومزيجاً لصقاً من مخلفات البلاستيك. جميعها تراكمت على شكل منظومة بيئية وهمي، وثمة شك بقدرة الطوف على نقل ركابه إلى بر الأمان.

في مركز الفضاء يوجد مبنى سكن خشبي غمرته المياه، وحوله عدد لا يحصى من دلاء اسمنتية، تكاثرت وتناسخت تلقائياً بشكل متواصل. على سطح المبنى الخشبي ينتصب سلماً مرتفعاً يؤدي إلى لا مكان ويتوقف عند سقف القاعة، كإمكانية هروب حكم عليها بالفشل المسبق. جمهور الزائرين في المعرض مدعوون لعبور المبنى من خلال تجويف شق في

وسطه على شكل «خندق ماريانا»، سلسلة منحدرات تحت المياه، حيث
 أكتشف داخله أعماق تجويف على وجه الكرة الأرضية. في نهاية الخارطة
 الطويلة المتدلية من طاولة التخطيط للباحثة ماري ثارب، توجد غواصة
 تذكرنا بغواصة الاستكشاف الأمريكية الشهيرة ألفتين، التي خرجت بداية
 سنوات الستينيات في رحلة استكشاف في قاع المحيط الأطلسي. وفي
 طرف القاعة معلقة خارطة طويلة تتعلق بمواضيع دراسة ثارب، وفيها
 تحركات الصفائح التكتونية الناتجة عن تمدد قاع المحيط وتشكيل هيئة
 حمار الوحش التي تمثل نمط تبادل الأقطاب المغناطيسية للكرة الأرضية.
 يستخدم حيز المعرض كحلبة عروض، لقاءات وتعاون بين مبدعين من
 مجالات الرقص، الموسيقى والعلوم. في الفضاء العلوي يُعرض مشروع
 صوت وصورة مرافق لهذا المعرض، خندق ماريانا - الطوفان، دراما إذاعية
 وعرض ثمرة تعاون بين الروثي والفنانة الكاتبة موران شوف.

نييفي الروثي، ماري، كولاغ
 رقمي، قلم رصاص على
 ورق، 29.7×42
 نيبي ألواري، ماري، 2019،
 كولاغ' ديجيتلي، عيפרון על
 נייר، 29.7×42
 Nivi Alroy, Mary, 2019,
 digital collage, pencil on
 paper, 29.7×42



אוצרות וטקסט: מלגוז'טה לודוויז'יאק

Link in Bio¹: על כלכלה חדשה של ייצור ידע

ננו רובוטים יטפלו במחלתך ברמת התא. אפשר יהיה ליצור תינוק בעיצוב אישי (עיניים חומות, או כחולות?), או לחזות אם הסיכון לחלות בגיל שבעים בפרקינסון גבוה מן הממוצע ולנקוט צעדים למניעת המחלה כבר בגיל עשרים. ממקום מושבך על הספה הנוחה, באמצעות סמארטפון בלבד, יהיה ניתן לבצע ביופסיה נוזלית של דגימת דם ולשגר אותה לרופאך, באותה קלות של עשיית "לייק" בפייסבוק. קל באותה מידה יהיה להזמין תרופות וטיפולים בהתאמה אישית המתבססים על הקוד הגנטי שלך; ליצור חיית מחמד או צמח בהתאמה אישית; או לייצר איבר מלאכותי שנראה ופועל בדיוק כמו איבר טבעי.

כל זה אינו לקוח מתוך טריילר לסרט מדע בדיוני, אלא מתאר מציאות קיימת, כאן ועכשיו – או כזו שתתקיים בעתיד הקרוב מאוד, תוך כמה שנים. עד כמה קרוב, התברר בנובמבר 2018, כשהעולם נדהם לשמוע על הולדתן של לולו וננה – צמד תאומות סיניות שנולדו לאחר שבהיותן עוברים עברו עריכה גנטית על מנת להגן עליהן מנגיף ה-HIV של אביהן. לידתן עוררה תקוות רבות לצד דיונים ערים על הסכנות הטמונות בטכנולוגיה זו. ביקורת חריפה הוטחה בד"ר הה ג'יאנקוי, שביצע את הניסוי, והוא הושעה מעבודתו.²

פרויקט האמנות של הילה עמרם מתבונן בעצב הרגיש, הסמוי למחצה עדיין, של ההווה שלנו וחוצה את העתיד לבוא בקרוב. הוא מעמיק לחדור אל מתחת לפני השטח של תופעת העריכה הגנטית, ומציג בפנינו דמות חדשה הנושאת ידע, ניסיון וסובייקטיביות – הביו-האקר. אולם כיצד נראים פני השטח הללו, או כיצד סביר שייראו בקרוב?

פני השטח: הרחבת גבולות הביו

ספרו של אלכס רוס, תעשיות העתיד,³ נותן לנו מושג – מעורפל וגם ספציפי – לגבי העתידים המכחים לנו. כשהתפרסם, ב־2016, תואר ב־Financial Times כ"מדריך בהיר ואינפורמטיבי" ומגזין Forbes ציין אותו כאחד הספרים הטובים ביותר לאותה שנה. רוס משרטט מפה רחבה ומורכבת של הקשרים השונים שמתקיימים בין המחקר ברחבי העולם והכלכלה, ושל השפעתם הצפויה של אלה על חיינו בשנים הקרובות. אף שהניתוח שלו מתבסס במידה רבה על תצפיותיו וחוויותיו בעת נסיעותיו במסגרת תפקידו כיועץ בכיר של הילארי קלינטון, וניכרים בו כל פגמיה של תפיסת ה-"win-win" הניאו-ליברלית האמריקאית, הוא בכל זאת מספק תמונה משכנעת של המקום שבו

1 אחד המקומות הבודדים שניתן למקם בהם קישור ניתן להקלטה באינסטגרם הוא בפרופיל, הידוע גם בשם "ביו" (קיצור של ביוגרפיה). כך, המילים "Link in bio" מתייחסות לקישור לאתר שממוקם בפרופיל של חשבון אינסטגרם.

2 "הרשויות הסיניות הורו על השעיית פעילות המחקר של המעורבים באירוע עריכת הגנים של תינוקות, וגינו את העניין כ'מתועב' וכהפרה של החוק הסיני ואתיקת המדע." "Research activities of persons halted over gene-edited babies incident," XinhuaNet, http://www.xinhuanet.com/english/2018-11/29/c_137640246.htm, published online November 29, 2018.

3 Alex Ross, *The Industries of the Future* (London: Simon & Schuster, 2016).

12 מבוצע המחקר החדשני ביותר – שתוצאותיו המסועפות עשויות לשנות את העולם באותה מידה כמו האינטרנט עצמו – וכיצד ניתן לתרגם זאת לכלכלות-המאקרו ולגיאוגרפיות של שווקי העתיד. בנוסף להתפתחויות מרשימות ברובוטיקה, קיברנטיקה וקידוד, הוא מדגיש את חקר הגנים כתעשיית טריליון-הדולר של העתיד הקרוב.

לפי רוס, "חקר הגנום עתיד להשפיע על בריאותנו יותר מכל חידוש במאה העשרים",⁴ באמצעות הארכת החיים וחיסול מחלות. עם זאת, הוא מודה שהגישה לחידושים, כגון גידול כליות בחזירים מהונדסים גנטית לשם השתלה בבני אדם, או ריצוף הגנים של חולים על מנת למגר סרטן או למנוע מחלות עתידיות, תוגבל בתחילה לעשירים בארצות המפותחות. אף כי "לחידושים יש פוטנציאל להיעשות זולים יותר עם הזמן ולהתפשט לאוכלוסיות רחבות יותר",⁵ העתיד שהוא חוזה הוא בעיקרו חזון אליטיסטי של "עמק סיליקון" חדש של תעשיות גנטיות, שיקומו בעיקר בארצות-הברית ובסין ויפנו רק למי שיכול להרשות לעצמם את תוצרתן.

נקודת המפנה העכשווית בגנטיקה לא רק מציעה חזון פוסט-הומניסטי ופוסט-אנושי, אלא גם מעלה אפשרות מאיימת של גישה לא שוויונית לשירותי בריאות ופער הולך וגדל בין אזורים המפותחים והבלתי מפותחים של העולם. לפער זה נכנסת יישות חדשה – הביו-האקר.

מתחת לפני השטח ועמוק במרתף: מיהו הביו-האקר? התשובה לשאלה "מיהו הביו-האקר?" אינה פשוטה, מכמה סיבות: הפנים המרובות של ביו-האקינג; מעמדו החוקי-למחצה או הבלתי ברור במערכות חוק רבות; הגדרות סותרות או חוסר במידע מקיף; ומיעוט התקדימים ההיסטוריים, שכן זהו שדה בחיתוליו. אולם דבר אחד בטוח: תיאורטית, כמעט כל אחד יכול להפוך לביו-האקר. בהקשר זה, "ניתן להגדיר האקינג כיישום ראוי של כושר המצאה". בין שהתוצאה היא מלאכת הטלאה מהירה וגסה או עבודת אמנות העשויה במיומנות ובתשומת לב, אי אפשר שלא להעריך את התחכום שבא לידי ביטוי בתהליך".⁶ לסיפורים על האקינג יש לרוב רטוריקה משותפת, "שמתארת ידע ומיומנות טכנולוגיים כמרכיבים חיוניים בשחרורם של אינדיווידואלים ממונופולים תאגידיים וארגוני מדינה בירוקרטיים".⁷ הילה עמרם מתארת האקינג כחיפוש אחר פרצה במערכת סדורה כדי להתערב בה באמצעי DIY ולשנות אותה מבפנים.

ראשיתה של תנועת ה־Do-It-Yourself Biology (ביולוגיית עשה-זאת-בעצמך) ב־2008,⁸ ושורשיה נטועים בשנים הראשונות של המילניום החדש. לאחר שהושלמה טיוטת עבודה של הגנום האנושי על ידי "פרויקט הגנום האנושי", הופיע תחום חדש, שכונה "ביולוגיית מרתף" או "ביולוגיית גראז'". במחקר מקיף על תולדות השדה והשתמעויותיו, הגדירו שני חוקרים הולנדיים את "ביולוגיית עשה-זאת-בעצמך" כך:

תנועה עולמית שמפיצה את השימוש בביוטכנולוגיה, מעבר למוסדות האקדמיים והתעשייתיים המסורתיים, אל הקהל הרחב. העוסקים בכך כוללים מגוון רחב של חובבנים, נלהבים לדבר, סטודנטים ומדענים בעלי הכשרה. כרגע, התנועה מקיפה קרוב

4 שם, עמ' 74-75.

5 שם, עמ' 73.

6 Eric S. Raymond, "The Meaning of 'Hack'," <http://www.catb.org/jargon/html/meaning-of-hack.html>

7 Morgan G. Ames et al, "Making or Making Do? Challenging the Mythologies of Making and Hacking," *The Journal of Peer Production*, no. 12 (2018), p. 1, available at http://peerproduction.net/wp-content/uploads/2018/07/jopp_issue12_ames_etal.pdf

8 ר' אתר התנועה, [/https://diybio.org](https://diybio.org)

לחמישים קבוצות מקומיות, בעיקר באמריקה ובאירופה, אבל יותר ויותר גם באסיה. ביולוגיית עשה-זאת-בעצמך מייצגת תרגום ישר של תרבות ההאקינג והפרקטיקות שלה, מתחום המחשבים והתוכנה אל עולם הגנים והתאים.⁹

Josef Keulartz, Henk van den Belt, "DIY Bio-economic, epistemological and ethical implications and ambivalences," <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4884673/> published online May 30, 2016.

10 שם.

הם מדגישים כי "ביולוגיית עשה-זאת-בעצמך אינה מייצגת מדע חדש, אלא דרך חדשה לעשות מדע" – כזו שמצייתת במידה רבה ל"עקרונות הכלליים של אתיקת ההאקר, כגון שיתוף, פתיחות, ביזור, גישה חופשית למחשבים וטכנולוגיה, ושיפור העולם",¹⁰ בעודה מדגישה את אפיוניה של כלכלת ביו-האקרים חדשה.

כיום, הדמוקרטיזציה של הידע – הודות לאינטרנט וחילופי מידע וידע שמאפשרים טכנולוגיות וסוגי מדיה חדשים המצויים בקצות אצבעותיהם של כשבעה מיליארד משתמשי סמארטפונים בכל רחבי העולם, ופתרונות מעבדה מקצועיים שנעשים זולים משנה לשנה¹¹ – קירבה אותנו יותר מאי פעם להפצה ציבורית של סודות הידע הביולוגי. אם הוא נחוש דיו, כל אדם יכול להקים במרתף או בחניית ביתו מעבדה ביתית ולהתחיל לערוך ניסויים – במטרה לגלות תרופה לא קונוונציונלית למחלתו, למצוא פתרונות ביולוגיים זולים ונגישים שעשויים להציל את העולם, לייצר תוספים משפרי ביצועים לגופו, או לשפר את חייו של מישהו במקום אחר בעולם. הקמתם של כמה פרויקטים מעין אלה ברחבי העולם הובילה חוקרי ביולוגיית עשה-זאת-בעצמך להקים את תנועת DIYBio, ולפרסם מניפסט המציג מערכת של כללים אתיים ומבקש, במידה מסוימת, להסדיר את הבלתי מוסדר.¹²

11 כיום ניתן לרכוש ציוד מעבדה מקצועי לריצוף גנטי מיד שנייה, דרך eBay.

12 ר' המניפסט בתוך: הילה עמרם: 9, קט' תערוכה (הרצליה: מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2019), עמ' 19.

חיפוש ברשת מעלה מגוון פרקטיקות של ביו-האקינג – החל ביוזמות פרומתאיות של מגויסות חברתית, כגון פיתוח סוגי מזון חדשים למדינות מתפתחות, דרך יוזמות המתמקדות בחינוך או מעודדות חקירה אמנותית, ועד שיפור עצמי, פרקטיקות לייפסטייל, אוכל תוצרת בית, ופעילויות פנאי. כך למשל, ניתן לעקוב אחר התקדמותו של הפרויקט "אינסולין פתוח", הפועל בארצות-הברית, שמטרתו לפתח "דרכים חדשות, פשוטות יותר וזולות יותר, לייצר אינסולין",¹³ ולהציע פרוטוקול פתוח לייצור עבור כל הנזקק לו. אפשר גם ליצור קשר עם ה-Bio Makers Lab בפרו, שמקדמת חינוך לביולוגיית עשה-זאת-בעצמך בשאיפה לסייע לקהילות ויזמים מקומיים לפתח מוצרים חדשים תוך נקיטת אחריות ושמירה על הסביבה.¹⁴ לחלופין, ניתן גם ללמוד כיצד לייצר במו ידיך גבינה טבעונית באמצעות הפרויקט Real Vegan Cheese,¹⁵ או לצפות בשיחת טד על איך לשפר את ביצועי הגוף ולהשיג יותר בזמן שעובדים פחות.

13 <http://openinsulin.org>

14 <http://biomakerslab.wixsite.com>

15 <https://realvegancheese.org>

הדמוקרטיזציה של ידע ביולוגי בעידן המידע הציתה התלהבות רבה לנוכח האפשרויות החדשות והיתרונות הפוטנציאליים החדשים עבור בני אדם פרטיים והמין האנושי כולו. היא גם הובילה לפרדיגמה חדשה של יצירת ידע, וגילום חדש שלו – בדמות החובבן. גילום זה, תולדה של תופעת ה-Web 2.0, זכה לביקורת חריפה מפי אנדרו קין (Keen), שבספרו פולחן החובבן: כיצד האינטרנט של היום הורג את תרבותנו, שראה אור ב-2007,¹⁶ מזהיר מפני האיומים האניהרנטיים של תוכן מבוסס משתמשים, שהוא לא ממוקד, חסר מרכז ולא ערוך,

16 Andrew Keen, *The Cult of the Amateur: How Today's Internet is Killing our Culture* (New York: Doubleday / Currency, 2007).

ולכן אינו מקצועי, מטעה ומזיק. אנשים שמשלח ידם נטוע ב־Web 2.0 – בלוגרים או יוטיוברים – נוטים, לדבריו, להתאפיין ב"נרקיסים דיגיטלי". טום צ'טפילד, סופר בריטי ופילוסוף טכנולוגי, כתב בשניות כי "סמכות ברשת נעשית יותר ויותר מנותקת ממומחיות", ¹⁷ כאשר מיליוני משתמשים הם לא רק בעלי דעה אלא גם מפיצים אותה ברבים, ¹⁸ וגורמים, מנקודת מבט אינטלקטואלית, "להתמוטטות מושגי המציאות אל תוך עיסה של חובבנות וקידום עצמי". ¹⁹

בניגוד לכך, ג'וסאיה זיינר – ביראהקר שהיה פעם חוקר של נאס"א – הוא תומך נלהב בחובבנות. ²⁰ מאחר שהמפה של תנועת ה־DIYBio מהדהדת במידה רבה את זו של הכלכלות הגדולות התומכות בעסקי ביולוגיה גדולים (למשל, רוב הפרויקטים רשומים בארצות־הברית, במדינות מערב אירופיות עשירות, או באוסטרליה), זיינר הוביל לראשונה דמוקרטיזציה קיצונית של פרקטיקות הביראהקינג: הוא פתח אותן בפני כל מי שמבקש לבצע ריצוף גנטי בביתו ויכול להרשות לעצמו לשלם 160 דולר עבור ערכת ההנדסה הגנטית שהוא מוכר, CRISPR/Cas9. על מנת לספק את הערכה ולאפשר את הפצתה המסחרית בקרב הקהל הרחב, הוא השיק גיוס כספים במימון המונים, וב־2016 הקים את חברת הביוטכנולוגיה שלו, The Odin, בחנייה של ביתו. מאז ועד היום מתפתחת כלכלת השיתוף, הפתיחות, הידע המבוזר והגישה החופשית של הביראהקרים, בהקצנה גוברת והולכת.

הילה עמרם: ביראהקינג בחלל האמנות

בכל מה שנוגע לתנועת ה־DIYBio וחבריה, הביראהקרים, הילה עמרם חובקת את כל גווני האפור. אלו הם סוכנים חופשיים הפועלים ללא פיקוח, באופן חוץ־ממסדי, ותומכים בגישה חופשית למידע, בהנדסה גנטית בלתי־פורמלית ובשוויון הזדמנויות לכול. בתור שכאלה, ביראהקרים מייצגים פוטנציאל יצירתי עצום, כמו גם סכנת הרס נוראית. תיאורטית, הם עשויים להביא לפריצת הדרך המדעית הגדולה הבאה, שתקדם את האנושות לעתיד טוב יותר, או עלולים לשחרר את כוחו המשחית של טרור ביולוגי שיביא את העולם אל סופו.

הפרויקט של עמרם מביא נושאים אלה לקדמת הבמה בהקשר אמנותי. בחלל התצוגה שלה במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, שנראה כמו הכלאה בין סביבה ביתית, מעבדה במרתף וסדנת "עשה זאת בעצמך" על כל מכשיריה, היא בוחנת את עולמו של הביראהקר הן במבט מקרוב והן במבט־על. בחלל זה, ניתן להתבונן מבעד למיקרוסקופ בחיידקים כחוליים (שם מדעי: Cyanobacteria, יצורים חסרי גרעין שבפוטוסינתזה שלהם משתחרר חמצן), שהאמנית אספה מחלון ביתה, ופרמציום (יצורים חד־תאיים דמויי אמבה); לראות הדגמה של תהליך חלוקת התא בתנור מיקרוגל; נעל שהפכה לבית גידול למושב צדפים, שהאמנית מצאה מוטלת על החוף בחיפה; זכוכית אוראניום רדיואקטיבית לכאורה; סלע וולקני; ואובייקטים היברידיים מעשה ידיה. דומה שהיברידיזציה, טרנספורמציה, האקינג וחשיפת הבלתי נראה הם המטאפורות המובילות את חוויית הצופה בתערוכה.

בנוסף, מודגשים בתערוכה חוויה סובייקטיבית משתנה ומושגים של אירוח. לא ברור מי עושה האקינג למי, או מיהו המופיע והדובר

17 Tom Chatfield, *How to Thrive in the Digital Age* (London: Macmillan, 2012), p. 77.

18 שם, עמ' 73–74.

19 שם, עמ' 75.

20 ר' "האם ביראהקינג נטול רגולציה הוא עתיד המדע? ג'וסאיה זיינר בשיחה עם זאק וייסמולר", בתוך: הילה עמרם: 9, עמ' 13.

כאן – ומיטשטשים הגבולות בין סובייקט ואובייקט, חומר ואורגניזם, אנושי ולא־אנושי, מתבונן ונתון למבט. אנו נכנסים לחלל שיצרה האמנית פחות כמבקרים במוזיאון ויותר כפולשים או כאורחים בסביבת מגורים או במערכת הכוללת אובייקטים ואורגניזמים חיים, שעמרם החדירה לחלל האמנות על מנת שיפעלו בו את פעולתם, שם היא מארחת אותם, והם מארחים אותנו – מחוות אירוח כפולה.

אולם לא רק מיקרואורגניזמים רתמה עמרם להופיע בחלל האמנות באמצעות האקינג. עבור הפרויקט במוזיאון הרצליה, היא עשתה האקינג גם לחייה שלה. כך, היא מביאה לתערוכה את פסקול הסטודיו שלה (שם היא מקשיבה לרדיו NTS – תחנת רדיו אינטרנטית המשדרת מדיה דיגיטלית ומגוון תוכניות ואירועי מוזיקה בשידור חי, 24/7) ואת סיפור חייה האישי. דמותו של אביה האמן מונכחת באמצעות ז'קט שנהג ללבוש בעת שעבד בסטודיו שלו, במרתף. כשעמרם הייתה בת ארבע הוא אובחן כחולה במחלת כליות חמורה, וברבות השנים נפטר כשהוא צמוד למכשיר דיאליזה. כילדה קטנה תמיד דמיינה שתמצא מרפא למחלתו של אביה. במקום זאת, הייתה לאמנית – אולם כזו הפועלת במעבדת אמנות, והתוצר היצירתי שלה הוא שילוב בין ביולוגיה, כימיה ואמנות, ומערכות אקולוגיות חדשות שבהן דבורים מייצרות אובייקטים אמנותיים,²¹ או שבהן אובייקטים וצמחים יוצרים מושבה המקיימת את צרכי עצמה.²²

בנוסף, התערוכה הנוכחית מתייחסת לכך שהיא עצמה זכתה להביא את ילדיה לעולם רק הודות לפיתוחי המדע והגנטיקה. שמה האניגמטי של התערוכה – "9" – מתייחס לערכת CRISPR/Cas9; לתשעת חודשי הריון ולמסתורין של חלוקת התאים, שהוא מוטיב חוזר בפרויקט; וניתן לקרוא אותו גם כשם קוד נומרי המשמש להסוואת זהות ושמירה על אנונימיות, כדרכם של בירואקרים בעולם.

האמנית מטילה אותנו אל לב ליבה של חוויית הביו־האקינג והשאלות שעולות ממנה. היא מציפה שאלות כגון איזה סוג של ביו – גדול או קטן, במעבדה או במרתף – ישפיע יותר על חיינו בשנים הקרובות; איזה מהם יהווה איום גדול יותר, ואיזה יציע פתרונות מצילי חיים; מה עשוי לקרות כשאדם הופך את מרתפו למגרש משחקים עבור מחקרי DIYBio; מה ניתן לעשות עם ערכה ביתית לעריכת גנים (CRISPR) שנרכשת ב־160 דולר; ולבסוף, למי יש – או אמורה להיות – הסמכות להשיג גישה לידע מעין זה. דומה שהתשובה החד־משמעית של הילה עמרם היא ש"החובבן, ההאקר והפיראט מייצגים את הפיגורה הרדיקלית של המאה ה־21".²³

21 בתערוכתה של הילה עמרם "הפרעת התמוטטות המושבה", דנה גלריה לאמנות, קיבוץ יד מרדכי, 2013 (אוצרת: רוית הררי).

22 בתערוכה משותפת של הילה עמרם וניבי אלרואי, "מועדון תרבות", סדנאות האמנים תל־אביב, 2014 (אוצרת: סאלי הפטל־נווה).

23 לליב מלמד, "הפרעה בכדור השלג: על הסימביוזה הלא סבירה ב־Cell Culture Club", בתוך ניבי אלרואי והילה עמרם: מועדון תרבות, קט' תערוכה (תל־אביב: סדנאות האמנים, 2014), עמ' 98.

في كل ما يتعلق بحركة DIYBio وأعضائها، الاختراق الحيوي (بايو هكر)، فإن هيلهّا عمرام تحتضن جميع تدرجات اللون الرمادي. فهؤلاء وكلاء أحرار يعملون بدون رقابة، خارج المؤسسة، ويؤيدون المنالية الحرة للمعلومات، وفي هندسة الجينات غير الرسمية ومساواة الفرص للجميع. بصفتهم هذه، فإن هؤلاء الهكر يمثلون إمكانية هائلة للإبداع، وكذلك خطر الهدم الفظيع.

يحضر مشروع عمرام هذه المواضيع إلى مقدمة المنصة في فضاء العرض بسياق متحف. في هذا الفضاء، والذي يبدو كتهجين بين البيئة البيئية، المختبر في الطابق السفلي وورشة «اصنع ذلك بنفسك» على جميع معداتها، وهي تتفحص عالم البايو هكر سواء بنظرة قريبة أو بنظرة فوقية. بالإمكان النظر عبر الميكروسكوب إلى الجراثيم الزرقاء (من علم: Cyanobacteria، وهي كائنات سلبية الغرام تطلق الأوكسجين خلال عملية التمثيل الضوئي) والتي جمعتها الفنانة من شباك بيتها وبراميسيوم (كائنات أحادية الخلية تشبه الأميبيا)؛ لمشاهدة تمثيل عملية انقسام الخلية في الميكروويف؛ حذاء تحوّل إلى بيت لتربية مملكة الأصداف، والتي وجدته الفنانة على شاطئ البحر في حيفا؛ وزجاج الأورانيوم المشع بعض الشيء؛ الصخور البركانية؛ وكائنات هجينة صنع يديها. يبدو أن التهجين، والتحول، والقرصنة، والتعرض لغير المرئي هي الاستعارات التي تقود تجربة المشاهد في المعرض.

علاوة على ذلك، يتم في المعرض التشديد على الاختبار الذاتي المتغير ومفاهيم الضيافة. ويتم تمويه الحدود بين الذات والموضوع، المادي والعضوي، البشري وغير البشري، المتمعن وما تقع عليه الأنظار. فنحن ندخل إلى فضاء صنعتها الفنانة كزائرين في المتحف أقل وكغزاة أو كضيوف في بيئة سكنية أو في منظومة تشمل أغراضاً وكائنات حية، التي أقحمتها عمرام في الفضاء بغية أن تقوم بعملها، فهناك هي تستضيفها، وهناك هم يستضيفونا - لفترة استضافة مزدوجة.

لكن لم تجنّد عمرام الكائنات الحية الدقيقة للظهور في معرض الفن بواسطة القرصنة لمشروع متحف هرتسليا فحسب، بل قامت بعملية قرصنة لحياتها هي. فهي تجلب، على سبيل المثال، إلى المعرض صوت محرفها (هناك تصغي لراديو الانترنت NTS) وقصة حياتها الشخصية. شخصية والدها الفنان، والذي أصيب بمرض كلوي خطير، حاضرة بواسطة سترّة اعتاد لبسها حين كان يعمل في محرفه في الطابق السفلي. بالإضافة، فإن المعرض يشير إلى حقيقة كونها حظيت بإنجاب أطفالها بفضل تطور علم الجينات.

اسم المعرض الغامض 9 يتطرق إلى قيمة هندسة الجينات
CRISPR/Cas9؛ وهي الشهور التسعة للحمل وغموض انقسام الخلايا؛
كما بالإمكان قراءة ذلك كرمز رقمي يستخدم لإخفاء الهوية والحفاظ
على الخصوصية، على نهج البايوهكر في العالم.

هيللا عمرايم، جزء من معرض
9 (تصوير شاحف هابيت)
הילה עמרם, פרטים מתוך
התערוכה 9, 2019
(צילום שחף הבר)
Hila Amram, Details from
the exhibition 9, 2019
(photos: Shaxaf Haber)



מבט כפול: ילדים אוצרים מאוסף המוזיאון

אוצרים צעירים: איה אדרי, דניאל אוקונור, יואב אורון, דנה בר אור, הילה גרטל, שירה היכל, מלכה מונה ויזר, רומי חקוק, ליעוז מלאכי, אורי נבו, זוהר צידון, עדי קירשבאום
אוצרים בוגרים: גלי פבר, ציון אברהם חזן

מבעד לזוג עיניים, כמו דרך חלונות, כמו דרך שער לעולם אחר, אנחנו מבטיים אל תוך החדר. בשתי עיניים אנחנו רואים את העולם פעמיים, משתי נקודות מבט שונות. כשהעיניים ממוקמות בקדמת הראש, זו לצד זו, כמו אצל בני האדם, נקודות המבט קרובות ויש חפיפה בין שדה הראייה של עין אחת לזה של האחרת. באופן זה, כאשר כל עין רואה אותם עצמים כמו העין שלצידה אך מזווית מעט שונה, נוצרת תפיסה של עומק. כך אפשר לראות בתלת־ממד דברים כגון חדר, פסל, או חלון. הצבי שונה מאיתנו. אילו חי במוזיאון, היה יכול להביט ביצירות המוצבות משני צדדיו בעת ובעונה אחת, שכן עיניו ממוקמות בצדי ראשו ופונות לכיוונים הפוכים זה מזה: האחת ימינה והאחת שמאלה. בטבע, הצבי מסוגל לראות כל מה שנמצא סביבו. עם זאת, בהיעדר חפיפה בין שדות הראייה של עיניו, הצבי רואה תמונה שטוחה, כמו ציור. בתערוכה זו נוצרים מפגשים שונים – בין ציור ופיסול; הדפס וצילום; אדם וחיה; ראש וגוף; חי, דומם ונוף – המאפשרים לדמיין חיבור בלתי אפשרי בין צורות ראייה שונות.

את התערוכה אצרו שנים־עשר ילדים וילדות, בני תשע עד אחת־עשרה, שנפגשו לאורך השנה במוז"ה, אגף החינוך של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, כחלק מהפרויקט "אוצרים צעירים". הפרויקט, המתקיים זו הפעם השנייה, הוא פרי שיתוף פעולה בין צוות האוצרות של המוזיאון והצוות החינוכי שלו. התערוכה התגבשה בסדנה שבועית, שבמסגרתה נענו הילדים לאתגר לאצור תערוכה מתוך אוסף המוזיאון. את החלטות האוצרות קיבלו ילדי הקבוצה בקונצנזוס, תוך התנסות בתרגילים ובמשחקים שנועדו לאפשר התבוננות מעמיקה ביצירות האמנות וביחסים ביניהן.

המפגשים עם הילדים דרשו מצוות הפרויקט לבחון את האוצרות עצמה כפרקטיקה, מחוץ למיליה המקצועי שלה. התהליך החינוכי חייב פירוק של תהליכי האוצרות לאבני בניין ראשוניות ובחינה מחודשת של האופן שבו אנחנו, כאוצרים, מגיעים להחלטה מה להציג במוזיאון. בנוסף, העבודה עם הילדים אפשרה חריגה אל מחוץ לטווח האפשרויות הרגיל של האוצר המלומד, ויצירת חיבורים מאתגרים, מופרכים או מפתיעים בין היצירות המוצגות.

למעלה: המשותפים ב"מבט
 כפול"; למטה: דימוי מחזור
 הפרויקט "בשדה", 2019
 في الأعلى: المشاركون
 في "نظرة مزدوجة", 2019:
 في الأسفل: تصوير من
 مشروع "في الميدان", 2019
 Top: "Double Gaze"
 participants; Bottom:
 Image from the
 "Outdoors" project, 2019



نظرة مزدوجة: أطفال قيّمون من مجموعة المتحف

قيّمون صغار: آيه إدري، دانييل أوكونور، يوأف أوروب، دانا بار أور، هيل غرطل، شيرا هيخال، ملكا مونا ويزر، رومي حقوق، ليعوز ملاخي، أوري نبو، زهار تسيدون، عدي كيرشنباون
قيّمون كبار: غال فير. تسيون أبراهام حزان

من وراء العينين، كما عبر الشبابيك، وكما عن طريق بوابة إلى عالم آخر، نحن ننظر إلى داخل الغرفة. عبر زوج من العيون نحن نشاهد العالم مرتين، من وجهتي نظر مختلفتين. عندما تكون العينين في مقدمة الرأس، الواحدة بجانب الأخرى، كما لدى البشر، فإن وجهات النظر قريبة وثقة تطابق بين حقل رؤية عين واحدة من حقل العين الأخرى. على هذا النحو، في حين تشاهد كل عين الأغراض نفسها مثل العين القريبة منها ولكن من زاوية تختلف بعض الشيء، يتشكل تصوّر العمق. هكذا بالإمكان رؤية أشياء بثلاثية الأبعاد مثل الغرفة، تمثال، أو شباك. الطبي يختلف عنا. فلو كان يعيش في المتحف، لكان بمقدوره النظر إلى الأعمال الموضوعة على جانيه في الوقت نفسه، لأن عينه على طرفي رأسه وتنتظران في اتجاهات معاكسة لبعضها: عين نحو اليمين وعين نحو الشمال. يستطيع الطبي في الطبيعة مشاهدة كل ما يحيط به. مع ذلك، ومع انعدام التطابق بين حقول الرؤية لعينيه، فإن الطبي يشاهد صور مسطحة، مثلما في اللوحة. في هذا المعرض تتشكل لقاءات مختلفة، بين الرسم والنحت؛ الطباعة والتصوير؛ آدم وجواء؛ الرأس والجسد؛ الحي والجماذ والمنظر الطبيعي – مما يتيح تخيل الترابط المستحيل بين أشكال رؤية مختلفة.

أشرف على هذا المعرض اثنا عشرة ولدًا وبنثًا، في عمر تسع واحد عشر سنة، التقوا على مدار سنة في جناح التربية في متحف هرتسليا للفنون المعاصرة، في اطار مشروع «القيّمون الصغار». المشروع الذي ننظمه للمرة الثانية، وهو ثمرة تعاون بين طاقم الإشراف في المتحف والطاقم التربوي للمتحف. تبلور المعرض خلال الورشة الأسبوعية، حيث قبل الأطفال بهذا التحدي والإشراف على معرض من مجموعة المتحف. وقد اتخذ الأطفال هذا القرار في المجموعة بالاجماع، ومن خلال اختبار مجموعة من التمارين والألعاب التي توفر التمعن المعمق في الأعمال الفنيّة والعلاقة بينها.

تطلب اللقاء مع الأطفال من طاقم المشروع التعامل مع أمانة المعرض كممارسة تتجاوز النطاق المهني المعتاد. كما تطلبت السيرورة التعليمية تفكيك سيرورات أمانة المعارض إلى حجارة بناء أولية وإعادة النظر في الطريقة التي نقوم بها نحن القيّمون باتخاذ القرار حول ما الذي سنعرضه في المتحف. علاوة على ذلك، أتاح لنا العمل مع الأطفال تجاوز استثنائي لنطاق الإمكانيات الاعتيادية للقيّم المتعلم، وخلق ترابطات تتضمن التحديات، لا أساس لها أو مفاجئة، بين الأعمال الفنيّة المعروضة.

במרכז החלל המרכזי בתערוכתו של איתן בן משה ניצב, בתוך מבנה מלבני פונקציונלי, משטח שולחני דמוי בריכה קפואה או קרחון, שעליו מונחים בערבוביה אובייקטים שקופים. החיזיון הנגלה לפנינו מזכיר נבואת חורבן אקולוגית, מחקר כימי שכשל ושקע לתוך עצמו, או חגיגה שהסתיימה רע. אנו מוזמנים להיכנס לתוך חלל אפלולי שבו מתחולל מקסם בוהק של השתברויות אור והדהוד חוזר של צללים והשתקפויות. זהו נוף חומרי ואקוסטי בעל חזות עתידנית, הפועל בפער שבין יציבות לקריסה. הפסלים שעל המשטח הם מעשה מרכבה היברידי, מתיכים זה לזה חלקים שבורים ומנופצים של אלמנטים הלקוחים משדות זמנים שונים. נזהה בהם מבחנות לזיקוק נוזלים; מבנים מיקרוסקופיים של גבישי קרח ומינרלים הנטולים ממעבדת ביולוגיה; שברי כלים מתוך ויטרינה של סלון מגורים, העשויים זכוכית, פולימרים, פלסטיק וקריסטל, שחלקם נופחו ועוצבו ביד, חלקם חפצים מן המוכן וחלקם תוצר של הדפסת תלת־ממד; מלחים ואבקות הזיה מנצנצות. אבל בעיקר, נחוש את הסירוב של כל אלו להתקבע בנרטיב הגיוני, אחדותי ומאורגן.

חלל התערוכה הפנימי הופך למרחב אלכימי המפיח לרגע חיים ויופי בפרפר מכאני, שנמשך כמכושף אל האור המפתה, נלכד וקפא בו מחדש, וכך מימש את ייעודו הטרוספורמטיבי ואת גורלו הטרגי הידוע מראש. בקצה המבנה תלויות בזו אחר זו, בשורה, חמש חליפות לבנות וגדולות מבד מבריק, הצלבה בין חלוקי מדענים וחליפות חגיגות של שרי־טקס מסתוריים במסדר רוחני־אזוטרי. חמש החליפות מהדהדות את חמשת האצבעות של פסל היד הלבנה הממוקם בקצה החלל. האם זו ידו של הבורא? על פרק היד משורטט מחומש חסר, שצורתו גבישית. ניתן הסימן: זהו זמן הגביש.

ההתבוננות בתהליך התגבשותם המואצת של גבישים מבעד לעדשת המיקרוסקופ מושכת ומעסיקה את בן משה זה זמן רב. הוא מוצא בהם שלמות אוטופית וסימטריה מתמטית, שבקונסטלציות שונות ניכרת גם במבנים אחרים בטבע, כמו כנף הפרפר, ספירלת הקונכייה של חילזון או מערך עלי הארטישוק. כביכול סלל הטבע את הדרך למודלים המורכבים ביותר של האדריכלות המודרנית, של המחקר ושל טכנולוגיית העתיד. מבחינה זו, בן משה רואה בגבישים תאונות טהורות שיוצרות סדר בתוך התווה ובוהו של היצירה. הם התקיימו כאן הרבה לפנינו וימשיכו להתקיים זמן רב אחרי שנעזוב את המקום הזה.

כך ניתן לראות בגביש טרנספורמטור, מחולל שינוי, הפועל הן כחלק
ממהלך הזמן הממשי והן מחוצה לו – "עדעולם", כשם התערוכה; משחר
ההיסטוריה ועד קץ הימים.

התערוכה כוללת חלל נוסף, ובו הצבה של מזרוני ספוג הנדמים
לפסלי רצפה רכים שיוצרים מעגל. במרכז ניצב פסל זכוכית קינטי,
שבעולתו החוזרת מפיקה סאונד מדיטטיבי. על המזרונים מודפסים
דימויים הנראים ככתמי רורשאך קליידוסקופיים, שמקורם בעיבוד
ממוחשב של תצלומים של כנפי פרפרים. מי מהמבקרים שמוכן לחצות
את הקווים, מוזמן לשכב על המזרונים (בזהירות הנדרשת) ולהתמסר
לזמן הגביש.

איתן בן משה, פרט מתוך
התערוכה **עדעולם**, 2019
ايتان بن موشيه، جزء من
معروض **حتى الأبد**، 2019
Eitan Ben Moshe, Detail
from the exhibition
Thus Far, 2019



في مركز الفضاء الرئيسي في معرض إيتان بن موشيه، داخل مبنى مستطيل وظائفي، ينتصب سطح بشكل طاولة يشبه حوض سباحة متجمد أو جبل جليد، وُضعت عليه بشكل فوضويّ أغراضًا شفافة. الرؤية المتجلية لنا تذكرنا بنبوءة الهلاك البيئي، بحث كيميائي قد فشل وانكمش على نفسه، أو احتفال انتهى بشكل سيء. ونحن مدعوون للدخول إلى داخل فضاء شديد الظلمة تحدث فيه ظاهرة ساحرة متوهجة من انكسار الضوء وتتردد مكرر لظلال وانعكاسات. إنه مشهد مادي وصوتي ذو ملامح مستقبلية، يعمل في الفجوة بين الاستقرار والانهايار. المنحوتات التي على المسطح عبارة عن عربة هجينة، تظهر الواحدة للأخرى أجزاء مكسورة ومهشمة من عناصر مأخوذة من حقول وأزمنة مختلفة. نتعرّف من بينها على أنابيب تقطير سوائل؛ مباني ميكروسكوبية لبلورات الجليد ومعادن تفتقر لمختبر بيولوجي؛ شظايا أواني من داخل واجهة صالون المعيشة، مصنوعة من الزجاج، والبوليمرات، والبلاستيك والكريستال، بعضها عولجت وضممت يدويًا، بعضها أغراض ناجزة وبعضها نتاج طباعة ثلاثية الأبعاد؛ أملاح ومساحيق هلوسات متألّثة. لكن الأمر الأساسي هو إصرار رفض هذه جميعها التمرس في سرد منطقي، فوخذ وفنّظم. يتحول فضاء المعرض الداخلي إلى حيز كيميائي ينفخ للحظة الحياة والجمال في فراشة ميكانيكية، التي تنجذب كأنها مسحورة إلى الضوء الفنّان، تنحبس وتتجمد فيه من جديد، تجسد بهذا غايتها التحويلية ومصيرها الأساسوي المعروف مسبقًا. في طرف المبنى مُعلّقة، الواحدة بعد الثانية، وبصف، خمس بدلات بيضاء كبيرة من قماش لامع، تقاطع بين أردية العلماء وبدلات احتفالية لمغني طقوس غامضة في استعراض روحاني سري. خمس بدلات تردد صدى خمسة أصابع منحوتة اليد البيضاء في أقصى فضاء المعرض. فهل هي يد الخالق؟ يد الفنّان؟ على رسغ اليد خطّ فخمس ناقص، شكله بلوري. هي إشارة: هذا وقت البلورة.

التمعن بعملية البلورة المتسارعة للبلورات من خلف عدسة المجهر تجذب بن موشيه وتشغله منذ وقت طويل. فهو يجد فيها الكمال الطوباوي والتناظر الرياضي، المعروفة في توليفات مختلفة في مباني أخرى في الطبيعة، مثل جناح الفراشة، شكل قوقعة الحلزون أو تشكيلة أوراق الخرشوف. كما لو أن الطبيعة مهدت الطريق للنماذج الأكثر تعقيدًا للعمارة الحديثة، للأبحاث وتكنولوجية المستقبل. من هذه الناحية، يعتبر بن موشيه البلورات كحوادث نقيّة تشكل نظامًا داخل فوضى العمل. فهي متواجدة هنا قبلنا بكثير وسوف تواصل تواجدنا فترة طويلة بعد أن نغادر هذا المكان. وبالتالي النظر إلى البلورة

كمحوّل، يحدث التغيير، والذي يعمل كجزء من مسار الزمن الفعلي وخارجه على حد سواء – «حتى الأبد»، كما هو اسم المعرض؛ من فجر التاريخ حتى نهاية العالم.

يضم المعرض فضاء آخر، يحتوي على تركيب فرشات اسفنجية تشبه منحوتات أرضية ناعمة تشكل دائرة. وفي مركزها منحوتة زجاجية من طاقة حرارية، تنتج حركته المتكررة صوتًا تأمليًا. وعلى الفرشات طبعت تصويرات تبدو كبقع رورشاخ مشكالية، مصدرها من معالجة محوسبة لصور أجنحة فراش. كل مشاهد يرغب بتجاوز الخطوط مدعو للاستلقاء على الفرشات (مع الحذر المطلوب) وتكريس نفسه لزمان البلورة.



ايتان بن موشيه، جزء من
معرض **حتى الأبد**، 2019
ايتان بن موشيه، فرط متون
التعويذة **عدولم**، 2019
Eitan Ben Moshe, Detail
from the exhibition
Thus Far, 2019

מרסדן הארטלי: שיבה אטית הביתה

אוצרות וטקסט: אורי דרומר



איור 1

מרסדן הרטלי, הר
סנטיקטואר, 1927, שמן
וגואש על בד, 78x98, מוזיאון
הרצליה לאמנות עכשווית,
אוסף יעקב אלקוב (צילום:
אברהם חי)

ציור של מרסדן הארטלי (1877–1943) מתוך אוסף יעקב אלקוב, המהווה נדבך חשוב באוסף של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, הר סנטיקטואר (1927),^(איור 1) נושא מטען אישי לצד התגלמות של דבר מה אוניברסלי. זהו דימוי של מקום פנימי וחיצוני, של ערגה, של ראשית ואחרית. הצבתו לצד ציור נוסף של הארטלי מתוך אותו אוסף, מכונאים מתקנים מנוע משאית (40–1936),^(ר' עמ' 29) מנכיחה בחלל את המתח המתקיים ביצירתו בין התבוננות בטבע כביטוי לנשגב לבין התייחסות לאדם כיצור חברתי בעל שאיפות טרנסצנדנטיות.

הציורים שימשו כנקודת מוצא למסע בין דימויים ורעיונות – בציור, בצילום, בקולנוע, במוזיקה ובמילים; חומרים שונים המלווים את הציורים בחלל התערוכה ויוצרים הדהודי משמעות שונים לקריאתם. כל אלה יחדיו משרטטים קווים למסלול חייו ויצירתו של האמן, הכורך לבלי הפרד חיפוש אחר גילוי עצמי ושאיפה לגילוי רוחני.

פטר הנדקה, הסופר והתסריטאי הגרמני בן המאה העשרים, מתאר בספרו שיבה אטית הביתה, בטקסט "השיעור של הר סנטיקטואר" – הר שפול סזאן הרבה לצייר, והארטלי בעקבותיו – את משימתו של האמן: הפיכת הנוף לאמנות שיש בה משום התעלות. הוא מתייחס לטבע, למסע, לחזרה הביתה ולילדות, תוך השתוקקות לגאולה הקיומית הגלומה באמנות. רעיון זה מקבל ביטוי נוסף בסרטו של וים ונדרס מ-1987, מלאכים בשמי ברלין, שהנדקה סייע בכתיבת תסריטו. בקטע הפתיחה מקריא הנדקה את שירו, "שיר ילדות". זהו מוטיב חוזר בסרט, הקושר בין השאיפה להתעלות ולנשגב לבין פעולת הזיכרון, הכורכת יחדיו תום ילדות וסבל אנושי, מלאכים ובני אדם.

מייסדה של התנועה הטרנסצנדנטלית באמריקה, שנוסדה באזור ניראינגלנד במאה ה-19, היה הוגה הדעות והמשורר ראלף וולדו אמרסון (1803–1882), שקידם אתיקה של שיפור עצמי ושל סמכות הפרט על עצמו, בתהליך של התבוננות פנימית – בניגוד לפנייה לסמכויות דתיות או אחרות – תוך הקניית ערך לאדם ולטבע. הנרי דייוויד תורו (1817–1862), סופר, משורר ופילוסוף, היה מקורב לאמרסון ולרעיונותיו. בתערוכה מובא קטע מתוך ספרו המפורסם וולדן, שנכתב ב-1854. גם המשורר וולט ויטמן (1819–1892) הושפע מאמרסון ומהפילוסופיה שלו, על פיה על האדם לחפש את אלוהיו בתוכו ולחיות באחדות עם הטבע. שיריו נותנים ביטוי לחקירת הקשר בין העולם הגשמי של הגוף והטבע לבין גורם טרנסצנדנטי המאפשר חיים בעולם זה.

צלם הנוף האמריקני אנסל אדמס (1902–1984) הרבה לצלם את נופי אמריקה בשחור-לבן, תוך שימוש בעדשה שפיתח לשם כך, המדגישה את נשגבות הטבע. נופי ההרים שלו מציגים יופי בראשיתו, נשגב שהוא גם מאיים ופראי. תצלומיו של פול סטרנד (1890–1976), מגדולי הצלמים המודרניסטים האמריקאים בני תקופתו של הארטלי, ממחישים את כוחו החברתי של הצילום הדוקומנטרי. את דיוקנו של הדייג הקנדי הזקן המובא בתערוכה צילם סטרנד ב־1936, בעת שהארטלי חי עם משפחת דייגים בקנדה והנציח אותה בציורים רבים.

ציוריו של הצייר הצרפתי ז'ורז' רואו (1871–1958), (איור 2) המתארים אנשים קשי יום בסגנון המזכיר איקונות נוצריות, קושרים גם הם בין הנשגב והיומיומי, בדומה לציוריו המאוחרים של הארטלי, המבקשים פתרון למתח התמידי בחייו. בנוסף, התבוננות בעבודות של הרטלי מעלה על הדעת את היצירה המוזיקלית אביב בהרי האפלצ'ים של המלחין האמריקאי אהרון קופלנד (1900–1990), בן למהגרים יהודים, שקונצרט הבכורה שלה נערך ב־1944, שנה לאחר מותו של הארטלי. יצירה זו משלבת מוטיבים אמריקאיים עממיים בתיאור אימפרסיוניסטי של החיבור בין אדם ונוף כביטוי לנשגבות רוחנית. מבחינה סמלית, ניתן לראות בה את מוזיקת הליווי לחייו של הארטלי. בערוב ימיו, הרבה הארטלי לצייר את הר קטדין, בצפון רכס האפלצ'ים, שבמדינת מיין – שם נולד, ושם גם מת. במסע חייו, היה ההר לסמל מרכזי לחיפוש מתמיד אחר זהות ובית, מקום ושייכות, ולקשר שביקש כל ימיו בין הארצי והנשגב.

מרסדן הארטלי, צייר המזוהה עם המודרניזם האמריקאי המוקדם, נתן ביטוי לזהות האמריקאית המתגבשת של תחילת המאה העשרים באמצעות נופים נשגבים מונומנטליים ותיאורים של דמויות אנוש. נושאים אלה העסיקו אותו גם כמשורר ומסאי. הוא נולד כאדמונד הארטלי למהגרים אנגלים ב־1877, במדינת מיין שבאזור ניו־אינגלנד. בעשור הראשון של המאה העשרים הציג אותו אלפרד סטיגליץ בגלריה 291 בניו־יורק, (איור 3) לצד צלמים וציירים מודרניסטים אמריקאים ואמנים אירופים כמו סזאן, פיקאסו ומאטיס, שהוצגו לראשונה בארצות־הברית. כך גם התוודע הארטלי לאוונגרד האירופי. לאורך כל חייו סבל הארטלי מקשיים כלכליים ומשברים נפשיים. עקב היותו הומוסקסואל בחברה פוריטנית סבל הן מניכור עצמי והן מניכור מסביבתו. ב־1912 החל במסעות נדודים ברחבי אירופה, שנמשכו שנים (במהלכן שב מדי פעם לארצות־הברית), שם רכש לו שם כצייר ומשורר. בעבודתו מאותה עת רבו אלמנטים של הנשגב וסימבולים הקשורים במיסטיקה גרמנית. במלחמת העולם הראשונה נהרג מאהבו, קצין גרמני, והוא חווה משבר גדול. ב־1913 הציג הארטלי בתערוכת "הארמורי שואו" בניו־יורק, אך בשל עולם הדימויים הגרמני התפרשו ציוריו כפרו־גרמניים, דבר שהעצים את תחושת הזרות והאי שייכות שחש מילדותו. ב־1915 הוצג וזכה להצלחה בגרמניה, שם היה מקורב לקבוצת "הפרש הכחול", והביקורות זיהו בעבודתו השפעות מצירי שבטים אוסטרליים ואינדיאניים־אמריקאיים. לאחר מסעות למקסיקו,



איור 2
ז'ורז' רואו, חיילים לועגים
לישן, 1932, שמן על בד,
92x72.5 ס"מ, מוזיאון לאמנות
מודרנית, ניו־יורק



איור 3
מרסדן הארטלי, 1916 (צילום):
אלפרד סטיגליץ, מוזיאון
מטרופוליטן לאמנות, ניו־יורק

שם נחשף לאמנות מקומית וחווה חוויות ריטואליות שחזקו בתודעתו את הקשר בין גוף ואדמה, הגיע ב־1926 להר סנט־ויקטואר שבמחוז פרובאנס בצרפת, בעקבות ציורי המקום של סזאן.

סזאן צייר את ההר הקירח עשרות פעמים. בהשפעת הצייר היפני הוקוסאי וסדרת ההדפסים שלו מהמאה התשע־עשרה, שלושים ושישה מראות של הר פוג'י, עבר ההר בציורי סזאן תהליך של הפשטה. הוא הגביל את עצמו לשימוש בארבעה צבעים – סגול, ירוק, אוקר וכחול – ותרגם את המבנה הגיאולוגי של ההר למשטחי צבע היוצרים קומפוזיציה של צורות גיאומטריות וניגודי צבעים, ופרספקטיבה הנבנית באמצעות מפגש בין צבעים חמים וקרים. בעקבות ציוריו הנודעים של סזאן ציירו את ההר ציירים רבים נוספים, ביניהם הארטלי, שביסס את הקומפוזיציות בציורי ההר שלו על שימוש בצבע.

בשנים 1935–36 חי הארטלי יחד עם משפחת דייגים ועובדי אדמה בנובה סקוטיה, קנדה. שם, בשנות החמישים לחייו, מצא את תחושת השייכות שחיפש מאז ילדותו. הוא ראה בחייהם ראשוניות, תום ופשטות דוגמת אלה שכתב עליהם אמרסון – בדומה למה שמשך אותו בתרבות האינדיאנית בתחילת דרכו, ובמקסיקו – והחל להדגיש בציוריו נושאים כגון משפחה, שייכות, מקום ואדמה, בסגנון שהציגם כבעלי איכויות דתיות. בשנים אלה צייר באובססיביות דמויות אנוש – אנשי עמל ודייגים המתוארים כאיקונות דתיות.^(איור 4) אך לאחר ששניים מבני משפחת הדייגים מתו בתאונת דיג – באחד מהם היה הארטלי מאוהב – החליט האמן לשוב למדינת מולדתו, מיין. שם חי את השליש האחרון של חייו.



איור 4

מרסדן הרטלי, דייגי לובסטרים, 1940–41, שמן על מזוויט, 75.6×103.8, מוזיאון מטרופוליטן לאמנות, ניו־יורק

לאחר מסע ארוך מהמקומי לאוניברסלי – מסע של חיפוש אחר סגנון ציור וכתובה, שהקביל לחיפושו אחר זהות אישית, מינית ולאומית – שב הארטלי הביתה, למקומי, וציורו עבר טרנספורמציה. הדבר קיבל ביטוי הן בציורי ההרים והנוף – ובפרט בחזרה אל נוף הקדומים של מקום הולדתו – והן בציורי אנשי העבודה. בתקופה זו הפך הארטלי לאחד הציירים החשובים של הזרם הרליגיוזי האמריקאי. אם בציורו הר סנט־ויקטואר מ־1927 הוא השטיח את הנוף ויצר משטחים על גבול המופשט, את הר קטדין, שצייר מ־1938 ואילך, הוא הציג כחיזיון נשגב. ציורים אלה מקיימים מתח בין הפראי והאסתטי, כמו גם בין המודרניזם לבין השמרנות הפוריטנית. הציור מכונאים מתקנים מנוע משאית, שצויר לאחר האסון שפקד את משפחת הדייגים, שייך לתקופת הציור הרליגיוזי של הארטלי, המתאפיין בחיפוש אחר הרוחני ביומיום ובקרב אנשי העמל – וניתן לראותו גם כחלק מהריאליזם החברתי האמריקאי של אותן שנים. כל הצורות בציור, של הפועלים וסביבתם, מובלטות בקווי מתאר שחורים וכמעט שטוחות, ודומה שהדמויות המרוכזות במלאכתן מתאחדות עם הצורות המופשטות של המשאית והמבנה. כך מתואר העמל כנושא אפשרות לגאולה.

مارسدن هارتلي: عودة بطيئة إلى البيت

القيّم والنص: أوري درومر

لوحة مارسدن هارتلي (1877-1943) من مجموعة يعقوب القوب، والتي تشكل لبنة مهمة في مجموعة متحف هرتسليا للفنون المعاصرة، جبل سانت فيكتوار (1927) شحنة شخصية إلى جانب تجسيد شيئاً ما كوني؛ تصوير مكاناً داخلياً وخارجياً، من الشوق، من البدايات والنهائيات. موضوعة هذه اللوحة إلى جانب لوحة أخرى لهارتلي من المجموعة نفسها، ميكانيكيون يعالجون مُحرك شاحنة (1936-1940) تستحضر في الفضاء ذلك التوتر القائم في لوحاته بين التمعن في الطبيعة كتعبير عن الشيء السمو والتعامل مع الإنسان ككائن اجتماعي له تطلعات تجاوزية. تستخدم اللوحات في المعرض كنقطة انطلاق إلى رحلة بين التصويرات والأفكار في الرسم، والتصوير، والسينما، والموسيقى والكلمات؛ مواد نصية وبصرية مختلفة ترافق اللوحات وتُشكّل تردد أصداء معانٍ مختلفة لقراءتها. هذه كلها معاً ترسم خطوطاً لصورة البحث والاكتشاف الذاتي للفنان، مسار الحياة والابداع الذي يربط بين حياة الفرد الشخصية والاكتشاف الروحاني.

مارسدن هارتلي هو رسّام أمريكي يرتبط بالحدّاث الأمريكية المبكرة، ويعبر عن الهوية الأمريكية المتشكلة بداية القرن العشرين. وُلد باسم آدموند هارتلي لمهاجرين إنكليز عام 1877، في مدينة ماين في منطقة نيو إنجلاند. في العقد الأول من القرن العشرين قدّمه ألفرد شتاينغليتز في جاليري 291 في نيويورك، إلى جانب مصورين ورّسّامين حدّاثيين أمريكيين وفنّانيين أوروبيين مثل سوزان، بيكاسو وماتيس، الذي عرضوا لأول مرة في الولايات المتحدة. وهكذا تعرّف هارتلي على الأفنغارد الأوروبي. على مدار حياته عانى هارتلي من صعوبات مادية وأزمات نفسية. في عام 1912 بدأ في رحلة تجوال في أرجاء أوروبا لعدة سنوات (عاد خلالها بين فترة وأخرى إلى الولايات المتحدة)، هناك اكتسب شهرته كرّسام وشاعر. في أعمالها من تلك الفترة تكثّر عناصر السمو والرمزية المرتبطة بالتصوّف الألماني. في العام 1915 تم عرض أعماله وحصد النجاح في ألمانيا، وهناك كان مقرّباً من مجموعة «الفارس الأزرق»، وقد أشار النقد إلى وجود تأثيرات من رسومات القبائل الأسترالية والهندية الأمريكية في أعماله. في أعقاب رحلاته إلى المكسيك انكشف هناك على الفنّ المحلي واختبر تجارب طقوسية عززت العلاقة بين الجسد والأرض، وفي عام 1926 وصل إلى جبل سانت فيكتوار في منطقة فرايبانكس، في أعقاب رسومات سازان لذلك المكان.

في السنوات 1935-1936 عاش هارتلي مع عائلة صيادين وفلاحين في نوبا سكوتيا في كندا. هناك، وفي سنوات الخميس من حياته، عثر

على مشاعر الانتماء التي كان يبحث عنها منذ طفولته. فقد رأى في حياتهم البدائية، والسذاجة والبساطة نموذجًا لما كتب عنه رالف وولدر أمرسون، على غرار ما جذبته في الثقافة الهندية بداية مشواره في المكسيك، وبدأ بالتشديد في رسوماته على موضوعات مثل الأسرة، الانتماء، المكان والأرض، في أسلوب عرضها كصاحبة جودة دينية. بعد موت اثنين من عائلة الصيادين في حادثه صيد، وحيث كان هارتلي عاشقًا للأحدهم، قرر الفنان العودة إلى موطنه في ماين. هناك عاش الثلاث الأخير من حياته. لوحة ميكانيكيون يعالجون مُحرك شاحنة، والتي رسمها بعد الفاجعة التي حلت في عائلة الصيادين، تنتمي إلى فترة الرسم الديني لدى هارتلي، والتي تمتاز بالبحث الروحاني واليومي لدى الأشخاص الكادحين.

مارسدن هارتلي، ميكانيكيون يعالجون محرك شاحنة، 1936-1940، زيت على ماسونيت، 53×43، متحف هرتسليا للفنون المعاصرة، مجموعة يعقوب ألقوب (تصوير: ابراهام حاي)

מרסדן הארטלי, מכונאים מתקנים מנוע משאית, 1936-40, שמן על מזונית, 53×43, אוסף מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, אוסף יעקב אלקוב (צילום: אברהם חיי)
Marsden Hartley, Mechanics Fixing a Truck Engine, 1936-40, oil on Masonite, 53×43, Herzliya Museum of Contemporary Art, Jacob Alkew Collection (photo: Avraham Hay)



גרגורי אבו: גוטלנד – שלוש פעימות

אוצרות וטקסט: יונה פישר

התהליך הושלם. הציור מתוח על מסגרת, חתום.

אמן הרנסאנס הגרמני אלברכט דורר (1471–1528) התחייב בפני

פטרוננו לסיים במועד נקוב ציור טריפטיון שיצר עבורו.¹ במהלך שהייתו בוונציה, במכתב לאותו פטרון, מלין דורר הגדול כי לא יוכל לספק את הציור בזמן, יורד לפרטי פרטים, כגון מחירה של אונקייט צבע אולטרמרין, ומציין שהוא זקוק למימון נוסף כדי לרכוש צבעים איכותיים ויקרים – דבר שיבטיח, במילותיו, את עמידותה של היצירה בזמן. כאותם בוני הקתדרלות הגדולות מהדור שקדם לו, שחלקן טרם הגיעו לכלל סיום בתקופתו שלו, דורר מבקש להבטיח ליצירתו חיי נצח מוחלטים בעידן של תקוות גדולות אך גם של קשיי קיום והישרדות. לכל אחד סוף העולם שלו. הפילוסוף הצרפתי רנה דקרט מצא באמצע המאה השבע־עשרה מפלט בשוודיה, בחצרה של המלכה כריסטינה, שבתורה תפרוש ותגלה עצמה לרומא. בסוף המאה התשע־עשרה גילה פול גוגן את סוף העולם שלו ומצא עצמו בקרב ה"אחר" בטהיטי. בראשית המאה העשרים הפליג חוקר הארצות הנורווגי רואלד אמונדסן לסוף העולם הדרומי, לקוטב. וכמאה שנה מאוחר יותר ערך גרגורי אבו את מסעו הראשון לאי גוטלנד שלחופה המזרחי של שוודיה.

בפרויקט המוצג במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, החליט אבו להגיע ל"שום־מקום", מקום הנמצא הרחק מחוץ לציוויליזציה ולמרחב היומיומי המוכר והידוע. אבו, יליד 1974 בעיירה מלאן (Melun) שליד פריז, נהג לנסוע לדרום צרפת במשך עשר שנים טרם שהחליט, ב־2009, לכוון פעמיו צפונה, "הכי צפונה שיש", מחוץ לאירופה המערבית והמרכזית, מחוץ להמון העירוני ולמילייה האמנותי. אינסטינקטיבית, הוא בחר באי השוודי גוטלנד, אליו הגיע בספינה, דרך הים הבלטי – מסע שאותו תיעד בווידיאו. גוטלנד, שעד המאה השבע־עשרה עדיין היטלטל בין שליטה שוודית לדנית ושמו מעלה על הדעת את המילים "אדמת האל", הוא אי רחב־ידיים ופורה, שנשתמרו בו זנים רבים של צמחים ובעלי חיים. בחיפושו אחר אותו "שום־מקום" – או, אם תרצו, אחר "אי־שם" – התרחק אבו מהציוויליזציה כשהוא חמוש במצלמתו. ההקשרים שבהם פועל אבו הם של ניפוח אשליות ביחס לחיים בעולמנו ובנוגע לשלמותו של כדור הארץ, ושל אכזבות עמוקות על רקע תהליכים של גלובליזציה וקדמה. בתום לימודים קצרים באקול דה בוזאר בפריז, רכש אבו מקצוע כמעצב. הכשרתו הייתה רחבה דיה כדי

1 Albrecht Dürer, *Lettres et écrits théoriques: Traité des proportions*, trans. Pierre Vaisse (Paris: Hermann, 1964), pp. 91–92, 95–96.

לאפשר לו, לצד העיצוב כמשלח יד, להפליג מתוכו למחוזות של דמיון שאינו משרת כמיהה ליופי ונוחות סביבתיים.

במרחבי האי גוטלנד הריקים מאדם, מול הר ומבנה (קרון מגורים מתכתי) שאיננו יודעים בדיוק מהו, העמיד אבו את מצלמתו וצילם את המקום בסוף הקיץ. לאחר חזרתו לפריז התגבש בו הרעיון לחזור לאותה הנקודה עצמה בגוטלנד בסוף עונת החורף. בפעם זו, לקח אתו הדפסה גדולת ממדים של תצלום האתר שצילם לראשונה. לאחר שחזר וצילם את המקום שעה שעדיין היה מכוסה בחלקו בשלג, הוא תיעד בווידיאו כיצד רוח החורף העזה קורעת לגזרים את התצלום המוגדל שהביא עמו. לאחר חזרתו לפריז, התמסר לניסיונות לשמר את פיסות התצלום שנותרו. במקביל, תכנן את ביקורו השלישי באתר. הפעם הציב בו מסגרת גדולה, הצמיד אליה הדפסה גדולה של התצלום שצילם בעת ביקורו השני, ושילח בה אש.

רוח ואש: הסופרת השוודית, כלת פרס נובל, סלמה לגרלף (1858-1940) ביקרה גם היא ב"סוף העולם" שלה – בירושלים. אולם אני מבקש להתייחס לספרה המפורסם ביותר, מסע הפלאים של נילס הולגרסן הקטן עם אווזה־הבר, ששני תרגומים שלו לעברית ראו אור. זהו סיפורו של גמד המרחף על גבו של אווז לאורכה ולרוחבה של ארצו, שוודיה, ומתאר את נופיה ואנשיה, מיתוסים ואגדות עם. אני מעלה ספר זה משום שהוא שופע אזכורים ותיאורים של רוחות עזות, וכן מתאר את ליל ה־30 באפריל, הוא ליל ולפורגיס (Valpurgis) – חגיגת בוא האביב שבמהלכה, על פי המנהג, מבעירים מדורות אש ושחים על ימי העבר שחלפו. (האם פגש אבו את הנשר גורגו, שהצטרף ללהקת אווזה־הבר?)

עבודתו של גרגורי אבו מחזיקה את תמונת המקום בשני זמנים שונים: סוף קיץ וחורף מושלג. היא משלחת בהם את עקבות הרוח והאש, הפוערים בתצלום חללים, שמבעד להם נשקף נוף המקום עצמו, כפי שתראהו מצולם ומוקרן על קיר בתערוכה. שתי מסקנות עיקריות ניתן להסיק מרצף פעולות זה. האחת, כי ניתן לראות בעבודתו של אבו מהלכים בינתחומיים המחברים בין תיעוד ישיר ומהלכים פרפורמטיביים. אבו מצליח להמשיג מקום, על מורכבותו העמוקה ותחושת הטבע המוחלטת והקץ המאיים השרויות בו; מקום הנמצא לכאורה הרחק ומחוץ למקומנו; מקום שאנו יכולים רק לשער את קיומו; ובכל זאת, מקום הנוגע גם לקיומנו אנו. המסקנה השנייה נוגעת באמונה בממד הנצחי המגולם בעצם טבעה של יצירת האמנות. ואולם, בדיוק כמו בתקופתו של דורר, עתידה של היצירה אינו מובטח (אפילו לא במחסניו האפלים של המוזיאון), ובכל המאמצים שהושקעו ומושקעים בשימורה אין ערובה של ממש לכך שהיא אכן תתקיים לנצח. אבו ממחיש מה שאנו בדרך כלל מסרבים להעלות בדעתנו: את הקץ הפוטנציאלי שהעתיד צופן, את השלב הנמצא מעבר לסופיותה של היצירה.

בתערוכה ניתן לצפות בנוף המוקרן מבעד לאזורים החסרים בתצלום השרוף של אותו הנוף עצמו. המשחק בין הקיום של הדבר עצמו לבין הצגתו בתוך מסגרת מעלה בדעתי את המאמר הנפלא של הפילוסוף הספרדי חוסה אורטגה אי גסט, שפורסם לראשונה בשנת 1921,²

José Ortega y Gasset, 2
"Meditations on the Frame"
[1921], *Perspecta*, vol. 26,
Theater, Theatricality, and
Architecture (1990),
pp. 185–190.

"הרהורים על המסגרת", המעמיד לעינינו את יצירתו של אבו כחלון אל העולם. ייתכן שמעבר לטביעת חותמו של האמן ביצירה, הפעולה שלו מבקשת לחשוף כמה מן האפשרויות שהעמיד צופן לה – ולנו.



גרגורי אבו, מלמעלה למטה:

Areyouthere / גוטלנד,

ללא כותרת, ספטמבר 2009,

הדפסה אנלוגית, 225×335;

Areyouthere / גוטלנד,

ללא כותרת, מרץ 2010,

הדפסה אנלוגית, 225×335;

דימוי מתוך הווידאו

Areyouthere / גוטלנד,

ללא כותרת, יוני 2012,

5 שניות, בלופ

من الأعلى للأسفل: جورج أبو:

Areyouthere / غوتلاند,

أيلول 2009, طباعة تناظرية,

Areyouthere / غوتلاند, 225×335

غوتلاند, آذار 2010, طباعة

تناظرية, 225×335;

Areyouthere / غوان,

حزيران 2012, 5 ثواني, متكرر

Gregory Abou,

Top to bottom:

Areyouthere / Gotand,

Untitled, September

2009, analog

print, 225×335;

Areyouthere / Gotand,

Untitled, March 2010,

analog print, 225×335;

Still from the video

Areyouthere / Gotand,

Untitled, June 2012,

5 sec, looped



غريغوري أبو: غوتلاند – ثلاث نبضات

القيّم: يونا فيشر

في المشروع المعروض في متحف هرتسليا للفنون المعاصرة، قرر الفنّان المتعدد المجالات غريغوري أبو الوصول إلى «لا مكان»، مكان يقع بعيدًا خارج الحضارة، والحيّز اليومي المعروف والمألوف. وُلد أبو عام 1974 في بلدة مولن بالقرب من باريس، وفي العام 2009 قرر التوجه شمالًا، «أقصى ما يمكن من الشمال»، خارج أوروبا الغربية والوسطى، بعيدًا عن جمهور المدينة والجماعات الفنّية. فقادته غريزته إلى جزيرة غوتلاند في السويد، التي يوحى اسمها بكلمات «أرض الله». جزيرة واسعة وخصبة، بقيت فيها أنواعًا عديدة من النباتات والحيوانات. خلال بحثه عن «الا مكان» - أو إن أردتم تسمية أخرى، «في مكان ما» - ابتعد أبو عن الحضارة مسلخًا بكاميرته. فوصل إلى الجزيرة في سفينة عن طريق بحر البلطيق، ووثق مسار وصوله في الفيديو.

السياقات التي يعمل فيها أبو هي سياقات تحطيم أوهام الحياة في عالمنا وما يتعلق بسلامة الكرة الأرضية وخيبات الأمل العميقة بسبب عمليات العولمة والتقدم. في رحاب جزيرة غوتلاند الخالية من البشر، في نهاية الصيف، أمام جبل وبنائية (مقطورة سكن معدنية) لا نعرف ما هي بالضبط، نصب أبو كاميرته وصوّر المكان. وفي نهاية فصل الشتاء عاد إلى غوتلاند، إلى النقطة نفسها. بعد عودته وتصوير المكان، وثق عبر الفيديو كيف تقوم رياح الشتاء بتمزيق نسخة كبيرة الحجم للصورة التي التقطها هناك لأول مرة. بعد عودته إلى باريس، كرس نفسه لتجارب حفظ قطع الصورة المتبقية. في زيارته الثالثة إلى الموقع، نصب إطارًا كبيرًا، وألصق به نسخة كبيرة للصورة التي التقطها خلال زيارته الثانية وأشعل النار فيها. العمل الفنّي لغريغوري أبو يقبض صورة المكان في زمنين مختلفين: نهاية الصيف والشتاء المثلج. وهو يطلق فيها آثار الريح والنار، التي تثقب في الصور فراغات يطل من خلالها المنظر الطبيعي للمكان ذاته. يجمع عمله بين التوثيق المباشر وخطوات أدائية بغية صياغة تصوّر للمكان، على تعقيداته العميقة واحساس الطبيعة المطلق والنهائية المفهدة القائمة فيه: مكان يقع ظاهريًا بعيدًا خارج مكاننا، ومع ذلك فهو يمس وجودنا نحن. في الوقت نفسه، تلامس أعمال أبو سؤال الإيمان بالبعد الخالد المتجسد في طبيعة العمل الفنّي. فمستقبل العمل الفنّي غير مضمون (ولا حتى في مستودعات المتحف المظلمة)، ورغم جميع الوسائل التي استثمرت وتستثمر بالحفاظ عليه، ليس ثقة ضمان حقيقي للحفاظ عليه للأبد. يجسد أبو ما نرفض عادة التفكير فيه: النهاية المحتملة التي يحملها المستقبل، المرحلة التي تتجاوز نهائية العمل الفنّي.

אוצרת: איה לוריא

"דרגת האפס" של המגדר

עמליה זיו

התערוכה "עורבים לבנים" מורכבת מדיוקנאות יחד עם שלוש עבודות גדולות יותר, שמתארות סצינות של מפגש או קירבה בין שתי דמויות: אדם/אישה ומלאך. הדמויות שבתמונות הן עמומות בשני מובנים: ראשית, העולם שאותו הן מאכלסות הוא לא מוגדר – הקואורדינטות ההיסטוריות והגיאוגרפיות שלו אינן ברורות; ושנית, ברוב המקרים, מגדרן של הדמויות איננו ברור ונתון לפרשנות. עמימויות אלו מכוונות, והן גם קשורות זו לזו. הפרויקט שמאחורי סדרת העבודות הללו הוא ניסיון ליצור דיוקנאות שמצויים בספקטרום בין הנשי לגברי, ציורים שאינם "דיוקן של גבר" או "דיוקן של אישה", אלא נפרשים סביב קו האמצע בין מה שמקובל לתפוס כשני קטבים.

מגדר בציור מיוצר הן באמצעות ייצוג של סממנים גופניים ממוגדרים (שדיים או חזה גברי, שיער פנים או העדרו, מבנה גוף שרירי או קימורים רכים), הן באמצעות פריטי לבוש, תספורות ואביזרים שיש להם זיהוי מגדרי ברור, והן באמצעות רפרטואר של תנוחות והבעות שהן פרי של קונוונציות אמנותיות־תרבותיות. מעבר לכך, בהיסטוריה של ציור השמן האירופי, מגדרה של הדמות הכתיב לעיתים קרובות את אופיו של הדיוקן גם באופן תשתיתי יותר: דיוקנאות של גברים היו לרוב ביוגרפיים – הם הציגו באופן ריאליסטי אנשי שם, בלוויית סממנים שקשורים לעיסוקם ולמעמדם החברתי: מנהיגים רכובים על סוס, אנשי צבא במדים, כמרים בתנוחות של אדיקות, מדענים מוקפים במכשירים מדעיים, אצילים באחוזתם כשלצידם כלביהם, וכן הלאה. דיוקנאות של נשים, לעומת זאת, היו לעיתים קרובות אידיאליים ואף אלגוריים: הדמות המצוירת הוצגה כגילום של תכונה מופשטת – יופי או צניעות – או כדמות מיתולוגית, כגון ונוס או אחת המוזות. הדוגמנית הקונקרטית "לוהקה" בתפקיד מסוים.

במאה העשרים, לא מעט אמנים ואמניות חתרו ליצור עמימות מגדרית בדיוקנאות – מצוירים או מצולמים – באופנים שונים. בסדרה מייק־אפ למתחילים (1987) יצר האמן הגרפי ההולנדי יוסט פרקאמפ, באמצעות מניפולציות של תצלומי ידוענים, סדרה של טרנספורמציות מגבר לאישה ולהפך: אלביס שהופך לבריז'יט בארדו, בריז'יט בארדו שהופכת לדייוויד בואי, מרילין מונרו שהופכת לסילווסטר סטלון, וכן הלאה, כשכל טרנספורמציה מתרחשת על פני שישה פריימים עוקבים, דרך שורה של מצבי ביניים. אמנים שונים יצרו דיוקנאות עצמיים, או של אמנים אחרים, חוצי־מגדר או אנדרוגניים. כמה דוגמאות

צילומיות מפורסמות הן הדיוקנאות העצמיים של קלוד קאהון (1928), 1921-1922), התצלום של מאן ריי שבו מופיע מרסל דושאן כרוז סְלָאבִי (1920-1921), ^(איור 1) הדיוקן העצמי המאופר של רוברט מייפלדורף (1980), ותצלומי הדיוקן של כריסטופר מאקוס שבהם נראה אנדי וורהול בלבוש גברי אבל בתנוחה נשית, מאופר וחובש פאה בלונדינית (1981). בציור, מוכרים הדיוקן העצמי של פרידה קאלו בשיער גזוז ובחליפה גברית (1940), ^(איור 2) הדיוקן העצמי של רומיין ברוקס (1923), וכן הדיוקן שלה לציירת גלוק בדמות הנער פיטר (1923-1924). דיוקנאות כאלו חתרו לרוב לבטא איכויות חוצות מגדר או אנדרוגניות של הדמות המיוצגת, בין שמדובר באמנית עצמה או באדם אחר. לעיתים הם היו אקט של התחפשות (masquerade), לעיתים אקט של חקירה זהותית ולעיתים אקט של אישור זהות. לעיתים יש בהם ממד של התרסה וטרנסגרסיה, ולעיתים הם פשוט ייצוג נאמן של הפרפורמנס המגדרי היומיומי של הדמות. לאור הזיקה בין הומוסקסואליות לנון־קונפורמיזם מגדרי, אין זה מקרי שרוב הדיוקנאות הללו נעשו בידי אמניות ואמנים לא הומוסקסואלים והציגו דמויות לא הומוסקסואליות. בעשורים האחרונים, ייצוג וייצוג־עצמי צילומי אף שימש הרבה פעמים כשלב בתהליך של שינוי מגדרי, כאשר הדימוי הצילומי מקנה ממשות ונראות לזהות מגדרית שעדיין אין לה ביטוי בגוף, וכך מקדם את ההיעשות (becoming) המגדרית.

העמימות המגדרית בדיוקנאות של טהרלב משקפת פרויקט שונה. אלו אינם דיוקנאות של דמויות ממשיות בעלות מגדר לא קונפורמי; אין כאן ניסיון לבטא איכות פנימית של הדוגמנית או הדוגמן, אלא חקירה שהיא אמנותית בטבעה – ניסיון לנטרל או לאזן סממנים מגדריים על מנת להגיע ל"דרגת האפס" של המגדר. כך למשל, בדיוקן עם פרווה לבנה ומחרוזת תפילה (2018), בנסותנו לקבוע את מגדרה של הדמות אנו מוצאים עצמנו מתחבטים בין החושניות של הפרווה ומחרוזת התפילה שמאפיינת דיוקנאות של נשים מחד גיסא, לבין השיער הקצר, הגבות העבותות, הפנים המסותתות, כפות הידיים החזקות וצל שיכול להתפרש כצל של זקן מאידך גיסא. בדיוקן עם פרח ציפורן (2018) הכותונת וקו השיער הגבירים מאוזנים על ידי הפה החושני, המבט המהורהר והמלנכולי והתנוחה שנקראת יותר כנשית, ובדיוקן עם עורב לבן (2018) הפה החושני, הגבות המקושטות והבגד הנשי מאזנים את החזה השטוח והמאסיביות של הזרוע וכף היד. ניתן לעבור כך תמונה אחר תמונה, ולהצביע על השילוב של סממנים נשיים וגבריים. הקושי למקם את הדמויות מגדרית עושה אותנו מודעים לפעולת הייחוס המגדרי, שמתבצעת לרוב באופן אוטומטי ולא מודע, לסוג התחשיב שאנו מפעילים בניסיון לייחס מגדר (קייט בורנסטין טוענת שמשקלם של סממנים גבריים הוא רב יותר, כך שנדרשים כארבעה סממנים נשיים כדי לאזן סממן גברי אחד), ולתחושת האי־נוחות שמעורר חוסר האפשרות לבצע ייחוס מגדרי – מגדר הוא קטגוריה חברתית כה מרכזית, שעמימות מגדרית נחוות כחידה מטרידה המחייבת פתרון. מכאן מובן גם מדוע, כפי שמעידה טהרלב, רוב הצופים קוראים את הדמויות בעבודות כגבר או כאישה, ואף במידה רבה של שכנוע, גם אם ייחוס המגדר משתנה מצופה לצופה.



איור 1
מאן ריי, רוז סלאבי, 1920-21, הדפס כסף ג'לטיני, מוזיאון הדיוקנאות הלאומי, וושינגטון די.סי



איור 2
פרידה קאלו, דיוקן עצמי עם שיער גזוז, 1940, שמן על בד, 40x27.9, המוזיאון לאמנות מודרנית, ניו יורק

מה שמקרב אותנו לנקודת האפס של המגדר הם הנעורים. כל הדמויות בעבודות, כולל אלו שבשלושת ציורי ה"בשורה" (2019), הן צעירות מאוד. עור חלק, הבעה רכה ומבט ביישני מאפיינים דיוקנאות הן של נשים צעירות והן של נערים. "מי יגיד מינו של אפרוח", כתבה יונה וולך. אם באופן היסטורי היו דיוקנאות של גברים ביוגרפיים ואלו של נשים אידיאליים, הנעורים הם הזמן לפני שהדיוקן נטען בביוגרפיה – לפני שההבעה מעוצבת על ידי התפקיד והגוף עוטה את סמלי העמדה החברתית.

בניגוד לייחוס של מגדר בסיטואציות יומיומיות, המיקום הלא מוגדר של הדיוקנאות במרחב ובזמן, הפקעתם מההיסטורי, לא מאפשרים לנו להסתייע בנורמות המגדריות של תרבות ותקופה ספציפיות כדי לקרוא את מגדרן של הדמויות: האם בעולם של דיוקן עם פרווה לבנה ומחרוזת תפילה, מעיל פרווה כזה הוא גברי או נשי? האם הבגד שמופיע בדיוקן עם עגילי פנינה (2018) וזה שמופיע בדיוקן עם עורב לבן הם פריטי לבוש נשיים או גבריים? האם בעולם של דיוקן עם עגילי פנינה שיער ארוך יכול להיות מאפיין גברי, ובעולם של דיוקן עם מעיל שחור (2019) שיער קצר יכול להיות מאפיין נשי? אבל לא מדובר רק בסגנונות של לבוש ותסרוקת, אלא גם בתנוחות, הבעות ומבטים שבתקופה נתונה הם בעלי צביון מגדרי ברור, ובהעדר עוגן שימקם אותנו ברגע מסוים בתולדות האמנות נעשים דו־ערכיים.

נראה שהדמויות בעבודותיה של טהרלב מופקעות מהכאן והעכשיו, אבל האביזרים המעטים שמוענקים להן – בגד, פרח, פרפר, ציפור פנטסטית – אינם מספיקים כדי להעתיק אותן לאיזשהו מרחב מוגדר אחר. שאלת המיקום נוגעת לא רק ללבוש ולסגנון הגופני של הדמויות, אלא גם לעיצוב הציורי של העבודות. התמונות הללו כאילו שייכות לתקופה אחרת, אבל איזו? האם אנחנו ברנסאנס, בבארוק, או במאה התשע־עשרה? בריאליזם, בפנטסיה, או באלגוריה? הדבר היחיד שאפשר לומר בביטחון הוא שהמרחב שאותו הדמויות הללו מאיישות איננו מרחב היסטורי ממשי כלשהו, אלא המרחב של האמנות.

עובדה זו בולטת במיוחד בציורי ה"בשורה" – טופוס אמנותי שטהרלב מציעה לו פרשנות מחודשת מקורית, שמכליאה אותו עם ז'אנר העירום. הבשורה כנושא אמנותי כוללת מפגש בין שתי דמויות:

אישה צעירה ומלאך.^(איורים 3-4) מגדרם של מלאכים הוא סוגיה שנויה במחלוקת. לשונית, נהוג להתייחס אליהם בלשון זכר (בהתאם לתיאורם המקראי), אולם האיקונוגרפיה הנוצרית מציגה אותם כעלמים או נערים צעירים, או כדמויות אנדרוגניות נטולות סממנים מגדריים, כביטוי להיותם יצורים רוחניים ובהלימה לאמירתו של פאולוס שבמלכות השמיים לא תתקיים הבחנה בין גברים לנשים. מעניין שדווקא בעבודות הללו, טהרלב איננה מנצלת את הפוטנציאל האנדרוגני של דמות המלאך, אבל היא כן בודקת אפשרויות מגדריות שונות – המלאך הוא פעם גבר, פעם אישה ופעם ילדה. יתר על כן, בשל ההסתרה של אזור החלציים והחזה, דווקא דמותה של מריה מקבלת צביון מעט אנדרוגני, אף שבשלוש העבודות גופה מזוהה בבירור כנשי.

הסתייה הבולטת ביותר מהעיצוב המסורתי של תמת הבשורה טמונה בעובדה שהדמויות מצוירות בעירום או בעירום חלקי – הבד



איור 3
סימון מרטיני וליפו ממי, פרט מתוך הבשורה עם הקדושה מרגרטה והקדוש אנסאנוס, 1333, טמפרה וזהב על עץ, 305x265, גלריה אופיצי, פירנצה



איור 4
רוני טהרלב, בשורה 2, 2019, שמן על בד מתוח על עץ, 120x130 (צילום: יורם בוזגלו)

37 המכסה את אזור החלציים בהתאם למוסכמות הציור הרנסאנסי אך נוטע את העירום הזה באופן מובהק יותר בז'אנר העירום. למעשה, מה שנותר מהתמה הוא הכנפיים של הדמות האחת, הסבת המבט של השנייה והטעינות הלא מוגדרת של הסיטואציה, שעל אף העירום היא נטולת ממד אירוטי. אלמנטים אלו הם הקבועים במשוואה של טהרלב, ומה שמשתנה מעבודה לעבודה הוא הגוון המגדרי של הדמויות, תנוחותיהן ומידת הסמיכות הפיזית ביניהן, ובהתאמה משתנה הפענוח של הסיטואציה: הסתודדות אינטימית בין שתי נערות, שיחה טעונה בין גבר ואישה, רגע של טיפול או דאגה בין שתי נשים.

אין ספק שטהרלב מנהלת שיחה אינטנסיבית ורב־ממדית עם תולדות האמנות, וגם העיסוק בשאלת המגדר בעבודותיה איננו בעל אופי פסיכולוגי או חברתי, אלא הוא חקירה שנוגעת יותר לאיכויות הפיקטוריאליות של העבודות ולהדהודים התוך־אמנותיים שבהן. אחרי הכול, עורבים לבנים הם בעל חי כה נדיר, שהם שייכים כמעט רק למרחב של האמנות.

רוני טהרלב, **דיוקן עם עורב לבן**, 2018, שמן על בד מתוח על עץ, 60x50, אוסף פרטי (צילום: יורם בוזגלו)
 רוני טהרלב, **פורטרט עם עורב לבן**, 2018, שמן על בד מתוח על עץ, 60x50, אוסף פרטי (צילום: יורם בוזגלו)
 Roni Taharlev, **Figure with White Raven**, 2018, oil on linen mounted on panel, 60x50, private collection (photo: Yoram Bouzaglo)



القيّمة: آيا لوريا
نص: عماليا زيف

الشخوص في أعمال روني طاهر ليف غامضة بمفهومين: أولاً، العالم الذي تسكنه غير فُحِّد – الإحداثيات التاريخية والجغرافية غير واضحة؛ ثانياً، في معظم الحالات جنسانية الشخوص غير واضحة وقابلة للتأويلات. هذا الغموض متعمد، والمفاهيم مترابطة ببعضها. إنها محاولة لخلق صور شخصية تقع على الطيف بين النسائي والذكوري، وتمتد على خط الوسط بين ما يتعارف عليه كقطبين. هذه ليست صور شخصية لشخوص حقيقية وذات جنسانية غير امتثالية، بل دراسة هي فنيّة بطبيعتها – محاولة لتحديد أو موازنة مؤشرات جنسانية بغية الحصول على «درجة الصفر» للجنس. في كل لوحة ولوحة بالإمكان الإشارة إلى الدمج بين مؤشرات نسائية وذكورية. صعوبة موضوعة الشخوص من الناحية الجندرية يجعلنا ندرك عمليات المرجعية الجندرية التي تتم عادة بشكل تلقائي وغير واعٍ، ولمشاعر عدم الارتياح الناجمة عن استحالة القيام بذلك. الجنسانية هي فئة اجتماعية مركزية، بحيث يتم اختبار الغموض الجنساني كلغز مقلق يستدعي الحل...

علاوة على ذلك، يبدو أن الشخوص قد صودرت من „هنا“ و“الآن“، لكن المُلحقات القليلة الممنوحة لها – ثوب، زهرة، فراشة، طائر رافع – غير كافية لنسخها إلى حيز آخر ومُحدد. تتعلق مسألة المكانة أيضاً بتصميم الرسم في الأعمال. هذه الأعمال كأنها تنتمي لحقبة أخرى، ولكن ما هي؟ هل هي حقبة النهضة، الباروك، أم القرن التاسع عشر؟ الواقعية، أم الخيال أم الرمزية؟ الأمر الوحيد الذي يمكن قوله بثقة، هو أن الحيز الذي تشغله هذه الشخوص ليس حيزاً تاريخياً حقيقياً أي كان، بل حيزاً من الفن. تبرز هذه الحقيقة على نحو خاص في لوحة «البشارة» – موضوع فنيّ يشمل لقاء بين شخصيتين، امرأة شابة وملاك، تقدم لها طاهر ليف تفسيراً متجدداً. تفحص طاهر ليف في هذا العمل إمكانيات جنسانية مختلفة – الملاك يكون مرة رجلاً، ومرة امرأة ومرة طفلة، وبسبب تغطية منطقة العورة والصدر، فإن شخصية ماريا تتخذ طابعاً شبه أندروجينياً. وما تبقى من الثيمة هنا هو الشحن غير المُحدد لهذه الحالة، والتي رغم الغري فهي خالية من البعد الإيروتيكي.

ليس ثمة شك أن طاهر ليف تقوم بحوار مكثف متعدد الأبعاد مع تاريخ الفنون، كما إن الانشغال بمسألة الجنسانية في أعمالها ليس ذا طابعاً فسيولوجياً أو اجتماعياً، بل دراسة تلامس أكثر النوعيات التصويرية للأعمال وتردد الأصداء الفنيّة الداخلية فيها. في نهاية المطاف، الغريبان البيضاء هي من الكائنات الحية النادرة جداً، لدرجة أنها تنتمي لحيز الفنون بشكل حصري تقريباً.

befitting their status as spiritual beings and in keeping with St. Paul's declaration that in the kingdom of heaven there is no distinction between men and women. Interestingly, in these works, Taharlev does not exploit the androgynous potential of the angel figure, preferring instead to explore various gender possibilities: in one instance, the angel is a man, in another it is a woman, and in yet another, a girl. Moreover, owing to the concealment of the loins and chest areas, the Virgin Mary is depicted as somewhat androgynous, although in all three works her body is clearly identified as female.

The most striking deviation from the traditional depiction of the Annunciation theme, however, lies in the fact that the figures are painted in the nude, or partially nude. The fabric that covers the region of the loins – in accordance with the conventions of Renaissance painting – also place these depictions squarely in the nude genre. In fact, all that remains of the Annunciation theme is the wings of one figure, the turning away of the other's gaze, and the vaguely charged nature of the situation, which despite the nudity is devoid of any eroticism. These elements are the constants in Taharlev's equation, and what changes from one work to the next is the gender of the figures, their poses, and their physical proximity, with the interpretation of the situation changing accordingly: an intimate confidence between two girls, a charged conversation between a man and a woman, a moment of care or concern between two women.

There is no doubt that Taharlev is conducting an intensive and multi-faceted dialogue with the history of art. The preoccupation with the question of gender in her works is not of a psychological or social nature, but rather an inquiry that has more to do with the pictorial qualities of the works and their intra-artistic resonances. After all, white ravens are such rare creatures, that they belong almost exclusively in the realm of art.

idealized, youth is the time before the figure is imbued with a life story – before the subject's expression is shaped by a social role and the body assumes the trappings of social status.

In marked contrast to gender attribution in everyday life, the undefined location of portraits in space and time, and their removal from historical context, prevents us from relying on the gender norms of a particular culture or period to read the gender of the figures in Taharlev's paintings. For example, in the world of Figure with White Fur and Rosary, is such a fur coat considered feminine or masculine? Is the garment shown in Figure with Pearl Earrings (2018), or the one depicted in Figure with White Raven, a feminine or masculine item of clothing? In the world of Figure with Pearl Earrings, can long hair be a masculine trait – or is short hair a feminine one in the world of Figure with Black Coat (2019)? Nor is it only a matter of styles of attire and hair, but also of poses, expressions, and demeanor, which in a given period have clear gendered overtones, but which, in the absence of a clear marker that would place us at a certain point in the history of art, become ambiguous.

In Taharlev's works, the characters appear to be removed from the here and now, but the few accessories that they are given – a garment, a flower, a butterfly, or a fantasy bird – are not enough to place them in any other definite space. This question of location involves not only the figures' physical attire and styling, but also extends to the works' painterly composition. The portraits appear to belong to another era – but which one? Are we in the Renaissance, in the Baroque period, or the nineteenth century? Is it realism, fantasy, or allegory? The only thing that can be said with any certainty is that these figures inhabit not an actual historical context of any kind, but the realm of art.

This is especially evident in the Annunciation paintings – an artistic topos of which Taharlev offers an original reinterpretation, combining it with the nude genre. As an artistic theme, the Annunciation includes an encounter between two figures: a young woman and an angel.^(figs. 3–4) The gender of angels is a controversial issue. Linguistically, in Hebrew, it is customary to refer to them in the masculine (in keeping with their biblical description), but Christian iconography presents them as juvenile boys, or as androgynous, gender-less figures, as



Fig. 3
Simone Martini and Lippo Memmi, Detail from The Annunciation with St. Margaret and St. Ansanus, 1333, tempera and gold on panel, 305×265, Uffizi Gallery, Florence



Fig. 4
Roni Taharlev, Annunciation II, 2019, oil on linen mounted on panel, 120×130 (photo: Yoram Bouzaglo)

process of gendered becoming.

In Taharlev's portraits, however, the gender ambiguity serves a different purpose. They are not portraits of actual characters with a nonconformist gender, nor do they attempt to express an internal quality of the subject, but rather form part of a purely artistic inquiry – namely, an attempt to negate or counteract gender traits in a bid to achieve a “zero degree” of gender. Thus, for example, in Figure with White Fur and Rosary (2018), as we try to determine the figure's gender we find ourselves vacillating between, on the one hand, the sensuality of the fur and rosary beads that are typical of portraits of women, and, on the other hand, the short hair, bushy eyebrows, chiseled face, strong hands, and what looks like the shadow of a beard. In Figure with Carnation (2018), the masculine shirt and hairline are counteracted by the sensual mouth, pensive and melancholy gaze, and pose, that appear to be feminine; and in Figure with White Raven (2018) the sensual mouth, arched eyebrows, and feminine garment are belied by the flat chest and massive forearm and hand. One can go on like this, painting by painting, and point out the combinations of feminine and masculine traits. The difficulty in pinning down the gender of the figures makes us aware of the gender-attribution process that usually occurs automatically and unconsciously, and of the kind of calculus that we employ when we attempt to attribute gender (Kate Bornstein argues that since masculine traits carry more weight, it takes approximately four feminine traits to negate a single masculine one), and our discomfort at failing to do so. Indeed, gender is such a key social category, that gender ambiguity induces a sense of unease, like that of a niggling riddle that requires resolution. This also explains why, as Taharlev points out, most viewers read the characters in the works as either a man or a woman, and do so with a great deal of conviction, even though the gender attribution varies from one viewer to the next.

What brings us closer to the “zero point” of gender is youth: all the figures in the works – including those in the three Annunciation paintings (2019) – are very young. Smooth skin, a soft expression, and a shy gaze are characteristic of portraits of both young women and boys. “Who can tell the sex of a chick?” wrote the Israeli poet Yona Wallach. If, historically, portraits of men were biographical in character and those of women were

figure, such as Venus, or one of the Muses. Thus, the actual model was cast in a particular role.

In the twentieth century, quite a few artists sought to create gender ambiguity in portraits – be they painted or photographed – in various ways. In the series Make Up for Beginners (1987), the Dutch graphic artist Joost Veercamp created, through photographic manipulations of images of celebrities, a series of transformations from man to woman, or vice versa – Elvis turning into Brigitte Bardot, Brigitte Bardot becoming David Bowie, Marilyn Monroe becoming Sylvester Stallone, etc. – each transformation taking place over six consecutive frames, through a series of intermediate states. Various artists created gender-ambiguous portraits either of themselves, or of other gender-crossing or androgynous artists. Famous photographic examples of this are the self-portraits by Claude Cahun (1921–22, 1928); Mann Ray's photographic portrait of Marcel Duchamp as Rose Sélavy (1920–21);^(fig. 1) the self-portrait of Robert Mapplethorpe with makeup (1980); and the photographic portrait by Christopher Makos in which Andy Warhol appears in men's clothes, but in a feminine pose, made up and wearing a blonde wig (1981). In paintings, well-known examples include Frida Kahlo's self-portrait with cropped hair and a masculine suit (1940);^(fig. 2) Romaine Brooks's self-portrait (1923), and her portrait of the artist Gluck (Hannah Gluckstein) as Peter (1923–24).



Fig. 1
Man Ray, Rose Sélavy,
1920–21, gelatin silver print,
National Portrait Gallery,
Washington, DC



Fig. 2
Frida Kahlo, Self-Portrait with
Cropped Hair, 1940, oil on
canvas, 40×27.9, Museum of
Modern Art, New York © 2019
Banco de México Diego Rivera
Frida Kahlo Museums Trust,
Mexico, D.F.; Artists Rights
Society (ARS), New York

Such portraits often sought to express the gender-crossing or androgynous qualities of the subject – be it the artist him/herself, or someone else. In some instances, they were a form of masquerade; in others, they were an act of identity exploration; and in still others, they were an act of identity validation. In some instances, they contained an element of transgression and provocation; in others, they were merely a faithful representation of the subject's actual everyday gender performance. Given the strong association between homosexuality and gender non-conformity, it is no coincidence that most of these portraits were produced by non-heterosexual artists, or depicted non-heterosexual figures. In recent decades, such photographic representation and self-representation has often served as an intermediate stage in processes of gender transition – with the photographic image imparting a certain reality and visibility to a gender identity that is not yet manifested in the body, thereby promoting the

WHITE RAVENS

Curator: Aya Lurie

The “Zero Degree” of Gender

Amalia Ziv

The exhibition "White Ravens" consists of a number of portraits, along with three larger works that depict scenes of an encounter or intimacy between two figures: a man or a woman, and an angel. The figures in the paintings are ambiguous, in two respects: the world that they inhabit is undefined (its historical and geographic coordinates are unclear), and in most instances their gender is unclear and subject to interpretation. These ambiguities are deliberate, and also interrelated. The project behind this series of works is an attempt to create portraits that lie on the spectrum between femininity and the masculinity, paintings that are neither "a portrait of a man" nor "a portrait of a woman," but straddle the midway point between what are conventionally regarded as two poles.

Gender in painting is indicated either through the representation of specific physical traits (such as female breasts or a male chest, facial hair or its absence, a muscular physique or soft curves); through items of clothing, hair styles, or accessories that are clearly associated with one gender or the other; and through a host of gender-related poses and expressions that constitute certain artistic and cultural conventions. Moreover, in the history of European oil painting, the gender of a given figure often dictated the character of the portrait on a more fundamental level. Portraits of men were mostly biographical in character – famous figures depicted in realistic fashion, complete with signs of their occupation and social status: leaders on horseback, military men in uniform, priests in pious poses, scientists surrounded by scientific instruments, aristocrats on their estate with their dogs, and so forth. In contrast, portraits of women were often idealized, or even allegorical: the subject was portrayed as the embodiment of an abstract trait – such as beauty or modesty – or as a mythological

I mention that book because it is full of references to and descriptions of fierce winds, and describes the night of April 30, the night of Valpurgis – the celebration of the coming of spring during which, according to custom, bonfires are lit, and people talk about the old times. (Did Abou meet the eagle Gorgo, who joined the flock of wild geese?)

Abou's work features the Gotland scene on two different occasions: the end of summer, and the snowy winter. It is subjected to the ravages of wind and fire, which tear out openings from it, through which the local landscape can be seen, as photographed and projected on a wall at the exhibition. Two main messages may be taken from this sequence of actions. One is that certain interdisciplinary features in Abou's work bring together direct documentation and performance. Abou manages to conceptualize a place, with all its profound complexity and the absolute sense of nature and its inherent looming end; somewhere seemingly far-flung and well outside our experience, whose existence we can only imagine – and yet, make it a place that has a bearing on our own existence, as well. The second conclusion concerns the belief in the eternal dimension that is embodied in the very nature of the artwork. However, just as in Dürer's time, the future of the work is not guaranteed (not even in the dark storerooms of the museum), and for all the efforts that have been and are invested in its preservation, there is no real guarantee that it will indeed exist forever. Abou highlights what we usually refuse to contemplate: the potential end that the future holds, the stage beyond the artwork's demise.

At the exhibition one can see the landscape projected through the missing parts of the burned photograph of the same landscape. The play between the existence of something and its display within the frame brings to mind the wonderful 1921 essay, "Meditations on the Frame," by the Spanish philosopher José Ortega y Gasset,² which allows us to contemplate Abou's work as a window onto the world. Perhaps, beyond the artist's personal stamp upon the work, his efforts seek to reveal some of the possibilities that the future holds for it – and for us.

2 José Ortega y Gasset, "Meditations on the Frame" [1921], *Perspecta*, vol. 26, Theater, Theatricality, and Architecture (1990), pp. 185–190.

the urban masses and the artistic milieu. Instinctively, he chose the Swedish island of Gotland, which he reached by boat across the Baltic Sea – a journey that he recorded on video. Gotland, which until the seventeenth century still swung back and forth between Swedish and Danish control, and whose name brings to mind “God’s land,” is a large and fertile island, where many species of plants and animals are preserved. In his search for that “nowhere” – or, if you will, for a “somewhere” – Abou moved away from civilization, armed with his camera.

The context of Abou’s work has to do with the shattering of illusions about life in our world and about the perfection of the Earth, and with profound disillusion with the trends of globalization and progress. After completing his short studies at the Beaux Arts School of Art in Paris, Abou became a professional designer. His training was broad enough to enable him to engage in design not just as a vocation, but as a launchpad from which to venture out into realms of imagination that do not serve merely to cater to yearnings for environmental beauty and comfort.

In the unpeopled open spaces of Gotland, finding himself in front of a mountain and a structure (a metal trailer) the precise nature of which we are uncertain, Abou set up his camera and photographed the scene at the end of summer. On returning to Paris, it occurred to him to return to the same spot in Gotland at the end of winter. This time, he took with him a large print of the photograph he had taken on the previous occasion. After photographing the same spot again while it was still partially covered with snow, he videotaped how the harsh winter winds ripped apart the enlarged print that he had brought with him. On returning to Paris, he devoted himself to try and preserve the remaining pieces of the photograph. At the same time, he planned his third visit to the site. This time, he set up a large frame, attached a large print of the photograph he had taken during his second visit, and set fire to it.

Wind and Fire: Swedish author Nobel Prize laureate Selma Lagerlöf (1858–1940) also visited her own “end of the world” – in Jerusalem. But I would like to refer to her most famous book, The Wonderful Adventures of Nils. This is the story of a *tomte* (elf) who, perched on the back of a goose, flies the length and breadth of his country, Sweden, describing its landscapes and people, myths and legends.

GREGORY ABOU:

GOTLAND – THREE PULSES

Curator and Text: Yona Fischer

The work is complete: the painting is stretched on a frame and signed.

The German Renaissance artist Albrecht Dürer (1471–1528) promised his patron to finish a triptych painting for him.¹ However, during his stay in Venice, in a letter to that patron, the artist complains that he cannot deliver the painting in time, proceeds to go into detail, such as the price of an ounce of ultramarine paint, and notes that he needs additional funding to purchase high-quality, expensive paints – which, he says, would ensure the durability of the work over time. Like the great cathedrals of the previous generation, some of which were not yet completed in his own time, Dürer sought to secure absolute immortality at a time of great hope, but also of existential hardship and struggle to survive.

Everyone has their own “end of the world.” In the mid-1600s, the French philosopher René Descartes found refuge in Sweden, at the court of Queen Christina, who herself would end up retiring to a life of exile in Rome. Toward the end of the nineteenth century, Paul Gauguin discovered his own end of the world, when he found himself among the “Other” in Tahiti. At the turn of the twentieth century, the Norwegian explorer Roald Amundsen set sail for the pole at the southern end of the world. And approximately a century later, Gregory Abou made his first journey to the island of Gotland, off the east coast of Sweden.

In the project on display at the Herzliya Museum of Contemporary Art, Abou decided to go to “nowhere” – far away from civilization and familiar life. Born in 1974 in the town of Melun near Paris, Abou used to travel repeatedly to the south of France over ten years before deciding in 2009 to head northward, “to the most northerly place possible,” well outside western, central Europe, away from

1 Albrecht Dürer, Lettres et écrits théoriques: Traité des proportions, trans. Pierre Vaisse (Paris: Hermann, 1964), pp. 91–92, 95–96.

it as a sublime spectacle. These paintings maintain a tension between the wild and the aesthetic, and between modernism and Puritan conservatism. The painting Mechanics Fixing a Truck Engine, created after the tragedy that had struck the fisherman's family, belongs to Hartley's religious painting period, informed by a spiritual search in the everyday lives of hard-working people, and might also be seen as part of the American Social Realism of those years. All the shapes in the painting – the laborers and their surroundings – are accentuated by black outlines and are almost flat, and the figures, fully engrossed in their work, almost merge with the abstract shapes of the truck and the building. Thus, the labor is depicted as bearing the prospect of salvation.

Marsden Hartley, **Mont Sainte-Victoire**, 1927, oil and gouache on canvas, 78×98, Herzliya Museum of Contemporary Art, Jacob Alkow Collection (photo: Avraham Hay)
 מרסדן הארטלי, **הר סנט ויקטואר**, 1927, שמן וגואש על בד, 78×98, אוסף מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, אוסף יעקב אלקוב (צילום: אברהם חיי)
 מרסדן הארטלי, **جبل سانت فيكتوار**, 1927, زيت وجواش على قماش, 78×98, متحف هرثليا للفنون المعاصرة, مجموعة يعقوب ألقوب



and underwent ritual experiences that strengthened his sense of a connection between one's body and the land, he arrived at Mont Sainte-Victoire in Provence, France, 1926, inspired by Cézanne's paintings of that region.

Cézanne painted the bald mountain dozens of times. Inspired by the Japanese painter Hokusai and his series of prints from the nineteenth century, Thirty-six Views of Mount Fuji, the mountain in Cézanne's paintings underwent a process of abstraction. He limited himself to four colors – purple, green, ocher, and blue – and translated the mountain's geological structure into color surfaces that create a composition of geometrical shapes and contrasts of color, and a perspective created by a combination of warm and cold colors. In the wake of Cézanne's famous paintings, many other painters painted the mountain, including Hartley, who based the compositions in his mountain paintings on the use of color.

From 1935 to 1936, Hartley lived with a family of fishermen and land workers in Nova Scotia, Canada, where, in his fifties, he found the sense of belonging that he had sought since childhood. He saw in their lives the primacy, innocence and simplicity of those described by Ralph Waldo Emerson – traits similar to those that attracted him in Indian culture at the start of his professional career, and in Mexico – and began to highlight issues such as family, belonging, place, and land. During these years he obsessively painted human figures – laborers and fishermen depicted as religious icons.^(fig. 3) However, after two members of the fisherman's family died in a fishing accident – one of whom Hartley had been in love with – the artist decided to return to his native state, Maine, where he lived out the last third of his life.



Fig. 3
Marsden Hartley, Lobster Fishermen, 1940–41, oil on masonite, 75.6×103.8, Metropolitan Museum of Art, New York

After a long journey from the local to the universal – a quest for a style of painting and writing in tune with his search for a personal, sexual, and national identity – Hartley returned home, to the local, and his painting was transformed. This is evident both in his paintings of the mountains and the scenery – particularly in his return to the primary landscape of his birthplace – and in his portrayals of the laborers. During this period, Hartley became one of the leading painters of the American religious movement. Unlike his 1927 painting of Mont Sainte-Victoire, where he had flattened the landscape and created surfaces bordering on abstraction, in the paintings of Mt. Katahdin, from 1938 onwards, he depicted

might be seen as the soundtrack of Hartley's life. At the end of his life, he often painted Mount Katahdin, which is the symbol of Maine – where Hartley was born, and where he also died. In his life journey, it stood as a key symbol of his constant search for identity and home, place and belonging, and of the connection that he sought throughout his life between the earthly and the sublime.

Marsden Hartley, a painter identified with early American modernism, gave expression to the emerging American identity of the early twentieth century through monumental, lofty landscapes and depictions of human figures. These topics also preoccupied him as a poet and essayist. He was born Edmund Hartley to English immigrants in 1877, in the state of Maine in New England. In the first decade of the twentieth century, Alfred Stieglitz^(fig. 2) exhibited his works at the 291 Gallery in New York, alongside other American modernist photographers and painters, as well as European painters such as Cézanne, Picasso and Matisse, whose work was being exhibited in the United States for the first time. This is also how Hartley gained his first introduction to the European avant-garde.



Fig. 2
Marsden Hartley, 1916
(photo: by Alfred Stieglitz),
Metropolitan Museum of Art,
New York

Throughout his life, Hartley suffered from financial hardship and emotional crises. As a homosexual growing up in a Puritan society, he suffered both from self-alienation and alienation from his environment. In 1912, he began traveling throughout Europe over several years (during which time he occasionally returned to the United States), where he acquired the name of an artist and a poet. During that time, his work increasingly featured elements of the sublime and symbols related to German mysticism. During World War I, his lover, a German officer, was killed, plunging him into a great personal crisis. In 1913, Hartley exhibited at the Armory Show in New York, but the overtly German imagery in his paintings meant that his work was interpreted as pro-German, which heightened his sense of alienation and non-belonging. In 1915, his work was exhibited in Germany, to some acclaim, and he became linked to the Der Blue Reiter group of artists. The critics detected influences of Australian and Indian-American tribes in his work. After traveling to Mexico, where he became acquainted with the local art

encapsulating the childhood innocence and human suffering, angels and humans.

The founder of the transcendentalist movement in America, which emerged in New England in the nineteenth century, was the philosopher and poet Ralph Waldo Emerson (1803–1882), who promoted an ethic of self-improvement and individual authority over oneself in a process of introspection – as opposed to appealing to a religious or other authority – while imparting value to man and nature. A poem by him is included in the show. The writer, poet, and philosopher Henry David Thoreau (1817–1862) was close to Emerson and his ideas, and the exhibition presents an excerpt from his famous book Walden, written in 1854. The poet Walt Whitman (1819–1892), too, was influenced by Emerson and his philosophy, which states that man must seek God within himself and live in unity with nature. His poems, one of which is also included, express the exploration of the link between the physical world of the body and nature and a transcendental entity that enables life in this world.

American landscape photographer Ansel Adams (1902–1984) frequently photographed American landscapes in black and white, through a lens that he developed expressly for the purpose, which emphasizes the transcendence of nature. His mountain views present a lofty primal beauty that is both intimidating and wild. The photographs of Paul Strand (1890–1976), one of the greatest American modernist photographers of Hartley's time, highlight the social power of documentary photography. His photograph titled Old Fisherman, Gaspe, Canada was taken in 1936, when Hartley was living with a Canadian fishing family, whom he commemorated in many paintings.

The paintings of the French painter Georges Rouault (1871–1958),^(fig. 1) depicting downtrodden people in a style reminiscent of Christian icons, also link together the sublime and the mundane – like Hartley's later paintings, which sought to resolve the unrelenting tension in his life.

In addition, looking at Hartley's work, one can imagine the musical score Appalachian Spring by American composer Aaron Copland (1900–1990), that premiered in 1944, a year after Hartley's death. This work combines popular American motifs with an impressionistic portrayal of the connection between man and landscape, as an expression of spiritual sublimity. Symbolically, this piece



Fig. 1
Georges Rouault, Christ
Mocked by Soldiers, 1932,
92×72.5, The Museum of
Modern Art, New York

MARSDEN HARTLEY: SLOW HOMECOMING

Curator and Text: Ori Drumer

A painting by Marsden Hartley (1877–1943) from the Jacob Alkow collection at the Herzliya Museum of Contemporary Art, Mont Sainte-Victoire (1927),^(see p. 47) is a work of personal expression as well as the embodiment of something universal. It is an image of an inner and external place, of longing, of beginning and end. Its exhibition next to another painting by Hartley from the same collection – Mechanics Fixing a Truck Engine (1936–40)^(see p. 29) – renders present the tension in his oeuvre between observation of nature as an expression of the sublime and depictions of man as a social creature with transcendental aspirations.

These paintings served as a starting point for a journey between images and ideas – in painting, photography, cinema, music and words; a variety of materials which, accompanying the paintings in the exhibition space, offer different resonances of meanings. Collectively, they outline Hartley's biographical and creative path, which links together a pursuit of self-discovery and a quest for spiritual discovery.

Peter Handke, the twentieth-century German writer and screenwriter, describes the artist's mission in his book Slow Homecoming, in the text titled "The Lesson of Mont Sainte-Victoire" – a mountain that Paul Cézanne often painted, and Hartley too, in his wake – as one of turning the landscape into an art of transcendence. He writes about nature, the journey, homecoming, and childhood as expressions of a yearning for the existential redemption inherent in art. This idea is taken further in Wim Wenders' 1987 film, Wings of Desire, whose script Handke helped to write. In its opening sequence Handke reads his poem, "Song of Childhood." It serves as a recurring motif in this film, in which the aspiration for transcendence and for the sublime and the act of memory are bound together,

drawn, crystalline in shape. The signal has been given: this is the Time of the Crystal.

Observing the rapid crystallization of crystals through a microscope has long appealed to and preoccupied Ben Moshe. He sees a utopian perfection and mathematical symmetry in them which, in various other permutations, can also be found in other structures in nature, such as the wing of the butterfly, the spiral shell of a snail, or the arrangement of the petals of an artichoke. It is as if nature had paved the way for the most complex models of modern architecture, and of future research and technology. In this regard, Ben Moshe sees crystals as pure accidents that instill order within the chaos of creation. They existed here long before us, and will continue to do so long after we are gone. Thus, the crystal can be seen as a transformer, a generator of change that is both part of the actual time process and outside it – *ad infinitum*, or thus far, per the title of the exhibition; since the dawn of history till the end of time.

The exhibition includes another space, featuring an installation of foam mattresses, akin to soft floor sculptures, that form a circle. At the center is a kinetic glass sculpture, whose repetitive action produces a meditative sound. Printed on the mattresses are images that look like kaleidoscopic Rorschach stains, derived from digital processing of photographs of butterfly wings. Visitors who are willing to cross the lines are invited to lie on the mattresses (with due care, of course) and surrender themselves to the Time of the Crystal.

Eitan Ben Moshe, Detail
from the exhibition
Thus Far, 2019
איתן בן משה, פרט מתוך
התערוכה **עד עולם**, 2019
إيتان بن موشيه، جزء من
معرض **حتى الأبد**، 2019



Curator and text: Aya Lurie

At the center of the main space of Eitan Ben Moshe's exhibition, within a functional-looking, rectangular structure, stands a tabletop that looks like a frozen pool or glacier, on which various transparent objects are placed. It is a spectacle reminiscent of a prophecy of ecological devastation, a chemical experiment that has failed and imploded, or a celebration that has gone terribly wrong. We are invited to enter a dim space lit with a magical glow of refracted light and repeated echoes of shadows and reflections. It is a material and acoustic landscape of futuristic appearance, on the cusp between stability and collapse. The sculptures on that surface are hybrid compositions of pieces of items from different fields and time periods: test-tubes for distilling liquids; microscopic structures of ice crystals and minerals from a biology lab; fragments of ware of the sort one might see in a domestic display cabinet, made of glass, polymers, plastic or crystal, some custom-blown and shaped by hand, some ready-made objects, and some 3D-printed; salts and glittering hallucinogenic powders. Above all, however, we can sense a refusal of all of these to submit to a fixed, logical, unified, and organized narrative.

The inner space of the exhibition becomes an alchemical setting that breathes life and beauty into a mechanical butterfly. It is drawn, as though spellbound, to the seductive light, and is trapped and frozen within it, thereby fulfilling its transformative destiny and its tragic, predestined fate. At the end of the structure, hanging side by side in a row, are five large white suits of glossy fabric, a cross between scientist cloaks and ceremonial suits of mysterious ministers of some esoteric spiritual order. The five suits echo the five fingers of the white hand sculpture situated at the end of the space. Is this the hand of the creator? On the hand's wrist an incomplete pentagon is

of a weekly workshop, in which the children rose to the challenge of curating an exhibition from the museum's collection. The curatorial decisions were made by the children through consensus, while performing exercises and playing games designed to foster an in-depth examination of the art pieces and their interrelationships.

The encounters with the children compelled the project team to examine curating itself as a practice, outside the professional milieu. The educational process meant breaking down the curatorial process into primary building blocks, and we, as curators, had to re-examine how we decide what to exhibit at the museum. In addition, working with the children made it possible to deviate from our usual ambit as experienced curators, and to create challenging, bizarre, or surprising links between the exhibited works.

Ezra Orion,
Composition, 1960s,
 iron, 87×26, collection
 of Herzliya Museum
 of Contemporary Art
 (photo: Avraham Hay)
 עזרא אוריון, **קומפוזיציה**,
 שנות ה־60 של המאה ה־20,
 ברזל, 87×26, אוסף מוזיאון
 הרצליה לאמנות עכשווית
 (צילום: אברהם חיי)
 عزرا أوريون، **تكوين**، ستينيات
 القرن العشرين، حديد، 26×87،
 مجموعة متحف هرزليا
 للفنون المعاصرة
 (تصوير: ابراهام حاي)



DOUBLE GAZE: CHILDREN CURATE THE MUSEUM COLLECTION

Young Curators: Dana Bar Or, Aya Edri, Hila Gertel, Romi Hakuk, Shira Heichal, Adi Kirschbaum, Lioz Malachi, Ori Nevo, Daniel O'Connor, Yoav Oron, Malka Mona Weiser, Zohar Zidon
Adult Curators: Tzion Abraham Hazan, Gali Faber

Through a pair of eyes, through windows, or through a gateway to another world – we peer into the room. With two eyes we see the world twice, from two different points of view, simultaneously. With eyes situated at the front of the head, side by side, as in humans, the two fields of view are adjacent, and an overlap forms between them. In this manner, with each eye seeing the same image as the adjoining eye but from a slightly different angle, a perception of depth is created. Thus, one can see elements such as a room, a sculpture, or a window, as three-dimensional. The gazelle, however, differs from us. Had it found itself in a museum, it could have gazed at the art pieces on either side of it at the same time, because its eyes are situated on either side of its head and point in opposite directions – one to the right, and the other to the left. In nature, the gazelle can see everything around it. But in the absence of overlapping fields of vision, it sees a flat picture, like a painting. In this exhibition, various encounters are created – between painting and sculpture; print and photography; human and animal; head and body; living, inanimate, and landscape – that make it possible to imagine impossible connections between different types of vision.

The exhibition was curated by twelve boys and girls, aged nine to eleven, who met throughout the year at MUZA, the Educational Wing of the Herzliya Museum of Contemporary Art, as part of its Young Curators project. Now in its second iteration, the project is a collaborative venture of the museum's team of curators and its educational staff. The exhibition emerged in the course

The artist plunges us into the very heart of the biohacking experience and confusion, and implicitly raises major questions, such as what kind of bio – big or small, lab or basement – will have the bigger impact on our lives in a few years' time; which will pose a greater threat, or offer more life-saving solutions; what may happen if one turns one's basement into a playground for DIYBio searches; what would one do with a CRISPR kit bought for US\$160; and finally, who is, and who should be, authorized to have access to such knowledge. Hila Amram's answer appears to be unequivocal, namely that "the amateur, the pirate, the hacker . . . are the radical figures of the 21st century."²³

23 Laliv Melamed,
"Disturbance in a Snow Ball:
Unlikely Symbiosis in Cell
Culture Club," in Nivi Alroy
and Hila Amram: *Cell Culture
Club*, exh. cat., trans. Hemda
Rosenbaum (Tel Aviv: Artists'
Studios, 2014), p. 102

Hila Amram, Detail from
the exhibition 9, 2019
(photo: Shaxaf Haber)
הילה עמרם, פרט מתוך
התערוכה 9, 2019
(צילום שחף הבר)
הילה עמרם, جزء من معرض
9 (تصوير شاحف هابير)



demonstrated in a microwave oven; a shell-encrusted shoe that she found on the beach in Haifa; seemingly radioactive uranium glass; volcanic rock; and hybridized objects of her own design. Hybridization, transformation, hacking, and revealing the invisible appear to be the guiding metaphors for our experience of the show.

In addition, the exhibition stresses notions of shifting subjectivities and hospitality. It is unclear who is hacking whom, or who is performing and speaking here – and the lines between subject and object, material and organism, human and nonhuman, watching and being watched, are blurred. We enter the space produced by the artist not so much as museum visitors, but as intruders or guests in a lived-in environment and microsystem of objects and living organisms that have been hacked by Amram to perform within the space, where they are hosted by herself, then hosting us – a gesture of double hospitality.

It is not only microorganisms that Amram has hacked and invited into the gallery space. For the Herzliya Museum project, she hacked her own life and incorporated it into the show. This includes the soundtrack of her studio (where she listens to the NTS radio – an online radio station broadcasting a diverse range of live radio shows, digital media and live music-based events, 24/7) as well as her personal life story. Her father, an artist himself, is represented in the form of the jacket that he used to wear while working at his studio, in the basement. When Amram was four years old, he was diagnosed with a serious kidney disease, and died years later, attached to a dialysis machine. As a little girl, she always imagined herself finding a cure for her father's illness. Instead, she became an artist – but one who works in an artistic lab, producing creative output that is a cross between biology, chemistry, and art, inventing new ecosystems where bees produce art objects,²¹ or where objects and plants create a self-sustaining colony.²² The current show also references the fact that she herself was able to have her two children only thanks to the advances in biology and genomics. The enigmatic title of the exhibition – “9” – refers us to the CRISPR/Cas9 kit; to the nine months of pregnancy and the mystery of cell division which is a leitmotif of the project; and may also be read as a numeric code name that serves to conceal identity and maintain anonymity, as is the wont of biohackers around the world.

21 In Hila Amram's exhibition "Colony Collapse Disorder," Dana Art Gallery, Kibbutz Yad Mordechai, 2013 (curator: Ravit Harari).

22 In a joint exhibition of Hila Amram and Nivi Alroy, "Cell Culture Club," Tel Aviv Artists' Studios, 2014 (curator: Sally Haftel Naveh).

17 Tom Chatfield, *How to Thrive in the Digital Age* (London: Macmillan, 2012), p. 77.

18 Ibid., pp. 73–74.

19 Ibid., p. 75

20 See “Is Unregulated Biohacking the Future of Science? Josiah Zayner Interviewed by Zach Weissmueller,” in Hila Amram: 9, p. 26.

digital narcissism. Tom Chatfield, a British writer and tech philosopher, has quipped that “online authority has increasingly become divorced from expertise,”¹⁷ as millions of users not only have their opinions, but also broadcast them,¹⁸ delivering, from an intellectual point of view, “the collapse of notions of excellence into a mulch of amateurism and self-promotion.”¹⁹

Conversely, Josiah Zayner, a biohacker and former NASA researcher, is a strong supporter of amateurs.²⁰ Since the map of the DIYBio movement largely echoes that of the big economies supporting big bio businesses (i.e., most operations are registered in the United States wealthy western European countries, or Australia), Zayner was the one to radically democratize the biohacking practice and to open it up for anyone who can afford the US\$160 cost of his genetic engineering CRISPR/Cas9 kit, and perform their own genome sequencing at home. To provide the kit and commercialize it for a general public, he launched a successful crowdfunding campaign, and in 2016 established his biotech company, The Odin, in his garage. Since then, the biohackers’ economy of sharing, openness, decentralized knowledge, and free access has become more radical than ever before.

Hila Amram: Biohacking in the Art Venue

Hila Amram embraces all the shades of gray with regard to the DIYBio movement and its members, the biohackers. As free agents who operate without supervision outside the establishment and support free access to information, informal genetic engineering, and equal opportunity for all, biohackers represent enormous creative potential, as well as a devastating peril. In theory, they might create the next big scientific breakthrough that propels mankind to a brighter future, or let loose a destructive force of biological terror that brings about the end of the world.

Amram’s project brings these issues to the fore in an artistic context. At the Herzliya Museum of Contemporary Art, she zooms in and out on the biohacker’s world. In this space, which looks like a cross between a home environment, basement lab and DIY workshop, complete with various tools, a microscope allows us to see cyanobacteria (a kind of bacteria that produce oxygen photosynthesis) found by the artist on her home window, and parameciums (a genus of unicellular organisms) now inhabiting the exhibition; the process of cell division

biological knowledge. With sufficient determination, anyone can set up a home-based laboratory in their basement or garage, and start experimenting – with the aim of finding an unconventional cure for their illness, low-cost biological solutions that might save the world, producing performance-enhancing supplements for their body, or improving the life of someone in some other part of the globe. The establishment of several operations of this sort around the world has impelled such DIY biology researchers to form the DIYBio movement, and to publish a manifesto¹² that lays out a set of ethical rules and, to some extent, regulates the unregulated.

An online search reveals a range of biohacking practices – from highly socially engaged, Promethean initiatives such as delivering new kinds of food supplies to developing countries, through ones focused on education or fostering artistic investigation, to self-improvement, lifestyle practices, home-made food, and recreation. Thus, one might follow the progress of the Open Insulin project, based in the United States, which has set its sights on developing “newer, simpler, less expensive ways to make insulin,”¹³ and an open protocol for its production for anybody who needs it. Or one might get in touch with the Bio Makers Lab in Peru, which fosters DIY-Bio education with a view to helping local communities and entrepreneurs to develop new, environmentally responsible products.¹⁴ Alternatively, one can learn how to produce one’s vegan cheese with the Real Vegan Cheese project,¹⁵ or watch a TED talk to learn how to improve one’s body performance and achieve more while working less.

The democratization of bio-knowledge in the information age has sparked a great deal of enthusiasm about new possibilities and new potential benefits to individuals and humankind. It also ushers in a new paradigm of knowledge production, and a new embodiment of knowledge – the amateur. Born of the Web 2.0 phenomenon, the amateur found his first and sharpest critic in Andrew Keen, who in his book The Cult of the Amateur: How Today’s Internet is Killing our Culture, published in 2007,¹⁶ warns of the threats inherent in user-generated content, which is unfocused, decentralized, and unedited, and therefore unprofessional, misleading, and harmful. Web 2.0 practitioners – be they bloggers or YouTubers – are very likely to suffer of what he calls

12 See manifesto in Hila Amram: 9, exh. cat. (Herzliya: Herzliya Museum of Contemporary Art, 2019), p. 20.

13 <http://openinsulin.org/>

14 <http://biomakerslab.wixsite.com/>

15 <https://realvegancheese.org/>

16 Andrew Keen, The Cult of the Amateur: How Today’s Internet is Killing our Culture (New York: Doubleday / Currency, 2007).

6 Eric S. Raymond, "The Meaning of 'Hack'," <http://www.catb.org/jargon/html/meaning-of-hack.html> accessed April 9, 2019.

7 Morgan G. Ames et al, "Making or Making Do? Challenging the Mythologies of Making and Hacking," *The Journal of Peer Production*, no. 12 (2018), p. 1, available at http://peerproduction.net/wp-content/uploads/2018/07/jopp_issue12_ames_et_al.pdf accessed April 9, 2019.

8 See the website of the DIY Biology movement, <https://diybio.org/>

9 Josef Keulartz, Henk van den Belt, "DIY Bio-economic, epistemological and ethical implications and ambivalences," <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4884673/> published online May 30, 2016.

10 Ibid.

11 Professional laboratory equipment for genome sequencing can now be purchased second-hand via eBay.

the field is still in its infancy. But one thing is certain: in theory, almost anyone can become a biohacker. Hacking, in this context, "might be characterized as 'an appropriate application of ingenuity'. Whether the result is a quick-and-dirty patchwork job or a carefully crafted work of art, you have to admire the cleverness that went into it."⁶ Stories about hacking often share a rhetoric that "portrays technological know-how and craftiness as crucial in liberating individuals from corporate monopolies and bureaucratic state structures."⁷ Amram describes it as finding a breach in an established system in order to change it from within using DIY means.

The Do-It-Yourself Biology movement dates back to 2008,⁸ and is rooted in the early years of the new millennium, after a working draft of the human genome was completed by the Human Genome Project, and a new field of "basement biology" or "garage biology" was predicted. In a comprehensive study of the history and implications of this field, two Dutch researchers defined DIY Bio thus:

[A] global movement spreading the use of biotechnology beyond traditional academic and industrial institutions and into the lay public. Practitioners include a broad mix of amateurs, enthusiasts, students, and trained scientists. At this moment, the movement counts nearly fifty local groups, mostly in America and Europe, but also increasingly in Asia. Do-It-Yourself Bio represents a direct translation of hacking culture and practices from the realm of computers and software into the realm of genes and cells.⁹

They stress that "DIY Bio does not represent new science, but a new way of doing science" – one which adheres to a large degree to "the general principles of the hacker ethic, such as sharing, openness, decentralization, free access to computers or tech, and world improvement,"¹⁰ while highlighting the hallmarks of a new, biohackers' economy.

Nowadays, the democratization of knowledge – thanks to the Web and digital information exchange and networking, enabled by new technologies and media at the fingertips of some seven billion smartphone users around the globe, and professional laboratory solutions that grow cheaper every year¹¹ – has brought us closer than ever to common dissemination of the secrets of

nebulous and specific. Published in 2016, it was hailed by the Financial Times as “a lucid and informed guide,” and placed among the top books of the year by Forbes magazine. Ross outlines a vast and intricate map of how global research is linked to economies, and the impact they are likely to have on our lives in the next few years. Although his analysis is based largely on his observations and traveling experience as Senior Advisor to Hillary Clinton, and bears all the flaws of a neoliberal and American “win-win” perspective, it nevertheless provides a compelling image of where the most cutting-edge research – whose ramifications may be as world-changing as the Internet itself – is being done, and how that might be translated into the macro-economies and geographies of future markets. Apart from spectacular developments in robotics, cybernetics and coding, he highlights genomics as a trillion-dollar industry of the near future.

In Ross’s view, “genomics is going to have a bigger impact on our health than any single innovation of the 20th century,” by extending our lives and eliminating diseases.⁴ However, he admits that access to innovations, such as growing kidneys for transplantation in genetically engineered pigs or genome sequencing a patient to eradicate their cancer or to ward off future diseases, would initially be limited to the wealthy in developed countries. Although “innovations have the potential to become cheaper over time and spread throughout a greater population,”⁵ the elitist vision of a new Silicon Valley of genomics businesses, emerging mostly in the United States and China and catering only to those who can afford them, dominates the vision outlined by him.

While the genomics tipping point that we are facing today appears to offer a post-humanistic and post-human vision, it also raises the specter of unequal access to health services and an ever-growing gap between developed and developing parts of the globe. Into this gap enters a new entity – the biohacker.

Below the Surface and Deep in a Basement: Who is the Biohacker?

The answer to the question *Who is the Biohacker?* is not simple, for several reasons: the many faces of biohacking; its semi-legal or obscure status in many legal systems; contradictory definitions or absence of comprehensive information; and the paucity of historical precedent, as

4 Ibid., pp. 74–75.

5 Ibid., p. 73.

1 One of the few places where one may put a clickable link on Instagram is in one's profile description, also known as one's bio. As such, "link in bio" refers to a website link that is placed in the profile of an Instagram account.

Link in Bio:¹ On a New Economy of Knowledge Production

Nanorobots will treat your disease at the cellular level. You will be able to have a designer baby (do you prefer brown, or blue eyes?), or predict if your risk of getting Parkinson's disease in your seventies is higher than average, and start preventing it while still in your twenties. From the comfort of your couch and using only your smartphone, you will be able to conduct a liquid biopsy of your own blood sample and send it to your doctor, as easily as clicking "Like" on Facebook. Ordering personally modified drugs and treatment based on your genomic code; or a personalized pet, or plant; or an artificial limb that looks and works just like a natural one, will be almost as simple.

This is not taken from a trailer of a sci-fi movie, but describes a reality that is here and now – or will be in the very near future, within the next few years. Just how close it is became apparent as recently as November 2018, when the world was shocked at the announcement of the birth of Lulu and Nana – healthy Chinese twin girls born following genetic editing as embryos to protect them from their father's HIV. This birth ushered in as many hopes as discussions about the possible perils of such technology. Dr. He Jiankui, who ran the experiment, has found himself severely sanctioned for it.²

Hila Amram's art project (fore)sees and captures this fragile and still half-invisible nerve of our present and imminent future. Digging deep beneath the surface of the genome engineering phenomenon, it introduces us to a new bearer of knowledge, experience and subjectivity – the biohacker. But what does this surface look like, or is likely to look like soon?

The Surface: An Expanded Bio

The Industries of the Future by Alex Ross³ gives us some notion of the impending futures awaiting us, both

2 "Chinese authorities on Thursday ordered suspending research activities of persons involved in the gene-edited babies incident, denouncing the matter as 'extremely abominable in nature' and in violation of Chinese laws and science ethics." "Research activities of persons halted over gene-edited babies incident," XinhuaNet, http://www.xinhuanet.com/english/2018-11/29/c_137640246.htm, published online November 29, 2018.

3 Alex Ross, The Industries of the Future (London: Simon & Schuster, 2016).

in 2014, won the Pulitzer Prize, and became an international bestseller. Its main argument is that over millions of years of evolution, the Earth has undergone five different extinction events – and today we are in the midst of the sixth, which is entirely man-made. Man's actions have led to a dramatic rise in the temperature and acidity of the ocean water, which in turn has disrupted the equilibrium in the atmosphere. This has had a devastating effect on a wide range of organisms and plants, which must adapt to the changing environment, or die. Kolbert estimates that as a result of human activities, between twenty and fifty percent of all life on earth will be lost by the end of the 21st century. In other words, we are eliminating the sources of natural food and energy, and violating the ecological balance that sustains our very existence on earth.



Marie Tharp (1920–2006): An American researcher who specialized in mapping marine geology. Since women were not allowed in the 1950s to join marine research teams and divers, she worked in collaboration with researcher Bruce Heezen (1924–1977), who brought back the data from the field. Based on the data he collected, Tharp sketched the first scientific map of the entire ocean floor, revealed with her research partner the Central Atlantic Ridge, and contributed to the acceptance of the plate tectonics theory and continental drift. Although Tharp taught and researched at Columbia University until her retirement in 1983, her research won true recognition only after her death. In 1995, Tharp donated her vast collection of maps and archives to the Geography and Map Division of the Library of Congress.



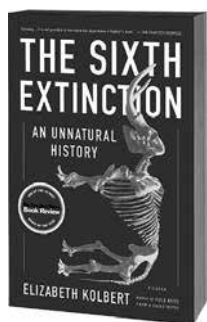
The Mariana Trench (or Marianas Trench): The lowest place on Earth. Created at the intersection of two tectonic plates below sea level, it was first mapped and measured in the years 1872–76 by the research ship Challenger, and has since been the focus of an endless number of research expeditions. It is situated in the western Pacific Ocean, some 200 kilometers (125 miles) east of the Mariana Islands (the northernmost group of islands of the Micronesian archipelago, an American protectorate). It measures approximately 2,500 kilometers (1,550 miles) in length, and is 60 kilometers (38 miles) wide, on average. The bottom of the trench lies over 11,000 km (6.88 miles) under the sea surface.



Eliyahu Sacharov (2018–1914): The artist's maternal grandfather. An Israeli industrialist and member of the defense establishment. The design of Marie Tharp's room in the exhibition is inspired by his study. Sacharov was born in Jerusalem, the third generation of his family in Palestine (his grandfather, Rabbi Yechezkel Sacharov, had immigrated to Palestine with his family in 1902, and had settled in Jerusalem). In the early 1930s, as a high school student, Eliahu Sacharov joined the ranks of the Jewish paramilitary organization, Haganah, and served in its signals unit. In 1950 he left the IDF with the rank of lieutenant colonel, and with his brother Israel Sacharov and in collaboration with Kibbutz Mishmarot, established a plywood factory, which he managed until his retirement. In addition to his business enterprises, he engaged in secret activities on behalf of the Ministry of Defense. In 2007, at the age of 93, he was given the honor of lighting one of the celebratory torches marking Israel's 59th Independence Day. In his later years, he devoted his time to documenting the history of the Yishuv (the Jewish community in pre-independence Palestine) and his activity in service of the state. His granddaughter remembers him sitting in his living room at the age of 104, surrounded by piles of hundreds of letters that he had written, which spilled from his desktop onto the floor and carpets, creating geological layers of paper that turned his room into a kind of a closed system made up of memories and history.



Fantasia: An animated film by Walt Disney, released in 1940. What set it apart from other animation films is that musical compositions served as the inspiration and guide for the animation. It consists of eight classical music pieces played by the Philharmonic Orchestra of Philadelphia, conducted by Leopold Stokowski. When the film was released, it failed at the box office, but over the years it received rave reviews and popular acclaim. Its segment titled "The Sorcerer's Apprentice" is based on Goethe's poem of the same name, and its musical score is by the French composer Paul Dukas (1865–1935).



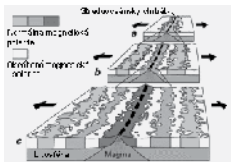
Elizabeth Kolbert (born 1961): A science correspondent for *The New Yorker* magazine. Her work focuses on the impacts of humans on our planet's ecosystem, based on her travels and conversations with researchers and scientists of various places across the globe. Kolbert's decision to write her book, *Sixth Extinction: An Unnatural History*, was directly influenced by a report published in 2008 by the U.S. National Academy of Sciences, titled *Are we in the midst of the sixth mass extinction? A view from the world of amphibians*. Kolbert's book was published



Alvin (DSV-1): An American submarine built in 1964, named after Allyn Vine, an engineer from the Woods Hole Oceanographic Institution at Woods Hole, Massachusetts. Alvin (DSV-1) carried out tens of thousands of research dives over its years in service, and ferried over 12,000 scientists to the ocean floor. Its maximum dive depth was 4,500 meters, and it weighed 16 tons. It was provided with advanced equipment – including two external arms, photographic equipment, laser meters for determining distances, and propellers for hovering in position. Since it was built in accordance with the standards that were in effect in the early 1960s, it had no toilets or heating, and its low fire safety rating meant that its occupants were forbidden from wearing fleece. On August 6, 2004, the U.S. National Science Foundation announced Alvin’s retirement from active service, and the deployment of a new version (DSV-2) in its place.



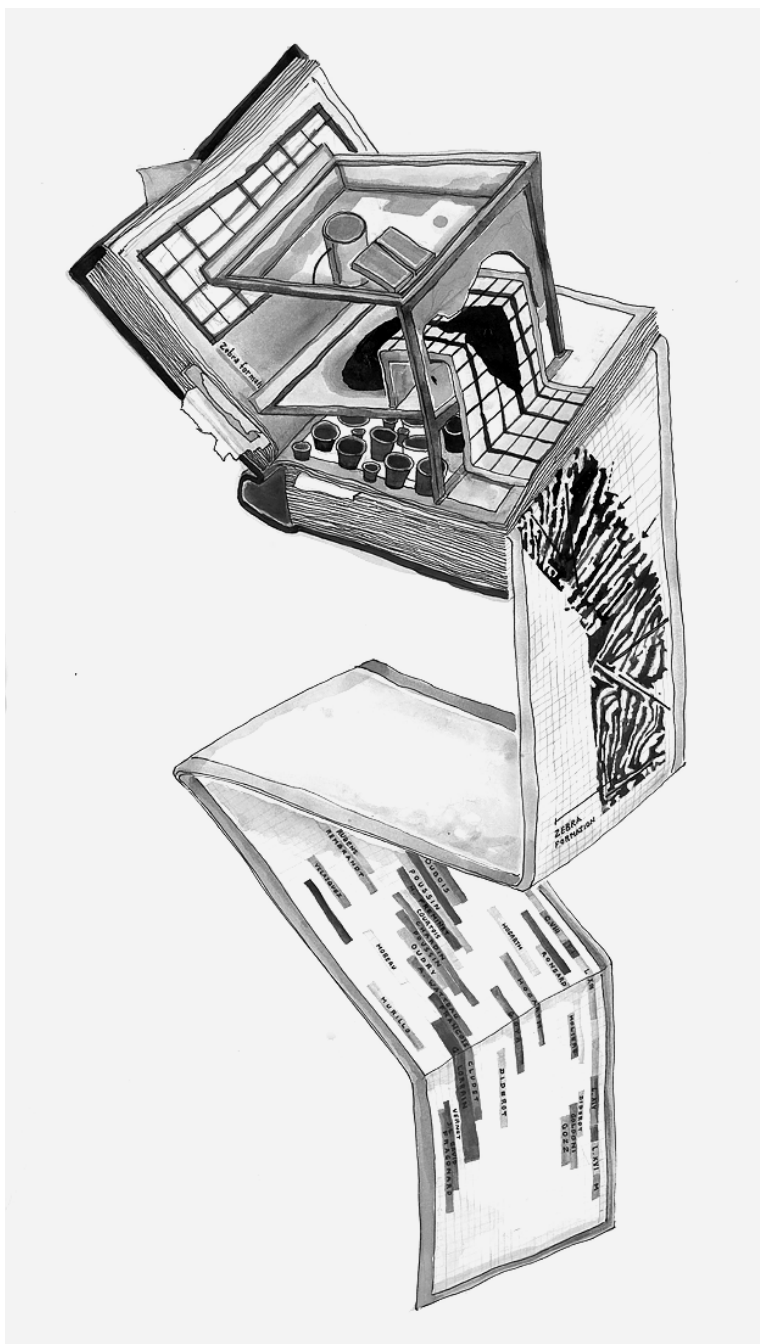
Yehuda Alroy (1922–1992): The artist’s paternal grandfather, born in Poland. He was educated at the Hebrew Gymnasium at Suwałki, Poland (then part of Russia), and studied medicine at the universities of Prague and Basel. A Betar Movement activist in Poland, Alroy immigrated to Palestine in 1935, where, beside his work in managing an industrial engineering-equipment company, he engaged in extensive public volunteering. He later devoted himself to translating literary works into Hebrew, and writing poetry and articles. Approximately two years ago, his granddaughter, the artist, inherited an envelope of yellowing documents, which revealed to her that, over many years, her grandfather had created an impressive corpus of maps and chronological diagrams of key events in the history of Western art and culture. These maps, masterfully drawn and adorned with copperplate script, are included in his granddaughter’s exhibition as one of her sources of inspiration.



Tectonics: From Ancient Greek: τεκτονικός (*tektonikos*), meaning “pertaining to building.” A geological theory that explains the movements in the hard outer crust of the Earth, which is made up of large masses called tectonic plates. It is based on the theory of continental drift from the first half of the twentieth century, according to which the movement of the tectonic plates originated in the expansion of the ocean floor.

collaboration with the artist and author Moran Shoub. In the radio play, which blends together fact and fiction, Marie Tharp corresponds with Bruce Heezen, a geologist who went down in the submarine to the seafloor and relayed seismic information, on which Tharp based her work because she, as a woman, was prevented from going on ocean missions. A narrator joins their conversation, and it also incorporates poetry quotations, which blur the boundary between the scientific and the poetic.

Nivi Alroy, **Sea Floor**
2150, 2019, watercolor
 on paper, 40.5×20.5
 ניבי אלרואי, **רצפות הים**
2150, 2019,
 צבע מים על נייר,
 40.5×20.5
 نیقی الروئی, **قاع البحر**
2150, 2019, ألوان مائية على
 ورق, 40.5×20.5



4 See the *Fantasia* entry in the index.

5 See the *Mariana Trench* entry in the index.

6 See the *Eliyahu Sacharov* entry in the index.

7 See the *Alvin* entry in the index.

8 See the *Tectonics* entry in the index.

9 See the *Zebra Formation* entry in the index.

structure, a hybrid of artificial and organic forms: debris from the seafloor, parts of furniture, and a cluster of plastic residues. All of these have joined together into a freakish ecosystem, which is unlikely to manage to deliver its inhabitants to safety. At the center of the space is a wooden home that has been flooded. Surrounding it are innumerable buckets of concrete, that have seemingly proliferated, unchecked, of their own accord – not unlike the scene in Walt Disney’s *Fantasia*,⁴ where the protagonist remains anxious and exhausted by a constant rush of water that overflows and threatens to drown him. On the roof of the wooden structure rises a high ladder that leads to nowhere, and stops at the ceiling of the hall, as a potential, but hopeless, escape route.

Visitors to the exhibition are invited to cross the building through a depressed route that traverses the building. This is a range of peaks whose shape resembles the Mariana Trench⁵ – a chain of underwater precipices that surround the deepest known depression on the Earth’s surface. Next to the walls of the wooden structure lie piles of books, envelopes, and sheets of paper. The room appears to be Marie Tharp’s study, where she worked on mapping the ocean floor – but it is also an allusion to the artist’s maternal grandfather,⁶ who, in his old age, devoted his time to documenting the history of the Jewish community in pre-independence Palestine, and his activities in the Israeli civil service. As one makes one’s way through the building, one can see an ancient diving mask, on which is projected a video shot by a drone, documenting what our world looked like just before its destruction.

A long map hangs from the drawing table of the researcher Marie Tharp. A submarine recalls the famous Alvin submarine, which has set out since the early 1960s to collect data and findings at the bottom of the Atlantic Ocean.⁷ At the end of the hall hangs another long map pertaining to Tharp’s research – including the movement of the tectonic plates due to the expansion of the ocean floor,⁸ and a zebra formation that describes the pattern of switching of the Earth’s magnetic poles.⁹

The exhibition space will serve as an arena for performances, meetings, and collaborations with artists and researchers from the fields of dance, music and science. The upper gallery presents an audio-visual project that accompanies this exhibition, *The Mariana Trench – Flooding*, a radio play and screening, the product of Alroy’s

NIVI ALROY: MARIANA TRENCH

Curator and Text: Aya Lurie

1 Marie Tharp specialized in mapping marine geology. See the entry *Marie Tharp* in the index of terms and sources of inspiration at the end of this text.

2 The artist's paternal grandfather was also a maker of maps and chronological diagrams. See the *Yehuda Alroy* entry in the index.

3 *The Sixth Extinction: An Unnatural History* by Elizabeth Kolbert was published in 2014. See the *Elizabeth Kolbert* entry in the index.

After the Great Flood of 2150, a figure recalling the daughter of the American cartographer and researcher Marie Tharp¹ sits in her study, hunched over the drawing table, and gazes at her long scrolls, on which she has drawn maps and diagrams of past periods in human art and culture.² This is the last remaining spot on earth, which has been almost completely wiped out by glaciers that melted during the "Sixth Extinction."³

The solo exhibition of the multidisciplinary artist Nivi Alroy begins a moment after that extinction. It consists of several site-specific installations that depict seductive and frightening visions of a future world re-emerging in the wake of global ecological destruction. Alroy's work is based on actual scientific research in the fields of biology, oceanography, and ecology (which she became deeply acquainted with during an art residency program at the Hebrew University of Jerusalem), coupled with experiences and memories of her family.

Although Alroy relies on real-world materials, she transforms them to create a fictional and poetic work in which scientific facts and predictions serve only as a starting point. The destruction of life on earth will occur, according to scientific predictions, as a result of ongoing and complex processes: atmospheric warming; flooding of the land by the seas and oceans due to melting glaciers; damage to natural resources and their aggressive exploitation; and irrevocable disruption of the ecological balance that has nourished and preserved a host of processes and organisms on earth for thousands of years – including ourselves, the human race. By mapping the past (that is, our present), Alroy's sculptural installations portray the world after the calamity as an evolutionary hybrid made up of the remains of a destroyed civilization.

At the entrance to the large space is a raft-shaped

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: Gregory Abou, Nivi Alroy, Hila Amram, Eitan Ben Moshe, and Roni Taharlev.

Heartfelt gratitude is extended to Moshe Fadlon, Mayor of Herzliya and Chairperson of the Herzliya Art and Culture Company, 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 significant involvement in every way. Our appreciation goes to Dr. Małgorzata Ludwisiak, Director and Chief Curator of the Ujazdowski Castle Centre for Contemporary Art in Warsaw. Thanks to the curators Ori Drumer, Tzion Abraham Hazan, and Gali Faber. Special thanks to the curator Yona Fischer, who inspires us all and exemplifies what the profession should be. Thanks to Nehama Kaplan for her great support. Thanks to the authors of the illuminating catalogue texts: Yona Fischer on Gregory Abou's work, Dr. Amalia Ziv on Roni Taharlev's, and Menachem Goldenberg on Eitan Ben Moshe's exhibition.

Hila Amram's exhibition was made possible by the Keshet Award for Contemporary Art, founded by the Bar-Gil Avidan family. We are most grateful to Keren Bar-Gil and Ran Avidan for their generous and significant donation. We thank the award's committee members: artist Prof. Deganit Berest; Yuval Beaton, Chief Curator of the Ashdod Art Museum; artist Prof. Sharon Poliakine; and curator Dr. Roy Brand. We thank Outset Contemporary Art Fund, Candida Gertler, and Mirav Katri, Director of Outset Israel; and the Polish Institute Tel Aviv and its directors, for their warm collaboration and support of the project. Thanks go to the wonderful producer of the award, Vered Gadish. Thanks go to Omri Amirav-Drory, Sally Haftel Naveh, Udi Morag, Nora Raz, Zach Weissmueller, and Josiah Zayner.

We are thankful to the artist and writer Moran Shoub, who joined Nivi Alroy in creating an ancillary project to the latter's exhibition. For permission to include in it Yair Hurvitz's poem we thank Rachel Becker Amir; and for permission to include Avot Yeshurun's poem we thank Helit Yeshurun. Thanks to Ella Rothschild for presenting fragments from the dance performance Flood; and to Moran Victoria Sabbag for presenting the musical performance Public Rehearsal, performed by the Cello Ensemble: Noa Choring, Jackie Fay, Stav Glichensky, Alma Halfon, Romi Kopelman, Shira Pinkerfeld, Anat Rodshtein Eshel, Yael Sheizaf (arrangement of The Holy Presence of Joan d'Arc by Julius Eastman).

Alroy's show was made possible by the generous support of Outset Contemporary Art Fund; the Israel Lottery Council for Culture and the Arts; and Friends of the Museum, Yael and Zohar Gilon.

Thanks to B.I.T Real Estate Enterprise & Development Ltd. for their welcome involvement. We extend our gratitude to Prof. Assaf Vardi, Department of Plant & Environmental Sciences, Weizmann Institute of Science, Rehovot; Prof. Ilan Koren, Head of the Department of Earth and Planetary Sciences, Weizmann Institute of Science, Rehovot; and the Morris Kahn Marine Research Station at the Department of Marine Biology, University of Haifa. Thanks are also due to Daphna Alroy, Gilly Alroy, Ronnie Alroy, Maya Attoun, Noemi Chouraqui, Naomi Kaniuk, Rotem Keidar, Debbie Ramon, Shanee Roe, Micha Stern, Michael Vardi, and Miriam Vinkler.

The exhibition "Double Gaze: Children Curate The Museum Collection" is led by MUZA, the museum's Education Wing. It is supported by the Friends of the Museum: Yael and Shabtai Shavit, Gila and Zeev Zimet, and anonymous friends. We are thankful to Hapoalim Community Fund, Bank Hapoalim, and particularly Shelly Amir, for the generous contribution. Thanks to Roni Miron Art Space for the picture frames used in the "Outdoors" project presented at the exhibition.

Gratitude goes to the generous individuals who have kindly lent paintings by Roni Taharlev: Menachem and Kali and family, Ann and Dr. Ari Rosenblatt; Dubi Shiff, and anonymous lenders. Special thanks are extended to Prof. Dror Wahrman for his welcome involvement.

Thanks to the Israel Lottery Council for Culture and the Arts for supporting Eitan Ben Moshe's exhibition. For the kind permission to include literary works in the exhibition "Marsden Hartley: Slow Homecoming," we thank Rafi Weichert of Keshev Press; Reuven Miran of Nahar Press; Bialik Institute Press, Jerusalem; and translator Oded Peled.

Our heartfelt gratitude is extended to all the Friends of the Museum, who support our activities with great warmth and commitment throughout the year. We appreciate the superb professionals who accompany the museum's activities. Thanks to Einat Adi for editing the Hebrew texts and translating them into English; Nawaf Athamnah for the Arabic translation; and Kobi Franco for the graphic design. Thanks to Reut Earon for the talented design of Hila Amram's exhibition. Thanks to Gamliel Sasportas for his help in the installation of the exhibitions. Thanks to the volunteers who assist us with great dedication: Orit Grosman, Smadar Shilo, Anat Schneider-Sharan, and Moshe Wolanski. Special thanks to Hagit Uzan Bachar, Friends of the Museum Manager, and Hava Avital, of the Friends management. Finally, deep gratitude goes to the museum staff for their tireless efforts: Tammy Zilbert, Lilach Ovadia, Reut Sulema-Linker, Noa Haviv, Yosi Tamam, Nili Goldstein, and Idit Bar Lev. Bless you all.

Museum Staff

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

Exhibitions and Catalogue

Editor: Dr. Aya Lurie
Editorial Assistant: Lilach Ovadia
Design and Production: Kobi Franco Design
Hebrew Text Editing and English Translation: Einat Adi
Arabic Translation: Nawaf Athamnah
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
Framing: Herzl's Frames, Ramat Hasharon
Construction, Electricity, and Lighting: Uzi Kapzoon
Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

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

© 2019, Herzliya Museum of Contemporary Art
Cat. 2019/1

Nivi Alroy: Mariana Trench

Installation: Omri Ben Artzi, Yoav Fish, Moran Zigron
Installation Assistants: Lobna Awidat, Sarah Hatooka
Scientific Consultants: Prof. Assaf Vardi, Department of Plant & Environmental Sciences, Weizmann Institute of Science, Rehovot;
Prof. Ilan Koren, Head of the Department of Earth and Planetary Sciences, Weizmann Institute of Science, Rehovot
The Radio Play "Mariana Trench – Flooding"
by Moran Shoub and Nivi Alroy
Participants: Yoram Alroy Nadav Reboh, Moran Shoub,
Prof. Oded Wolkstein
Sound and Music Editor: Nadav Reboh
Consultant: Yoram Alroy
Drawings: Nivi Alroy
Animation Editor: Tali Oliver
Music: The Sorcerer's Apprentice by Paul Dukas, conducted
by Leopold Stokowski, The Philadelphia Orchestra, 1939

Hila Amram: 9

The exhibition is presented courtesy of the Keshet Award for Contemporary Art, founded by the Bar-Gil Avidan family.
Award Committee Members: Dr. Aya Lurie, Prof. Deganit Berest, Yuval Beaton, Prof. Sharon Poliakine, Dr. Roy Brand, Keren Bar-Gil
Keshet Award Producer: Vered Gadish
Exhibition Design: Reut Earon
Production and Installation: Dan Owen
Artist's Assistant: Amalia Shemtov
Animation: Shay Goldberg
Research Consultants: Dr. Rami Klein, Daniel Shemtov, Dr. Tal Shomrat, Dr. Keren Weiser, Monika Wróbel (Biohacking Poland)
The text by Małgorzata Ludwisiak is also published in Amram's exhibition catalogue, designed by Avigail Reiner [The Studio].

Eitan Ben Moshe: Thus Far

Text: Menahem Goldenberg
Assistants: Shay Buchnik, Daniel Paley

Double Gaze: Children Curate the Museum Collection

Project led by MUZA, the Museum's Educational Wing
Instruction and Curatorial Supervision: Tzion Abraham Hazan and Gali Faber, MUZA
Educational Consultant: Hilla Peled, Director of MUZA
Curatorial Consultant: Aya Lurie

Marsden Hartley: Slow Homecoming

Exhibition Design: Koby Levy

Gregory Abou: Gotland – Three Pulses

The video Areyouthere / Gotland, March 2010
Sound Design: Leon Milo
Courtesy Paola Bjaringer

Roni Taharlev: White Ravens

The text by Amalia Ziv is also published in the Taharlev's exhibition catalogue, designed by Magen Halutz and Adam Halutz.

outset.

מוזיאון הרצליה
HERZLIYA MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

בנק הפועלים

מוזיאון הרצליה
HERZLIYA MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

מוזיאון הרצליה
HERZLIYA MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

מוזיאון הרצליה
HERZLIYA MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

מוזיאון הרצליה
HERZLIYA MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

מוזיאון הרצליה
HERZLIYA MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

EXHIBITIONS

MAY 25 – AUGUST 24, 2019

HERZLIYA MUSEUM

OF CONTEMPORARY ART