

רוני טהרלב:
עורבים לבנים
2019-2015



פרט מתוך **בשורה 1**, 2019, שמן על בד מתוח על עץ, 120x130, אוסף דובי שיף (ר' עמ' 20)
Detail from **Annunciation I**, 2019, oil on linen mounted on panel, 120x130, Dubi Shiff Art Collection (see p. 20)

רוני טהרלב

עורבים לבנים

2019-2015



מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית



מזיאון הרצליה לאמנות עכשווית

רוני טהרלב: עורבים לבנים

25 במאי – 24 באוגוסט 2019

צוות המזיאון

מנהלת ואוצרת ראשית: ד"ר איה לוריא

מנהלת אדמיניסטרטיבית: תמי זילברט

עוזרת לאוצרת ראשית: לילך עובדיה

מזכירת המזיאון, אירועים והפצה: רעות סולמה־לינקר

רשמת: נועה חביב

מנהלת מועדון הידידים: חגית אזן בכר

מתנדבים: אורית גרוסמן, משה וולנסקי, סמדר שילה

אב בית: יוסי תמם

יחסי ציבור: הדס שפירא

אתר אינטרנט: נטלי טיזונקו

קבלת קהל ומתאמת מועדון הידידים: נילי גולדשטיין

קבלת קהל ותיאום אדמיניסטרטיבי: עידית בר לב

תערוכה

אוצרת: ד"ר איה לוריא

עוזרת לאוצרת: לילך עובדיה

חשמל ותאורה: עוזי קפצון

קטלוג

עורכת: ד"ר איה לוריא

עיצוב והפקה: מגן חלוץ, אדם חלוץ

עריכת טקסט עברית: עינת עדי

תרגום לאנגלית: עינת עדי, דרור ורמן (טקסט אריאל הירשפלד)

צילום: אבי אמסלם (עמ' 18, 30, I-31, II-31, 32-34, 36-38,

40-41, 44-46, 50, 61), יורם בוזגלו (עמ' 13, 16, 20, 22, 24, 26, 29,

31-III, 31-IV, 43, 52, 54, 57), אלעד שריג (עמ' 48, 58)

גרפיקה: עלזה חלוץ

הדפסה: דפוס כתר, הר טוב

העבודות מאוסף האמן, אלא אם צוין אחרת;

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב × גובה

על העטיפה, צד עברי: פרט מתוך **נער עם ורד**, 2019,

שמן על בד מתוח על עץ, 60x50, אוסף קלי (ר' עמ' 17)

על העטיפה, צד אנגלי: פרט מתוך **דיוקן עם מלאך**, 2019,

שמן על בד מתוח על עץ, 122x100 (ר' עמ' 54)

© 2019, מזיאון הרצליה לאמנות עכשווית

קט' 2019/3

תוכן העניינים

8

פתח־דבר

איה לוריא

10

הציור והספק

אריאל הירשפלד

14

"דרגת האפס" של המגדר

עמליה זיו

פתח־דבר

שלשה ציורים גדולים מאוד, שכל אחד מהם מתאר שתי דמויות בסצינת "בשורה" (עמ' 20, 29, 57), המתייחסת לסצינה המפורסמת בבירת החדשה, שבה מבשר המלאך למריה, אם ישו, על דבר הריונה האלוהי, הפלאי, כשעודה בבתוליה. בתיאורים הקלאסיים, כמו גם אצל טהרלב, בא לידי ביטוי יחסה המורכב של האישה הצעירה לידיעה הדרמטית שהוטחה בה, הכולל סקרנות, דחייה, חשש ופליאה – ואולי, מעל לכול, ראשיתה של הבנה כי עולמה המוכר עומד להתהפך עליה. מעתה, נגזר עליה ועל הילד שברחמה להיות אחרים תמיד, נבדלים ויוצאים מהכלל, נידונים לניסיון להוכיח את הלגיטימיות הקיומית של ההיריון והילד, למגר את הספק האמוני ולהוכיח את צדקת הדרך. יתכן שהממד האנלוגי מכוון ליחסה המזדהה של טהרלב עם האחר, באשר הוא, ואולי הוא מכוון לבחירתה בציור פיגורטיבי על רקע השיח המורכב והמתמשך בחוגי האמנות העכשווית על גוויעתו של זה משכבר.

כך או כך, בתוך ההקשרים הקלאסיים, הסגנוניים והתמטיים שבהם טהרלב פועלת ניתן לחוש גם באיזו הפקעה דקה של הציורים מאותה מסורת ממש. זאת, לא רק בשל אופני העיצוב העכשווי של המצויירים (שהמודלים להם היו ברובם סטודנטים ירושלמים) – אופנת השיער, החזקות הגוף, העמימות המגדרית וכדומה – אלא בעיקר בזכות איכות מבטם הישיר, המחבר אותם, במפגש חד, עם עיני הצופים, וכך מקשר אותם לכאן ולעכשיו. בנוסף, באמצעות עירוב בין אור סימבולי ואור המגיע ממקור ממשי בחדר, חותרת האמנית תחת הלוגיקה של התאורה בציור. כך היא יוצרת ציור אלגורי, דתי, שכולל בתוכו גם את חילונו, באמצעות חשיפת המכניזם הציורי (מודל העוטה כנפיים כאביזר ומגלם את תפקיד המלאך בסטודיו). ציוריה של טהרלב, העשויים ברוב כישרון, מתמסרים בתשוקה למעשה האמנות האשלייתית; בה בעת, הם מאתגרים את אופני כינונו על ידי הכנסת ממד של מתח בין הזמנים (אז ועכשיו); בין המינים; ובין אשליה וחשיפה של אמצעי ייצורה.

תערוכת היחיד של רוני טהרלב במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית מביאה יסוד כפול-פנים המצוי בתשתית יצירתה. מצד אחד, יש בעבודתה רכיבים דיסוננטיים המערערים, מתוך מודעות חריפה, על תפיסות מקובלות וייצוגים אמנותיים ותרבותיים של זהות וייעוד בתקופתנו; מצד שני, היא נותנת ביטוי לערגה להשתהות רכה ועוטפת בתוך אותן קונוונציות קלאסיות ממש.

שם התערוכה, "עורבים לבנים", עלה משמו של אחד הדיוקנאות המוצגים, *דיוקן עם עורב לבן* (2018, עמ' 26), המציג דמות ענוגה, מסתורית משהו – ספק גבר ספק אישה, אולי דמות היסטורית ואולי בת זמננו – העוטה לכתפה בגד תחרה דק, ועל כתפה עורב לבן. עורבים לבנים אמנם נדירים ביותר, אך קיימים בטבע. הם מזכירים כבר במקורות יווניים קלאסיים, כמשל לתופעה בלתי סבירה או אף בלתי אפשרית,¹ או כייצוג לרעיון שגם הבלתי סביר ביותר עשוי לקרות.² העורב הלבן המצויר בדיוקן מעלה על הדעת את בן דמותו, העורב השחור, הנפוץ והמוכר ממנו, סמל איקוני מבשר רעות – קונוונציה שטהרלב משנה לנגד עינינו ומרחיבה עד שהיא כוללת כעת גם את היפוכה, כלומר, את זכותו המאירה של הלבן, על שלל הקשריו החיוביים. כך נוצר יצור היברידי פלאי, ייחודי, מאיים ומושך כאחד, המותח את גבולות ההגדרה של המוכר והוודאי לכדי מנעד גמיש של אפשרויות והיתכנויות, וחושף את הוודאויות של האופציה הבינארית במלוא מוגבלותן המצמצמת.

תערוכתה זו של טהרלב מכילה שתי סדרות (אף הן ניגודים משלימים) של ציורים עשויים לעילא, ברוח הציור הפיגורטיבי הקלאסי, שנטענים ממסורת ארוכה של ציירי המאות הקודמות. סדרה אחת כוללת דיוקנאות יחיד צנועי ממדים, שהדמות המתוארת בהם מלווה באובייקט זה או אחר – מעיל פרווה, תכשיט, או פרח. ברפרטואר המוכר של הדיוקן כז'אנר, תפקידם של אובייקטים מעין אלה הוא לשקף השלכה אלגורית או סימבולית על הדמות, כמו גם להכניס אלמנט נוסף לקומפוזיציה הסינגולרית. לצד סדרה זו מוצגים

1 Lisa Maurizio, "Delphic Oracles as Oral Performances: Authenticity and Historical Evidence," *Classical Antiquity*, vol. 16, no. 2 (October 1997), p. 325.

2 G. L. Huxley, "Stories Explaining Origins of Greek Proverbs," *Proceedings of the Royal Irish Academy: Archaeology, Culture, History, Literature*, vol. 81C (1981), p. 335.



סימון מרטיני וליפו ממי, פרט מתוך **הבשורה עם הקדושה מרגרטה והקדוש אנסאנוס**, 1333, 305x265
 טמפרה וזהב על עץ, 305x265
 Simone Martini and Lippo Memmi, Detail from **The Annunciation with St. Margaret and St. Ansanus**, 1333, tempera and gold on panel, 305x265, Uffizi Gallery, Florence

קטלוג זה כולל מבחר עבודות שצוירו בשנים האחרונות, הנותנות ביטוי לחקירה מתמשכת של הנחות־יסוד תרבותיות הקשורות למגדר. ברצוני להודות לכותבי המאמרים מרחיבי הדעת, המתמקדים בציורי הבשורה ובדיוקנאות המוצגים בתערוכה "עורבים לבנים", ד"ר עמליה זיו ופרופ' אריאל הירשפלד. תודה למגן חלוץ ולאדם חלוץ על עיצוב הקטלוג; לעינת עדי על עריכת הטקסטים והתרגום לאנגלית; ולאבי אמסלם, יורם בזגלו ואלעד שריג על צילום העבודות. תודה מיוחדת שלוחה לפרופ' דרור ורמן ולצוות מזיאון הרצליה לאמנות עכשווית.

ד"ר איה לוריא
 מנהלת ואוצרת ראשית

הציור והספק

אריאל הירשפלד

גברת. קח, מר... מר... מר... מרגניות... הייתי נותנת לכם
גם סיגליות, אבל הן נבלו כולן כשאבי מת. אומרים שסופו
היה סוף טוב.⁵

קריאת הסמלים בציורים (ולא רק בהם) הייתה חלק חיוני
במיומנות ההבנה התרבותית של משכיל בדורות ההם. הסמלים
למיניהם לא היו אבזר שולי בהשכלה ההיא, אלא עיקר גדול. ימי
הרנסאנס והבארוק היו תקופות סימבוליות באורח קיצוני. המישור
המילולי הגלוי היה רדוף איסורים. הסגנון החצרני של התרבות
היה חדור ציות לדקורום מורכב, העשוי כללים דתיים ומעמדיים
ואידאלים אביריים. את אזורי התשוקות והרגשות העזים, הטובים
והשליליים, הביעו בדרכים דיסקרטיות יותר – באמצעות הסמלים.
לכן, פרח הציפורן בדיוקן הנודע של *הסוחר גאורג גיזה* (1532)
מאת הנס הולביין, הוא אות גדול ומכריע במשק האותות של
הציור המורכב הזה, לצד הכלים השונים, שחלקם נדירים ומוזרים,
השטרות, המכתבים, המטבעות. פרח הציפורן הוורוד מלמד על
מידות הנפש, על הבטחת אהבה שלא תחלוף לעולם ועל טוהר
כוונות. הוא צמח, על פי המיתולוגיה הנוצרית, מן המקום שבו נשרו
דמעותיה של מרים הבתולה. הציור נועד להישלח לכלתו המיועדת
של הסוחר, אישה מיוחסת במיוחד. פרח הדרדר בידו של דיר,
בדיוקן העצמי שצייר ב־1493, הדיוקן העצמי הראשון שלו בצבע,
כצייר־אמן מדופלם, נועד לספר לכלתו לעתיד סיפור דומה: צמח
הדרדר (Distel) במקור; למעשה, צמח חרחבינה) כונה בגרמנית של
אותם ימים Mannestreue – "נאמנות הבעל".

דיוקן עם פרח ציפורן (2018, עמ' 13) של רוני טהרלב נוצר אמנם
כמחווה לכמה דיוקנים עם פרח ציפורן מן המאות ה־15 וה־16,
אבל הוא מספר סיפור אחר לגמרי, מורכב ועצוב. ברור כי מעשה
הציור ותפיסת הדיוקן של טהרלב חדורים אהבה נרגשת למורשת
הקלאסיקאים דוגמת דיר והולביין, ובתוך האהבה הזאת – גם זיקה
עזה לאידאל העתיק של הנאמנות למראה האדם; נאמנות חדורת
אמון בתוקף האתי של האינדיווידואליות ובפאתוס של "פני האדם".
אבל בתוך הדמיון העז למעשי הקדמונים ניבט בציור זה גם פער

רוני טהרלב מציירת בתוך זיכרון. מבטה אל נושאה החיים חדור
מראות עתיקים. דומה כי היא רואה את הדברים מולה מבעד לציור
עתיק כלשהו. אלא שהציורים העתיקים, ה"קלאסיים", אינם העיקר
באמנותה של טהרלב, אלא הם מעין בית־ילדות תודעתי, שסביבו
שואלת האמנית הבוגרת שאלות נוקבות. היא שואלת אותנו אם
הוא מסוגל עדיין להתמודד עם חייו של אדם עכשווי. היא שואלת
אם דרכי המבט, הביצוע והפירוש של האמנות הקלאסית יכולות
לשמש עדיין כלי תקף להבנת חייו של אדם עכשווי.

ספקות

כשאלברט דירר או הנס הולביין ציירו דיוקנים עם פרח כלשהו,
ידעו נמעניהם לקרוא היטב, וברצינות תהומית, את תפקיד הפרחים
בציור. "שפת הפרחים", אותה מערכת סמלים הכוללת רבים מבין
הפרחים, הייתה שפה של ממש, ומשוררי הדורות ההם יכלו לציין שם
פרח או עץ כדי לסמן רעיונות ורגשות בלי לפרשם. אופליה, *בהמלט*
של שיקספיר, מלקטת זר פרחים המבטא את מערבולת הרגשות
הגועשת בה, והיא גם מפרשת אותם (מערכה רביעית, תמונה 5):

There's rosemary, that's for remembrance; pray,
love, remember: and there is pansies. that's for thoughts. ...
There's fennel for you, and columbines: there's rue
for you; and here's some for me: we may call it
herb-grace o' Sundays: O you must wear your rue with
a difference. There's a daisy: I would give you
some violets, but they withered all when my father
died: they say he made a good end--

ובעברית (בתרגום דורי פרנס):

הנה שומר, מר, מר... הנה מור, בשבילך. והנה מור בשבילי.
המור הוא מתוק, המור הוא מר... כל אחד והמור שלו. קחי,

* <https://www.shakespeare.co.il/play.php?play=hamlet&text=62>

ובהבעה. האינדיבידואליזם הבוטה, היהיר, של דיקס הוא מודע ומתריס. הוא חדור ודאות בדבר ערכה של הקידמה והמודרניזם הבא עמה. גם אם איש, ב־1912, לא ייחס עוד חשיבות כלשהי לסמליותו של פרח הציפורן, ברור בציור כי דיקס (המצויר) אווז בו בחרדת־קודש. לא כפרח דווקא, אלא כאביזר יקר של עולם הקדמונים הנשגב.

דיוקן עם פרח ציפורן של טהרלב מגולל ספק גדול בדבר אמנות הדיוקן בעידן הזה. ודווקא הספק, הספוג במעשה הציור כולו, הופך אותו לציור מרגש כל־כך. האדם המצויר בו כמו אינו מתאים כלל למעשה הציור. ברור כי התפיסה העצמית של האדם, בכל דור, עוברת תמורות עמוקות. האדם של הרנסאנס (או לפחות אלה שזכו לציורי דיוקן) היה חדור ידיעה בדבר מעמדו ורשת המנהגים המכתיבה כל צעד ומעשה. הוא היה ארכיטיפ הרבה לפני שהיה יחיד ומיוחד. האדם העכשווי, אחרי חורבני המאה העשרים, אחרי מהפכת התקשורת, בפאתי עיר גלובלית כלשהי, שרוי במקום אחר. אפילו האינדיבידואליזם נשלל ממנו. חד־פעמיותו אינה מעניינת איש כמעט. תהייה, העדר נקודת־אחיזה, בדידות עמוקה, תחושה של אין תיקון. האדם הזה אינו רוצה כלל שניצחו אותו, ודאי שלא בדיוקן מצויר, איטי וכבד־ראש, היאה לבני־אדם בעלי תוקף כלשהו. טהרלב שומרת על נאמנות עמוקה לאיכויות הללו. הדיוקן הזה כמו סותר את עצמו, ובכך הוא קם לתחייה ומספר על האדם העכשווי הזה.

ניסיונות

גם *נער עם ורד* (2019, עמ' 17) חדור ספק כזה בדבר עצם האפשרות לייצג דבר מהותי כלשהו באמצעות הזיקה בין אדם לפרח, ובכל זאת, כאן מוחש כי טהרלב כמו ביקשה לנסות, בדרך הקדמונים, להביע באמצעות הפרח משהו פנימי יותר על אודות האדם המצויר. ראשית, יש לומר כי למרות היותו של פרח הוורד סמל־על באמנות ובתרבות, אין למעשה מוטיב כזה בתולדות ציור הדיוקן הגברי הקלאסי. המיניאטורה האליזבתנית הנודעת של ניקולס היליארד, *גבר צעיר בין ורדים* (1585–95), היא יוצא מהכלל המעיד על הכלל. הפרח הזה, שסמליותו כה עתיקה ומקיפה, לא יכול לשמש בעולם המסורתי כסמל לאדם יחיד. הוא זוהה עם האלוהות, עם הבתולה הקדושה, עם סוד החיים עצמו. לכן הוא הופיע בדיוקנים נשיים שבהם האישה הוצגה כפלורה. רק מן המאה השמונה־עשרה ואילך



הנס הולביין, **הסוחר גאורג גיזה**, 1532, שמן על עץ, 97.5x85.7
Hans Holbein, **Portrait of Georg Gisze**, 1532, oil on panel, 97.5x85.7, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin

עמוק ובלתי ניתן לגישור. טהרלב אינה נאמנה רק לקדמונים, אלא גם, ובעיקר – לאדם העכשווי היושב מולה, והוא בודד ותלוש מן ההקשר ההיסטורי ומן ההילה הכרוכה בו. הוא בוהה בלי להביט בדבר, כאילו הוא תלוש מעצמו, חדור צער שאינו מוחשי עוד. הציפורן המונח לפניו אינו קשור אליו – ובעיקר, אינו אומר דבר. המישור היחיד שבו ניתנת לפרח הזה משמעות כלשהי הוא הזיכרון (של הציירת ושל כל מי שלמד לדעת על הדיוקנים עם הפרחים, החיות והציפורים) – ובעצם, ההשכלה האקדמית, התלושה מכל חיוניות אמיתית.

האפקט של הציור הוא עז ביותר: דווקא המסורתיות הגלויה שבציור נושאת עימה קול מקונן על הרס המסורת הזו עצמה. הקינה אינה נוסטלגיה על המסורת הישנה, אלא על האי־אפשרות ליצירה מחדש של זיקות בין הדברים – בין אנשים וחפצים, חיות, פרחים, בגדים; על האי־אפשרות לכוון משמעות ביחס שבין אדם לסובב אותו. המציאות הסמלית החזקה של הציפורן בדיוקנים העתיקים היא מהותית כאן משום העיקרון המונח ביסודה: האמון ביכולת לתת משמעות בדברים. דווקא מולם, מוחש עד כמה תלוש הפרח מכל הקשר; כמה אין הוא מסוגל לומר דבר. מעניין להשוות את הדיוקן הזה של טהרלב ל**דיוקן עצמי עם פרח ציפורן** של אוטו דיקס מ־1912 (עמ' 70). דיקס (בן ה־21) יצר חיקוי שלם לציורי הדיוקן עם פרח של הקדמונים. המודרניסט הגרמני ביקש בגלוי לדמות עצמו למייסטרם של המורשת הרנסאנסית ולתבוע את ההילה הכרוכה בהצטיינות (Arete) ההיא. המודרניזם שבציור מובע רק בשני דברים: בבגד העכשווי

החלו להיווצר דיוקני נשים עם ורדים, כשהוורד סימל בהם חושניות ארוטית גלויה. דיוקני נשים עם ורדים הם אביזר נפוץ בחרושת המעמד והארוס של המאה התשע־עשרה. ניכר שדווקא עכשיו, כשתוקף הסימבוליזם הזה מתפוגג, וכשהפרחים, ככל מושג כמעט, הפכו מ"דבר" לאביזר תקשורתי וכלכלי, ניתן לציירת לייחס את הפרח הזה, המפורסם מדי, לגבר הצעיר, העדין, שציירה.

הוורד בציור, כמו הציפורן, נראה מנותק מכל הקשר, חף מכל ידיעה על סמליותו. אבל בשונה מן הציפורן, מוחש היטב מה ראתה טהרלב בגבר הצעיר הזה ומה ביקשה להעניק לציורף ביניהם. הוורד כמו מגלה משהו עדין ונשי החבוי בחושניותו של הגבר המצויר. בציור הזה מצטרף גם הרקע אל הדיוקן – נוף לילי אימפרסיוניסטי ובו אגם, וירח המשתקף בו. הרומנטיות הלילית והרוח המלנכולית הדקה המרחפת על הציור כולו הן הקושרות את חלקי הציור יחד, חרף הנתק העמוק שבין האדם לבין הסמל. הוורד, השרוי בתוך אגרטל זכוכית בוהק, עומד לעצמו. ניכר כי הציירת העניקה אותו לדיוקן – מעבר לידיעתו.

גם העורב הלבן שבדיוקן *עם עורב לבן* (2018, עמ' 26) הוענק לאישה המצוירת בו מעבר לידיעתה, אלא שכאן ברור מאוד כי העורב הלבן הוא מדרש שהוסיפה טהרלב לדיוקן. אי־שייכותו ואי־טבעיותו הופכים אותו למטפורה חדשה. שוב, אין מוטיב כזה בציור הקלאסי, וגם בין ציורי אדם בלוויית חיה אין כמותו. במובן מסוים, העורב הלבן שייך לציור הדיוקן הזה יותר מן הציפורן, הוורד והפרפר לדיוקנים הנושאים אותם. משום שכאן התיאטרליות שבסמל היא כה קיצונית עד כי היא פועלת בדרך חדשה: טהרלב הוסיפה לדיוקן המופנם והמרשים מעין חידה גדולה, המבקשת להצביע על החידה שבהבעת האישה המצוירת. העורב הלבן, גם כסמל ליצור נדיר, מעין גילום ל"אין חיה כזאת", וגם כדימוי בעל הבעה חידתית בציור, ניצב על כתפי האישה וכמו מגולל בשפה אחרת סיפור מסתורי מעולם אחר; סיפור ארוך שאין להבינו. דווקא אי ההבנה היא היוצרת את התוקף החדש של הסמל.

בשורות

מוטיב הבשורה הוא מן המוטיבים המרוממים ביותר בעולם הנוצרי, וה"בשורות" הקלאסיות של אמנות הציור שרורות בו בספרות השגב המוחלט. לצייר "בשורה" בירושלים של האלף השלישי,

בעולם הישראלי, הוא מעשה מוזר ומפתיע (עמ' 20, 29, 57). ברור כי טהרלב אינה מצהירה כאן על שותפות באמונה הנוצרית בדבר הבשורה, וברור כי היא אינה מציירת את ה"בשורה" כלל. למלאך בציוריה יש כנפיים קטנות המשמשות כתחפושת, להודיע כי אין כאן יותר מהצגת חובבים ארעית. טהרלב מתייחסת בכך לעובדה הידועה שכמה מציירי הבשורות (או סצינות מלאכים אחרות מן המקרא והברית החדשה) נזקקו לאבזרי תיאטרון כאלה ליצירת ציוריהם. אלא שהצופה בן זמנם של פרה־אנג'ליקו או קרואג'ו השעה את ספקותיו בדבר קיומם של אנשים מכונפים, ואילו הצופה בן זמננו אפילו אינו שואל את עצמו על כך.

טהרלב מציירת שני בני אדם המצויים בכפיפה אחת; האחד מגיע והאחר יושב. הכותרת *בשורה* המתנוססת על הציור כמו באה להזכיר: גם בסיפור הבשורה העתיק בא מישוה בשם מלאך למישהי. והיא באה להזכיר יותר מכך: גם דה־יוניצ'י וגם קרואג'ו עבדו לצורך ציור הנושא הזה עם שני דוגמנים; הם הושיבו את הדוגמנית המייצגת את הבתולה בכיסא כלשהו, מקומי וארצי לגמרי, וציירו, לפני הכול, את גופי הדוגמנים, לפני שהלבישום בבגדי הסיפור העתיק. כלומר, מעשה הבימוי ותהליך הרישום של הציור היו גם בימי תוקפה של ה"קלאסיות", אלא שמשוה אחר אבד ללא שוב: ממד הבשורה שבדבר.

כאן, בדומה למצבו של פרח הציפורן בדיוקן, מצביעה טהרלב אל העדרה של מערכת המשמעות העתיקה; העדר שאין עוד דרך להשיבו. אלא שהציירת מרחיבה בזאת את המבט אל האמנות כולה. כי אין המדובר רק במישור האמונה הדתית וביכולת לקבל את הנוכחויות המטאפיזיות של הספרות והדת כאמת בספרה כלשהי. המדובר הוא בהיעדרה של רשת תקשורת רבת־רבדים בין האמן וקהלו. ממד הבשורה הואצל בימי דה־יוניצ'י לא רק על ייצוגם של הקדושים אלא גם על יצירת האמנות עצמה. יכולתו של האמן לדבר הותנתה באמון עמוק ברוחניותה של האמנות, בהיותה אות לשדר גבוה, לשאר־רוח, או לדברה של רוח הקודש (בניסוחו של ח"נ ביאליק). מראם של גיבורי שלוש ה"בשורות" של טהרלב מגלה את בדידותם הגמורה בכל מישורי המעשה האמנותי: בסיפור היסוד הדתי, בדרך יצירתו כציור, ובאמון בסיפור הזה ובתוקף משמעותו. הם תלושים מן הסיפור כשם שהם תלושים מתכליתו. אלא שאין זו רק הצבעה על הרס המשמעות, אלא קינה עליה. אלו ציורים שרצו לדבר על האדם והאלוהות, אבל הם קרסו אל הספק של מעשה הציור.

דיוקן עם פרח ציפורן, 2018, שמן על בד מתוח על עץ, 60x50
Figure with Carnation, 2018, oil on linen mounted on panel, 60x50



"דרגת האפס" של המגדר

עמליה זיו

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 סלאבי (1920-1921), 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), 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



מאן ריי, רוז סלאבי, 1920-21,

הדפס כסף ג'לטיני

Man Ray, **Rose Sélavy**, 1920-21,
gelatin silver print, National Portrait
Gallery, Washington, DC

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. עמימות 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 ממגדרים (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, בלויית סממנים שקשורים לעיסוקם ולמעמדם החברתי: מוהיגים 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

כצל של זקן מאידך גיסא. בדיוקן עם פרח ציפורן (2018, עמ' 13) הכותונת וקו השיער הגבריים מאזנים על ידי הפה החושני, המבט המהורהר והמלנכולי והתנוחה שנקראת יותר כנשית, ובדיוקן עם עורב לבן (2018, עמ' 26) הפה החושני, הגבות המקושטות והבגד הנשי מאזנים את החזה השטוח והמאסיביות של הזרוע וכך 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.

מה שמקרב אותנו לנקודת האפס של המגדר הם הנעורים. כל הדמויות בעבודות, כולל אלו שבשלושת ציורי ה"בשורה" (2019, עמ' 20, 29, 57), הן צעירות מאוד. עור חלק, הבעה רכה ומבט ביישני מאפיינים דיוקנאות הן של נשים צעירות והן של נערים. "מי ידע 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 בנומרות 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, עמ' 31-I) 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, עמ' 31-II) שיער קצר יכול להיות מאפיין נשי? אבל לא מדובר רק



פרידה קאלו, **דיוקן עצמי עם שיער גזוז**, 1940, שמן על בד, 40x27.9
Frida Kahlo, **Self-Portrait with Cropped Hair**, 1940, oil on canvas, 40x27.9, 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

המגדרי היומיומי של הדמות. לאור הזיקה בין הומוסקסואליות לנון-קונפורמיזם מגדרי, אין זה מקרי שרוב הדיוקנאות הללו נעשו בידי אמניות ואמנים לא הטרוסקסואלים והציגו דמויות לא הטרוסקסואליות. 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, עמ' 18), בנסותנו לקבוע את מגדרה של הדמות אנו מוצאים עצמנו מתחבטים בין החושניות של הפרווה ומחרוזת התפילה שמאפיינות דיוקנאות של נשים מחד גיסא, לבין השיער הקצר, הגבות העבותות, הפנים המסותתות, כפות הידיים החזקות וצל שיכול להתפרש

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 האבזורים 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. 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 מוצלת 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.

הסטייה הבולטת ביותר מהעיצוב המסורתי של תמת הבשורה טמונה בעובדה שהדמויות מצוירות בעירום או בעירום חלקי – הבד המכסה את אזור החלציים בהתאם למוסכמות הציור הרנסאנסי אף 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 הפיקטוראליות של העבודות ולהדהודים התוך־אמנותיים שבהן. אחרי הכול, עורבים לבנים הם בעל חי כה נדיר, שהם שייכים כמעט רק למרחב של האמנות.

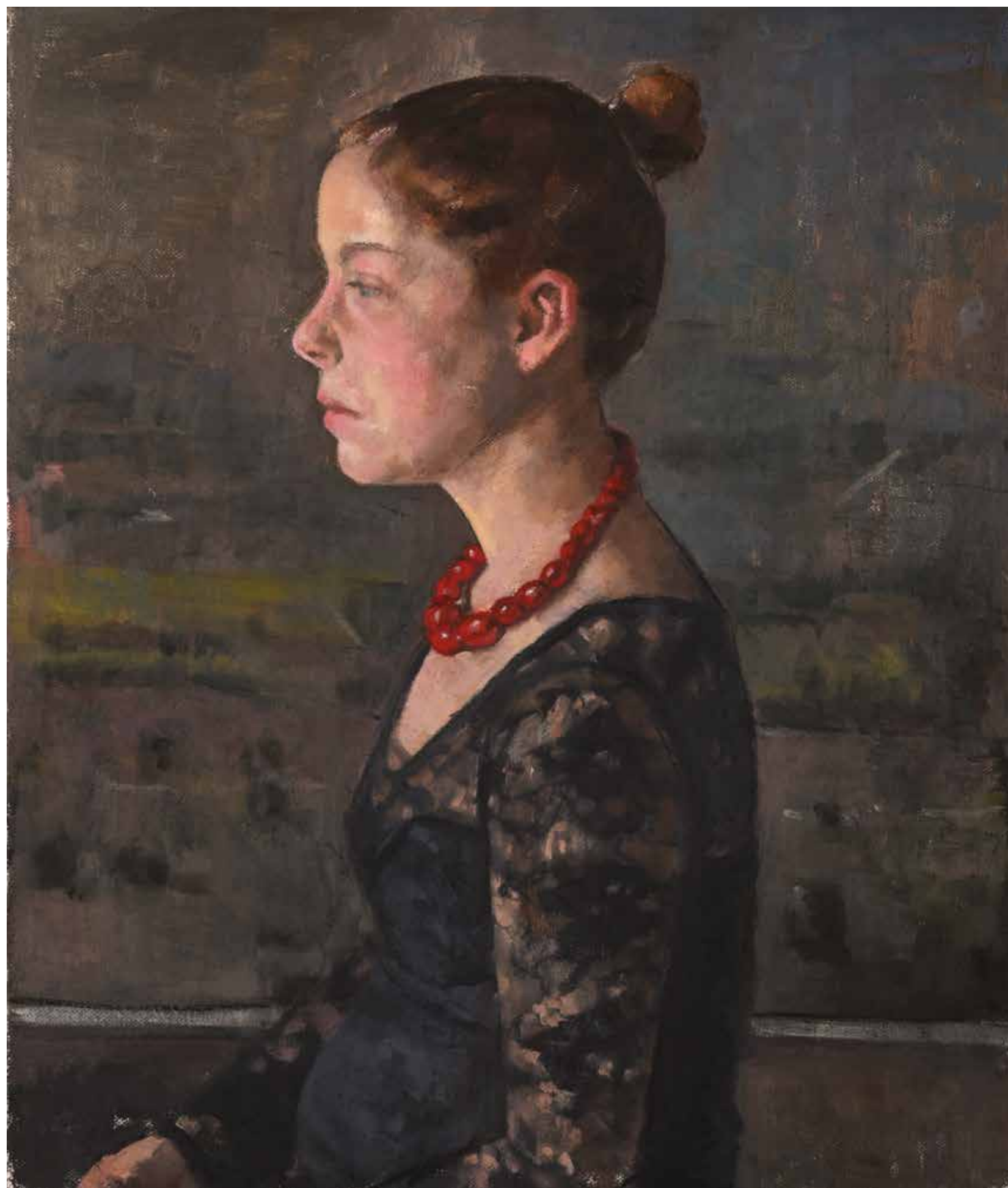




דיוקן עם פרווה לבנה ומחרוזת תפילה, 2018, שמן על בד מתוח על עץ, 60x50, אוסף אלון זאואר
Figure with White Fur and Rosary, 2018, oil on linen mounted on panel, 60x50, collection of Alon Zauer



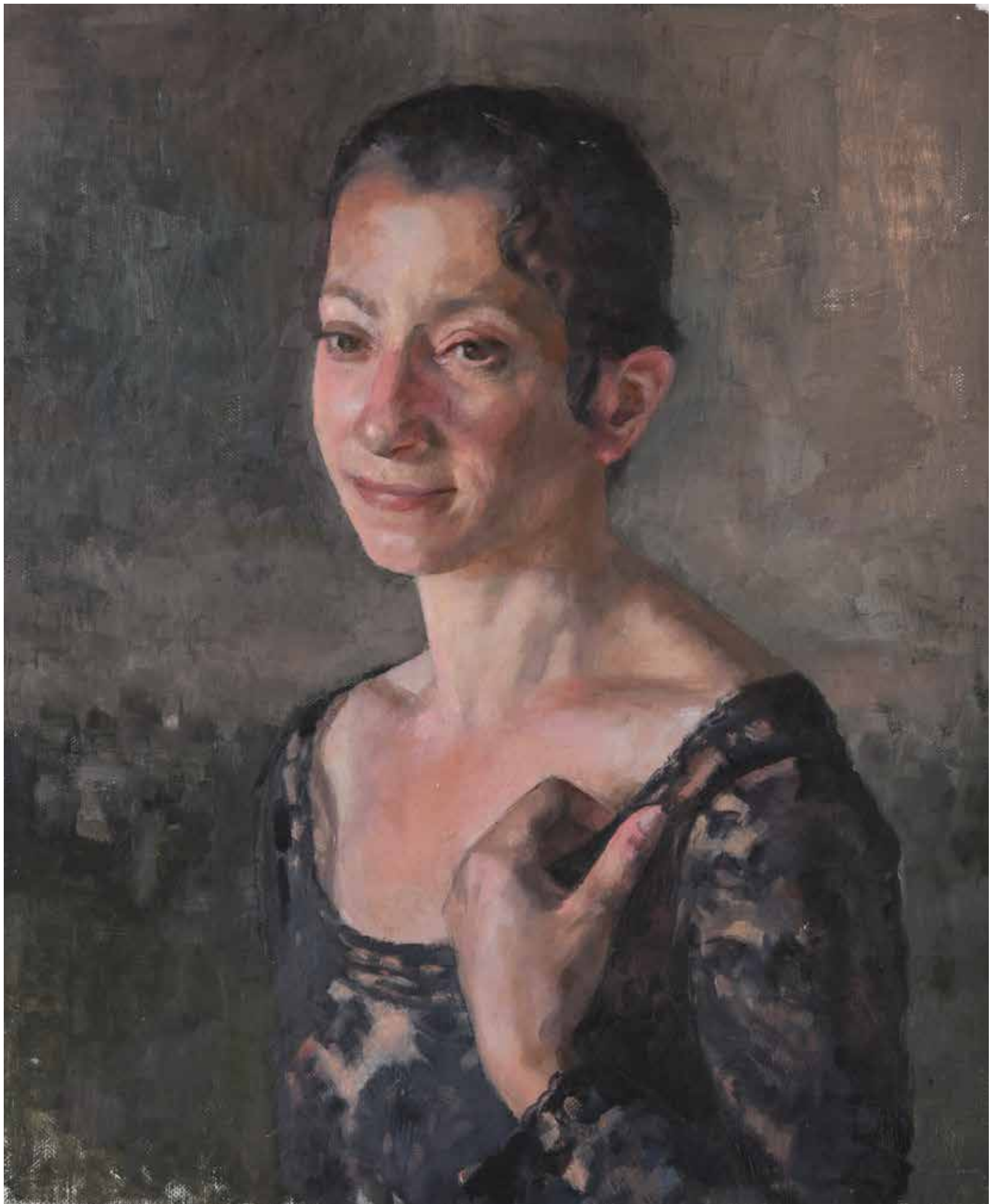
בשורה 1, 2019, שמן על בד מתוח על עץ, 120x130, אוסף דובי שיף
Annunciation I, 2019, oil on linen mounted on panel, 120x130, Dubi Shiff Art Collection





אלסו באלדובינטי, **דיוקן אישה בצהוב**, 1465 לערך, 63x40.5
Alesso Baldovinetti, **Portrait of a Lady in Yellow**, ca. 1465,
63x40.5, The National Gallery, London

נערה עם מחרוזת אדומה, 2019, שמן על בד מתוח על עץ, 60x50
Girl with Red Necklace, 2019, oil on linen mounted on panel, 60x50



דיוקן בלי פרפר כחול, 2018, שמן על בד מתוח על עץ, 60x50
Figure without a Blue Butterfly, 2018, oil on linen mounted on panel, 60x50



דיוקן עם עורב לבן, 2018, שמן על בד מתוח על עץ, 60x50, אוסף אן וד"ר ארי רזנבלט, ארצות־הברית
Figure with White Raven, 2018, oil on linen mounted on panel, 60x50, Ann and Dr. Ari Rosenblatt Collection, USA

עמ' 29 p.

אור אחר מזה, 2018, שמן על בד מתוח על עץ, 120x120, אוסף שושנה ועמיר אלמגור

Not This Light, the Other Light, 2018, oil on linen mounted on panel, 120x120, collection of Shoshana and Amir Almagor

עמ' 30 p.

דיוקן עצמי, 2013, שמן על בד מתוח על עץ, 60x48, אוסף פרטי
Self Portrait, 2013, oil on linen mounted on panel, 60x48, private collection

עמ' 31 p.

I

דיוקן עם עגילי פנינה, 2018, שמן על בד מתוח על עץ, 30.5x23
Figure with Pearl Earrings, 2018, oil on linen mounted on panel, 30.5x23

II

דיוקן עם מעיל שחור, 2019, שמן על בד מתוח על עץ, 30.5x23
Figure with Black Coat, 2019, oil on linen mounted on panel, 30.5x23

III

אוריה מנחם, 2015, שמן על בד מתוח על עץ, 30x20, אוסף פרטי
Uriah Menahem, 2015, oil on linen mounted on panel, 30x20, private collection

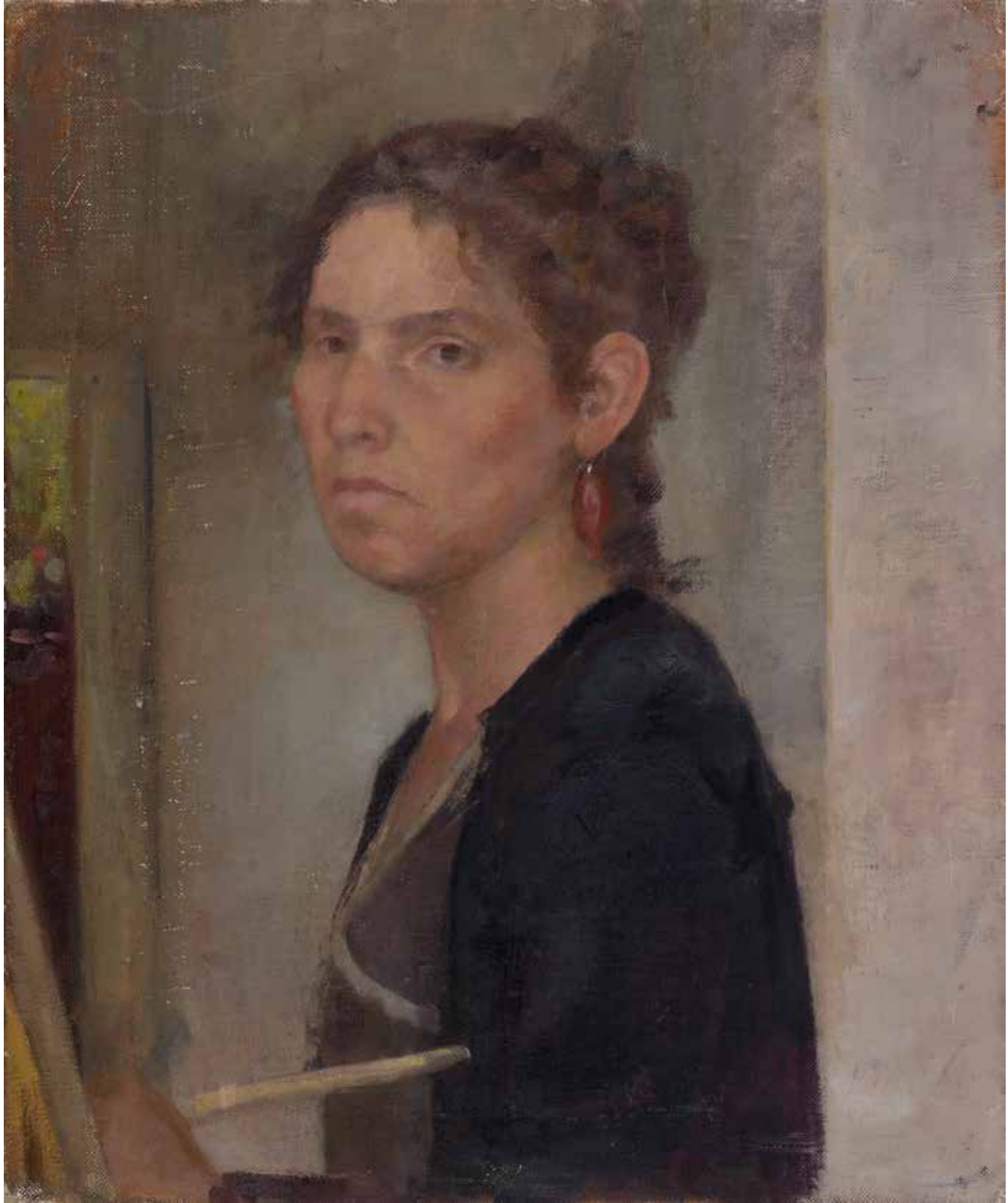
IV

טל, 2015, שמן על בד מתוח על עץ, 30x20, אוסף פרטי
Tal, 2015, oil on linen mounted on panel, 30x20, private collection

עמ' 32 p.

איה העירומה, 2016, שמן על בד מתוח על עץ, 110x200
The Naked Aya, 2016, oil on linen mounted on panel, 110x200







II



I



IV



III







עמ' 34 p.

איה בפרופיל, 2016, שמן על בד מתוח על עץ, 120x100, אוסף פרטי
Aya in Profile, 2016, oil on linen mounted on panel, 120x100, private collection

עמ' 36 p.

החלום של אורסולה, 2017, שמן על בד מתוח על עץ, 50x110, אוסף תמר רוזן
Ursula's Dream, 2017, oil on linen mounted on panel, 50x110, collection of Tamar Rozen







עמ' 38 p.

איה יושבת, 2016, שמן על בד מתוח על עץ, 160x160
Aya Sitting, 2016, oil on linen mounted on panel, 160x160

עמ' 40 p.

נרקיס, 2017, שמן על בד מתוח על עץ, 110x200
Narcissus, 2017, oil on linen mounted on panel, 110x200





עמ' 43 p.

I

מיה, 2019, שמן על בד מתוח על עץ, 30.5x23

Maya, 2019, oil on linen mounted on panel, 30.5x23

II

דיוקן חיוור, 2019, שמן על בד מתוח על עץ, 30.5x23

Pale Portrait, 2019, oil on linen mounted on panel, 30.5x23

III

דיוקן עם חולצה סגולה, 2019, שמן על בד מתוח על עץ, 30.5x23

Portrait with Purple Shirt, 2019, oil on linen mounted on panel, 30.5x23

IV

נערה בגופייה צהובה, 2019, שמן על בד מתוח על עץ, 30.5x23

Girl with Yellow Top, 2019, oil on linen mounted on panel, 30.5x23

עמ' 44 p.

איימי ישנה, 2017, שמן על בד מתוח על עץ, 50x60, אוסף תמר רוזן

Amy Asleep, 2017, oil on linen mounted on panel, 50x60, collection of Tamar Rozen

עמ' 46 p.

המנורה של אימא שלי, 2017, שמן על בד מתוח על עץ, 160x80, אוסף דובי שיף

My Mother's Lantern, 2017, oil on linen mounted on panel, 160x80, Dubi Shiff Art Collection

עמ' 47 p.

נערה עם חזיית תחרה, 2018, שמן על בד מתוח על עץ, 140x100

Girl with Lace Bra, 2018, oil on linen mounted on panel, 140x100



II



I



IV



III











נערה עם ספל סגליות, 2018, שמן על בד מתוח על עץ, 60x50, אוסף תמרי
Girl with Violets Cup, 2018, oil on linen mounted on panel, 60x50, Tamary Collection



לה בלה: נערה עם מחרוזת שחורה, 2017, שמן על בד מתוח על עץ, 60x50, אוסף קלי
La Bella: Girl with Black Necklace, 2017, oil on linen mounted on panel, 60x50, Kali Collection



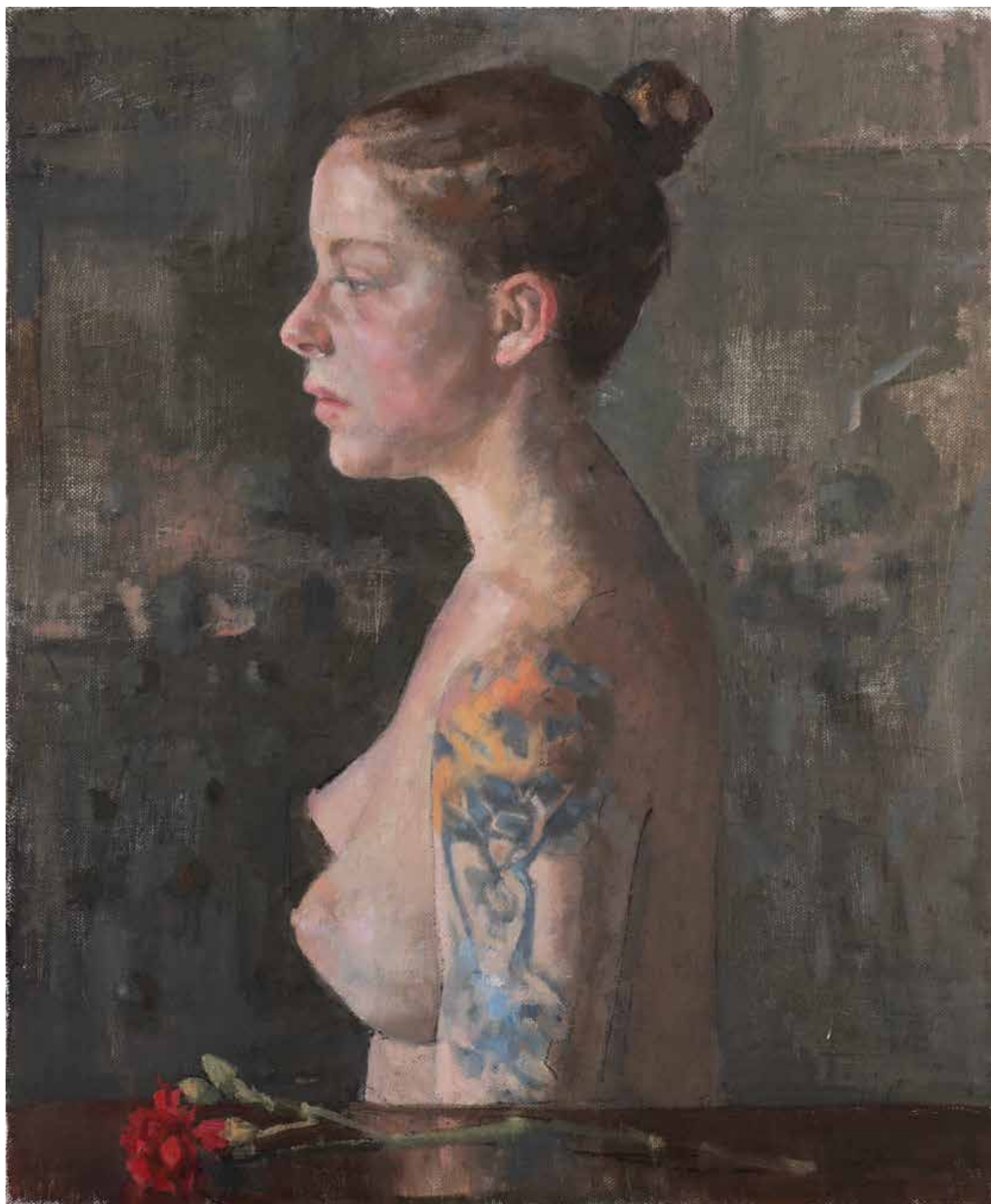
סיוון, 2013, שמן על עץ, 30x20
Sivan, 2013, oil on panel, 30x20



דיוקן עם מלאך, 2019, שמן על בד מתוח על עץ, 122x100
Portrait with an Angel, 2019, oil on linen mounted on panel, 122x100

בשורה 2, 2019, שמן על בד מתוח על עץ, 120x130
Annunciation II, 2019, oil on linen mounted on panel, 120x130





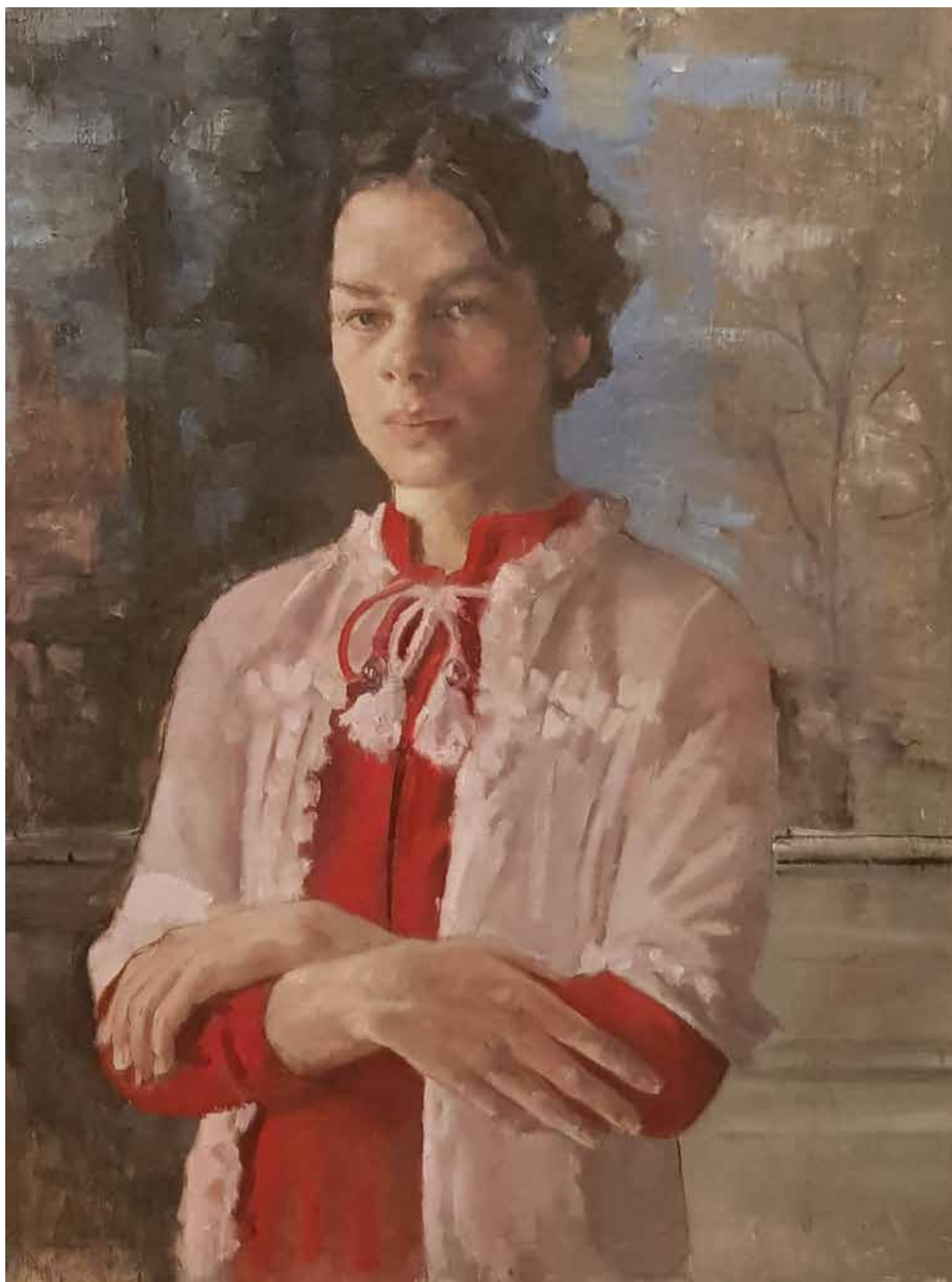


אנטוניו דל פולאיולו, **דיוקן אישה צעירה**, 1465, שמן על עץ, 53x37
 Antonio del Pollaiuolo, **Portrait of a Young Lady**, 1465,
 oil on panel, 53x37, Gemäldegalerie, Berlin

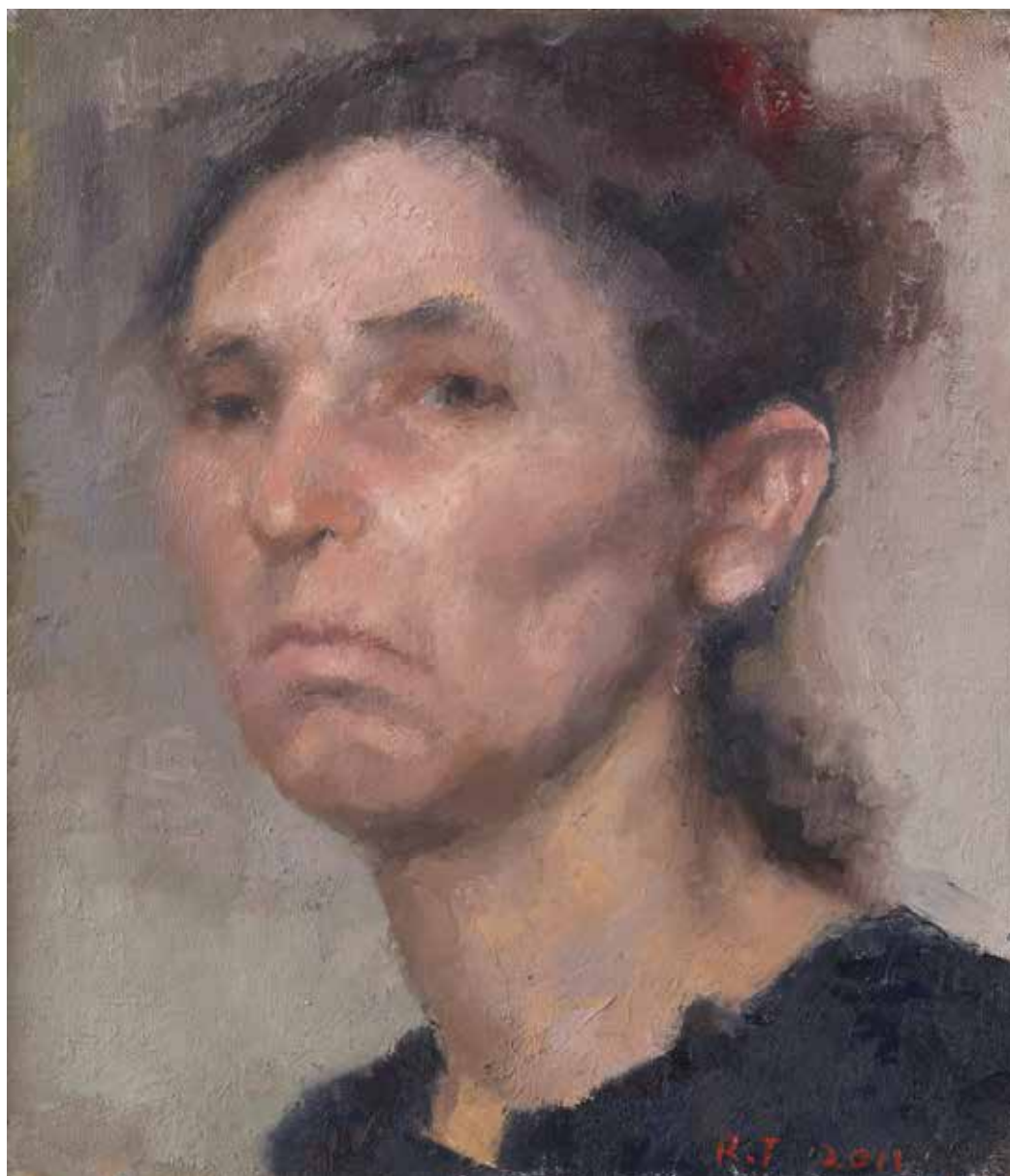
עץ החיים, 2019, שמן על בד מתוח על עץ, 60x50, אוסף אן וד"ר ארי רוזנבלט, ארצות־הברית
The Tree of Life, 2019, oil on linen mounted on panel, 60x50, Ann and Dr. Ari Rosenblatt Collection, USA



דיוקן עצמי, 2017, שמן על בד מתוח על עץ, 35x25, אוסף אן וד"ר ארי רזנבלט, ארצות-הברית
Self Portrait, 2017, oil on linen mounted on panel, 35x25, Ann and Dr. Ari Rosenblatt Collection, USA



דיוקן עם שמלה אדומה, 2019, שמן על בד מתוח על עץ, 80x60
Portrait with Red Dress, 2019, oil on linen mounted on panel, 80x60



Self Portrait, 2012, oil on linen mounted on panel, 36x25, Dubi Shiff Art Collection
דיוקן עצמי, 2012, שמן על בד מתוח על עץ, 36x25, אוסף דובי שיף

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. 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 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.

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 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, p. 18), 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, p. 13), 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, p. 26) 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, pp. 20, 29, 57) – 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 idealized, youth is the time before the portrait 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, p. 31–I), 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, p. 31–II)? 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

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 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, p. 14); 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); Romaine Brooks’s self-portrait (1923), and her portrait of the artist Gluck (Hannah Gluckstein) as *Peter (A Young English Girl)* (1923–24).

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

other Old and New Testament scenes with angels) needed theater props to complete their creations. But while spectators at the times of Fra Angelico or Caravaggio suspended their disbelief in the existence of winged creatures, the viewer of our own times does not even ponder the question.

Taharlev paints two figures in close proximity; one arriving, the other sitting. The *Annunciation* title of the painting is there as a reminder: in the ancient story of the Annunciation, too, someone called an angel approached a female figure. The painting's title reminds us further that both Leonardo da Vinci and Caravaggio depicted this theme with the aid of two models; that they placed the female model representing the Virgin on some utterly mundane seat or chair of their own times; that they began by first painting the bodies of the models, before dressing them in the appropriate dress of the ancient story. In other words, even when "classic" art was in force, the painting still required a process of arranging and drawing, but there was something else too, now irrecoverably lost: the dimension of the annunciation itself.

Similarly to the role of the flower in the painting *Figure with Carnation*, here too Taharlev draws attention to the fact that the ancient system of symbolic meanings no longer exists; a demise that can no longer be reversed. But here the painter expands her purview to the whole domain of art. It is no longer only the question of religious belief and the willingness to accept as truths in a certain domain the metaphysical presence of texts and religion. It is now about the very lack of a multi-layered system of communication between artists and their audience. In the days of Da Vinci, the dimension of the annunciation was bestowed not only on the representation of the saints but on the work of art itself. The ability of the artist to convey a message was predicated on a profound confidence in the spirituality of art, in its essence as a carrier of higher meaning, of lofty inspiration, or of the voice of the holy spirit (in the words of the poet Hayim Nahman Bialik). The appearance of the protagonists of Taharlev's three *Annunciations* reveals their utter loneliness on all levels of the artistic work: in the foundational religious narrative, in its rendition as a painting, and in the confidence in the story and in the force of its signification. They are as detached from the story as they are

from its ultimate purpose. This is no mere statement about the destruction of meaning, however, but also its lamentation. These are paintings that aspire to speak about man and the divine, but collapse into the doubt of the painterly project.

commitment to these qualities. This portrait is seemingly self-contradictory, and thus it comes to life and speaks about this man of the present.

Experiments

Boy with Rose (2019, p. 17) is likewise suffused with this doubt about the very possibility of representing something meaningful by linking a figure to a flower. And yet, in this case one senses that Taharlev was resorting to the manner of the Old Masters in order to try to have the flower convey something deeper about the depicted person. First, we should note that although the rose is a fundamental symbol in art and culture, this motif does not really exist in the history of the classical male portrait. The well-known Elizabethan miniature portrait by Nicholas Hilliard, *Young Man among Roses* (1585–95), is the exception that proves the rule. This particular flower, with its ancient and comprehensive symbolism, could hardly have been restricted in the classical world to a single person, given its associations with the divine, with the Holy Virgin, with the secret of life itself. It therefore appeared in feminine portraits in which the female figure represented Flora. Only from the eighteenth century onward do we find portraits of women with roses in which the rose came to symbolize unabashed erotic sensuality. In the nineteenth century female portraits with roses were a common object in the production of Eros and class images. It is evident that only in the present, when the power of this symbolism has waned, and flowers, like almost every other concept, have become economic and media props rather than a “thing,” only now can the painter associate this all-too-famous flower with the young, tender man she has painted.

The painted rose, like the carnation, appears disconnected from any context, with no awareness of its own symbolism. But unlike the figure with the carnation, in this case the quality that Taharlev discerned in the young man is readily apparent, and thus what she wanted to convey by placing them side by side. It is as if the rose reveals a delicate and feminine quality hidden in the sensuousness of the depicted man. In this painting the background reinforces the portrait: a landscape by night, with a lake and the reflection of a moon. What ties together the

different elements of the painting, despite the disconnection between the man and the symbol, is the nocturnal romantic setting and the whiff of melancholy hanging over the painting as a whole. The rose, in a lustrous glass vase, stands by itself. The painter has manifestly bestowed it on the portrait without its knowledge.

The white raven in *Figure with White Raven* (2018, p. 26) was also bestowed on the depicted woman without her knowledge. In this case, however, it is immediately apparent that the white raven is an allusion that Taharlev appended to the portrait. The very fact that it does not belong and is not natural renders it a novel metaphor. Again, there is no such motif in classical painting, nor does it appear in images of humans with animals. In a way, the white raven's affinity to this particular portrait is stronger than that of the carnation, the rose, or the butterfly in the other portraits. This is because the theatricality of this symbol is so excessive that it operates in a new way: Taharlev tacks onto the impressive, introverted portrait a huge riddle, drawing attention to the mystery in the expression of the depicted woman. The white raven signals a rare creature – as if proclaiming “such a being does not exist” – and highlights the enigmatic expression of the portrait itself. It is perched on the woman's shoulder, as if recounting a mysterious story from a different world in a different language; a story that is long and incomprehensible. It is the very impossibility of comprehension that infuses the sign with new power.

Annunciations

The scene of the Annunciation is one of the most uplifting themes in the Christian tradition; classical Annunciation representations in art belong to the sphere of utter sublimity. Painting an Annunciation in Jerusalem of the third millennium, in an Israeli context, is an unusual and surprising act (pp. 20, 29, 57). Clearly Taharlev is not proclaiming her endorsement of the Christian belief in the Annunciation, and in fact she is not painting “the Annunciation” at all. The angel in her paintings sports small wings that appear like a masquerade, announcing this is little more than a transient amateur show. Taharlev invokes here the known fact that many painters of Annunciations (or



Otto Dix, **Self-Portrait with Carnation**, 1912, oil on paper mounted on panel, 73.7x49.5, Detroit Institute of Arts

אוטו דיקס, **דיוקן עצמי עם פרח**
ציפורן, 1912, שמן על נייר מודבק
לעץ, 73.7x49.5

removed from the historical context with its glorious aura. The figure stares without looking, as if detached from itself, overtaken by intangible melancholy. The carnation in front of the figure is disconnected from it, and above all, is innocent of meaning. The only plane in which the flower has some signification is that of recollection (by the painter, and by anyone who has learned about portraits with flowers, animals, and birds) – that is to say, academic knowledge, detached from real-life experience.

The painting's impact is powerful: the very traditionalism manifest in the image harbors an elegy for the demise of this same tradition. The elegy is not nostalgia for the old tradition as such, but for the impossibility of making affinities between objects – between people and things, animals, flowers, clothing; the impossibility of imbuing with meaning the relationship between a human being and his or her surroundings. The forceful symbolic presence in the ancient portraiture is essential here because of the principle that underscores it: the confidence in the ability of things to carry meaning. It is against

this background that we understand to what extent the flower here is detached from context; to what extent it cannot express anything. It is interesting to compare this portrait by Taharlev to Otto Dix's *Self-Portrait with Carnation* of 1912. Dix (then 21 years old) created a full imitation of his predecessors' portraits with a flower. The German modernist explicitly sought to place himself as if within the mainstream of Renaissance tradition and to demand the glory which such excellence (*Arete*) imparts. The modernism in this painting is only manifest in two things: the clothing and the expression. Dix's flaunting, cocky individualism is self-conscious and defiant. It is imbued with confidence in the benefits of progress and of the modernism riding on its coattails. Even if nobody in 1912 was still taking seriously the symbolic meanings of a carnation, it is clear that (the painted) Dix holds it with reverence. Not necessarily as a flower, but as a valuable prop of the sublime world of the Old Masters.

Taharlev's *Figure with Carnation* reveals a great doubt about the art of the portrait in this day and age. And it is this very doubt, suffusing the entire painting, that renders it such a moving image. It is as if the person depicted in it is not suitable at all to the work of art. We know that one's sense of self changes profoundly in every generation. The man of the Renaissance (or at least he who was fortunate enough to have his portrait made) was fully aware of his status and of the web of customs that dictated every act, every move. He was an archetype long before he was a unique individual. The man of the present, by contrast, after the disasters of the twentieth century, after the media revolution, at the penumbra of some global city, is in a different place. He is denied even his own individualism. Almost nobody is interested in his uniqueness. Perplexity, no graspable certainty, deep anomie, profound loneliness, a sense that wrongs can never be put right again. By no means does this man want to be immortalized, surely not in a slow and thoughtful painted portrait, as befitting men with some validity. Taharlev insists on deep

Painting and Doubting

Ariel Hirschfeld

Roni Taharlev paints within memory. Her gaze at her living subjects is suffused with ancient views. It is as if she sees whatever is in front of her through the lens of some old painting. Yet the ancient paintings, the “classics,” are not at the heart of Taharlev’s art; rather, they are a kind of familiar childhood home, around which the mature artist asks difficult questions. She asks it whether it can still address the life of a person in the present. She asks whether the ways of seeing, executing, and interpreting classical art can still be relevant for understanding the life of a contemporary human being.

Doubts

When Albrecht Dürer or Hans Holbein painted portraits featuring specific flowers, their viewers knew well how to read the role of the flowers in the paintings with utmost seriousness. “The language of flowers,” that symbolic system which includes so many flowers, was a genuine language, and the poets of those days could name a flower or a tree without needing to explicate their meaning. Ophelia in *Hamlet* picks a flower bouquet to express her turmoil of emotions, and then interprets them (act IV, scene 5):

There's rosemary, that's for remembrance; pray,
love, remember: and there is pansies. that's for thoughts. ...
There's fennel for you, and columbines: there's rue
for you; and here's some for me: we may call it
herb-grace o' Sundays: O you must wear your rue with
a difference. There's a daisy: I would give you
some violets, but they withered all when my father
died: they say he made a good end—

Reading the symbolism of paintings (and not just paintings) was in those days an essential part of an educated person’s toolkit for cultural understanding. The multiplicity of symbols

was not an incidental but rather a central element in education. The Renaissance and the Baroque were extremely symbolic periods. Explicit speech was saddled with prohibitions. Courtly manner in that culture was sublimated through compliance with a complex decorum, consisting of religious and class rules and chivalric ideals. Passionate feelings and desires, be they positive or negative, were expressed more discretely by means of symbols. Thus, the carnation in Hans Holbein’s famous *Portrait of Georg Gisze* (1532, p. 11) speaks volumes as a decisive sign in the symbolic economy of this complex painting, next to the many implements, some unusual and strange, the bills, the letters, and the coins. The pink carnation bespeaks virtues of the soul, a promise of ever-constant love, and purity of intentions. According to Christian mythology it sprang from the place where the Virgin’s tears had fallen. The painting was intended for the merchant’s future bride, a woman of elevated status. Likewise, Dürer, a master painter, intended the thistle in his hand in the self-portrait of 1493, his first in color, to tell his own future bride a similar story: the thistle (originally Distel; actually, *Eryngium amethystinum*) was called in contemporary German *Mannestreue* – “the husband’s fidelity.”

Roni Taharlev’s *Figure with Carnation* (2018, p. 13) was designed as a gesture to several fifteenth- and sixteenth-centuries portraits with carnations, but in fact tells a completely different story, a complex and melancholy one. It is evident that Taharlev’s painterly effort and conception of the portrait are steeped with passionate love for the classic tradition of painters such as Dürer and Holbein, and within this love, also a deep commitment to the ancient ideal of portraiture faithful to human features; a faithfulness suffused with trust in the ethical validity of individualism and the pathos of “human countenance.” But this apparent close affinity to the artwork of the classics betrays also an unbridgeable chasm. Taharlev is faithful not only to the Old Masters, but also – first and foremost – to the person sitting in front of her, a lone figure



Fra Angelico, Detail from **Annunciation**,
ca. 1435, tempera on wood, 154x194,
Museo del Prado, Madrid
פרה אנג'ליקו, פרט מתוך הבשורה,
1435 לערך, טמפרה על עץ, 154x194

of hair styles, posture, gender ambiguity, etc. It is mainly due to the nature of their direct gaze, which connects bluntly with that of the viewer, thus linking them to the here and now. Moreover, by mixing symbolic light and light from an actual light source in the room, the artist subverts the logic of lighting in the painting, thereby creating an image that is at once allegorical and worldly – its secularity constituted by this exposure of the mechanism that underlies it (e.g., a model wearing wings as an accessory to play the part of an angel in the studio). Taharlev's paintings, which are produced with great skill, are staunchly dedicated to the illusionary aspect of art; at the same time, they challenge its well-established conventions, by introducing

a certain tension between the time periods (then and now); between genders; and between illusion and the disclosure of its means of production.

This catalogue includes a selection of works painted in the last few years, which are part of an ongoing exploration of the cultural presuppositions and conventions related to gender. Appreciation goes to the authors of the insightful essays, which focus on the portraits and the Annunciation paintings included in the exhibition *White Ravens*, Dr. Amalia Ziv and Prof. Ariel Hirschfeld. Thanks to Magen Halutz and Adam Halutz for designing the catalogue; to Einat Adi for editing the texts and the English translation; and to Avi Amsalem, Yoram Bouzaglo, and Elad Sarig for photographing the works. Special thanks are extended to Prof. Dror Wahrman and the Herzliya Museum staff.

Dr. Aya Lurie
Director and Chief Curator

Foreword

Roni Taharlev's solo exhibition at the Herzliya Museum of Contemporary Art presents duality as an essential aspect of her work. On the one hand, her work contains dissonant elements that undercut, with acute awareness, conventions and cultural and artistic representations of identity and purpose in our time; and on the other hand, it expresses a longing for the enveloping gentleness of lingering within those very classical conventions.

The title of the exhibition's, *White Ravens*, arose from the name of one of the portraits on display, *Figure with White Raven* (2018, p. 26), which depicts a refined, somewhat enigmatic figure – possibly a man or maybe a woman; possibly a historical figure or maybe someone contemporary – wearing a light lace garment, and a white raven perched on his or her shoulder. White ravens are very rare in nature, but do exist. They are mentioned as far back as the classical Greek sources, as a byword for something highly unlikely or even impossible,¹ or as the representation of an idea that, if highly implausible, might just happen.² The white raven in the portrait naturally brings to mind its counterpart, the much more common and familiar black raven, an iconic symbol of menace and foreboding – a convention that Taharlev transforms before our eyes, and expands to the point where it now encompasses its opposite, namely, the luminous purity of white, with its host of positive connotations. Thus, a unique, magical hybrid is created, at once sinister and appealing, that expands the boundaries of the familiar and unquestioned to a flexible range of possibilities and eventualities, and exposes the constricted mindset of the certitudes of binary distinctions.

Taharlev's exhibition comprises two series (that are also complementary contrasts) of exquisite paintings made in the

spirit of traditional figurative painting of the previous centuries, and charged by it. One series consists of small self-portraits, in which the figure is accompanied by an object of some sort – a fur coat, a jewel, or a flower. In the familiar repertoire of the portrait genre, such objects are attributes that represent an allegorical or symbolic aspect of the portrayed subject, as well as serving as an element in a singular composition. Beside that series are three very large paintings, each of which depicts two characters in the famous Annunciation scene in the New Testament, in which the Archangel Gabriel announces to the Virgin Mary that she would conceive and become the mother of Jesus (pp. 20, 29, 57). Classical depictions of this event, like Taharlev's, reflect the young woman's ambivalent attitude to the dramatic news that is suddenly thrust upon her: a mixture of curiosity, repulsion, anxiety, and wonder – and, above all, her emergent understanding of the impending upheaval in her familiar world. From now on, she and the child in her womb are destined to be always different and exceptional, to struggle to prove the legitimacy of the pregnancy and the child, to banish any religious doubts, and to prove the righteousness of their path. The metaphorical aspect may be an allusion to Taharlev's identification with the Other, whoever that may be. In addition, it may refer to her deliberate choice of a figurative style of painting in defiance of the controversial, ongoing discourse in contemporary art circles over its demise.

Either way, within the classical, stylistic, and thematic contexts in which Taharlev is operating, one can also sense a subtle appropriation of that very tradition. This is not only because of the contemporary appearance of the subjects (the models for which are mostly students from Jerusalem) in terms

1 Lisa Maurizio, "Delphic Oracles as Oral Performances: Authenticity and Historical Evidence," *Classical Antiquity*, vol. 16, no. 2 (October 1997), p. 325.

2 G. L. Huxley, "Stories Explaining Origins of Greek Proverbs," *Proceedings of the Royal Irish Academy: Archaeology, Culture, History, Literature*, vol. 81C (1981), p. 335.

Table of Contents

73

Foreword

Aya Lurie

71

Painting and Doubting

Ariel Hirschfeld

67

The “Zero Degree” of Gender

Amalia Ziv

Page numbers run from right to left, in Hebrew order.



Herzliya Museum of Contemporary Art

Roni Taharlev: White Ravens

May 25 – August 24, 2019

Museum Staff

Director and Chief Curator: Dr. Aya Lurie

Administrative Director: Tammy Zilbert

Assistant to Chief Curator: 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

Exhibition

Curator: Dr. Aya Lurie

Assistant Curator: Lilach Ovadia

Electricity and Lighting: Uzi Kapzoon

Catalogue

Editor: Dr. Aya Lurie

Design and Production: Magen Halutz, Adam Halutz

Text Editing: Einat Adi

Hebrew to English Translation: Einat Adi,

Dror Wahrman (Ariel Hirschfeld's text)

Photography: Avi Amsalem (pp. 18, 30, 31–I, 31–II, 32–34, 36–38, 40–41, 44–46, 50, 61), Yoram Bouzaglo (pp. 13, 16, 20, 22, 24, 26, 29, 31–III, 31–IV, 43, 52, 54, 57), Elad Sarig (pp. 48, 58)

Graphics: Alva Halutz

Printing: Keter Press, Har Tuv

Works are from the artist's collection, unless otherwise indicated.

Dimensions are given in centimeters, height precedes width.

On the English cover: Detail from **Portrait with an Angel**, 2019, oil on linen mounted on panel, 122x100, (see p. 54)

On the Hebrew cover: Detail from **Boy with Rose**, 2019, oil on linen mounted on panel, 60x50, Kali Collection (see p. 17)

© 2019, Herzliya Museum of Contemporary Art

Cat. 3/2019

Roni Taharlev

White Ravens

2015–2019



Herzliya Museum of Contemporary Art

Detail from **Not This Light, the Other Light**, 2018, oil on linen mounted on panel, 120x120,
collection of Shoshana and Amir Almagor (see p. 29)
פרט מתוך **אור אחר מזה**, 2018, שמן על בד מתוח על עץ, 120x120, אוסף שושנה ועמיר אלמגור (ר' עמ' 29)



Roni Taharlev:
White Ravens
2015–2019