



סמדר אלזאסר

תמריר ארל'יך ונני חיימור'יץ *Felich and Nani Hayimoritz*

מרירק לנור *Noy Hayimoritz*

מרירק לנור *Marik Lechner*

הילה סנור נבולד

אנדרסן *Andersen*

יעל פרנקל

מ

מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
מרכז פרנסיס לנאמן ולמאסר
HERZLIYA MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

צוות המוזיאון

מנהלת ואוצרת ראשית: ד"ר איה לוריא
מנהלת אדמיניסטרטיבית: תמי זילברט
מנהלת מוז"ה - אגף החינוך: הילה פלד
עוזרת לאוצרת ראשית ומתאמת: לילך עובדיה
עוזרת לאוצרת ואחראית אתר האינטרנט: נטלי טיזנקו
אחראית אירועים והפצת תוכן: רעות לינקר
רשמית: נועה חביב
מנהלת מועדון הידידים: חגית אוזן בכר
מתאמת מועדון הידידים: גליה הנדלמן
מתנדבים: אורית גרוסמן, משה וולנסקי, מירי מעוז,
סמדר שילה
מזכירה: יסמין ריטר
אב בית: יוסי תמם
יחסי ציבור: הדס שפירא
קבלת קהל: נילי גולדשטיין

תערוכות וקטלוג

עריכה: ד"ר איה לוריא
עוזרת לערוכה: לילך עובדיה
עיצוב גרפי והפקה: סטודיו קובי פרנקו
עריכת טקסט ותרגום לאנגלית: עינת עדי
תרגום לערבית: גלוקל תרגום ופותרונות שפה
הגהה ערבית: סלמא סמארה
תכנון והתקנת מערכות מולטימדיה: ProAV בע"מ
שילוט וכיתובים: ליון קאט
סריקות תלת-ממד: תמר שחורי / TIKS360
צילום: לנה גומון
צילום ועריכת וידאו: דור אבן-חן
קונסטרוקטור: רשגד, חברה להנדסה ובטיחות בע"מ,
רמי שמש, מהנדס אזרחי
שינוע והובלות: ראובן אהרון; ראובן א.א.ש.
הקמה ותלייה: יוסי תמם
חשמל ותאורה: עוזי קפצון
בינוי וצביעה: ויקטור בן-אלטבה
דפוס: ער. הדפסות בע"מ, תל-אביב

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

© 2021, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
קט' 1/2021

סמדר אליאסף: אש ואבק

אוצרת: איה לוריא
טקסט: אילת זהר
ליווי והפקה: דיידר רייכמן גיבס
מחיצת עץ: שרון זרגרי

תמיר ארליך ונוי חיימוביץ':

Never Lose Your Head And...

אוצרת: לילך עובדיה
ייעוץ טכני: אילי לוי; מקס מלאכות ומכונות; יעל עצמוני
צילום עבודות: תום עזריה
הפרויקט *Bidud* נרכש לאוסף המוזיאון במסגרת "יומני קורונה",
קול קורא לרכישת יצירות בנדיבות קרן פרופ' מיכאל אדלר ז"ל
והעמותה למען מוזיאון הרצליה
שופטי "יומני קורונה": טלי בן-נון, ד"ר איה לוריא,
לילך עובדיה, פרופ' שרון פוליאקין, יונה פישר, רן קסמי אילן

מריק לכנר: ספר השינויים

אוצרת: איה לוריא
ייעוץ קונצפטואלי: נעמי בורשטיין
עיצוב תערוכה: רעות עירון
סיוע טכני: ארז בטש
מסגור ותלייה: רע - בית מלאכה לצילום, תל-אביב,
ולרי בולוטיץ, אנטון מזגו

הילה טוני נבוק: להמתין לשמש

אוצרת: איה לוריא
טקסט: הילה טוני נבוק
עריכת טקסט: יונתן רז פורטוגלי
עריכה אנגלית: רויאל נץ
הדמיות: איל רזון
אסיסטנטית סטודיו: רוני שלו
אסיסטנט הקמה: איתי קלינינסקי
מסגור: רע - בית מלאכה לצילום, תל-אביב
התערוכה בתמיכתם הנדיבה של פרס דיסקונט לעידוד היצירה;
קרן אוטסט לאמנות עכשווית; מועצת הפיס לתרבות ואמנות;
וידידי המוזיאון יעל וזהר גילון
התערוכה מוקדשת לאם האמנית, רחל נבוק (1943-2021)

אנה פרח: נבואת הירח

אוצרת: איה לוריא
תלייה והפקה: בוריס קרביץ
סאונד: ג'ימי המילטון
צילום העבודות: פול צ'פלייר
התערוכה בתמיכת Fireflies Project
הפרפורמנס נבואת הירח
כוריאוגרפיה: תמי לבוביץ
רקדניות: יעל סופר סמסון, גליה פבליצ'נקו,
לילה רומא ויסלברג

יעל פרנק: גריר

אוצר: פול הובסון
אסיסטנטים הקמה: אביב שחורי והראל לוז
התערוכה נערכת במסגרת פרס קשת לאמנות עכשווית,
מיסודה של משפחת בריגיל אבידן
ועדת הפרס: ד"ר איה לוריא, קרן בריגיל, ורד גדיש,
סאלי הפטל נוה, רולא חורי, עדנה מושינזון, דוד עדיקא, ורד גדיש
הפקת פרס קשת: ורד גדיש
התערוכה מוצגת בתמיכת קרן אוטסט לאמנות עכשווית;
ארטפורט תל-אביב; ואוסף יגאל אהובי לאמנות;
ובסיוע משכן האמנים הרצליה
הקטלוג בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ואמנות
עבודות הקרמיקה נעשו במסגרת שהות-האמן "המלאכים"
במחלקה לעיצוב קרמי וחוכית, בצלאל אקדמיה לאמנות
ועיצוב, ירושלים
ייעוץ טכני: עומרי ניסים
עבודת הווידיאו סלמי, 2021:
במאי צילום: ברק ברינקר
עוזרת צלם: לנה גומון
עיצוב סאונד: דני מאיר
עוזרת עריכה: יסמין ורדי
הדמיות ותכנון אדריכלי: דוד חקי
בנייה ופיסול: גדי צחור הסדנא
אסיסטנטים: ענת קינן, פז שר, חן פלמנאום
גרפיקה והדפסה: סטודיו ComCom

תערוכתו של מריק לכנר התאפשרה הודות למענק לאמנות עכשווית ע"ש לורן ומיטשל פרסר. נדיבותם ואמנם במוזיאון מהווים משענת משמעותית. תודה לנעמי בורשטיין על הליווי הקונצרטואלי ומעורבותה הטובה. תודה ליעל נדלר ולחברת "ויטלגו" – עולם של חוטים, סריגה ויצירה. תודה לגלריה גבעון, תל-אביב.

הפרויקט בידוד של האמנים תמיר ארליך ונוני חיימוביץ' התאפשר הודות לקרן פרופ' אדלר ז"ל והעמותה למען מוזיאון הרצליה. תודה לאוצרת תערוכתם, לילך עובדיה. תודה מיוחדת לנינט חיימוביץ'. תודות לשופטים בפרויקט "יומני קורונה", שבמסגרתו נרכש הפרויקט בידוד לאוסף המוזיאון: האמנית פרופ' שרון פוליאקין והאוצרים יונה פישר, טלי בן נון, רן קסמי אילן ויליך עובדיה.

תודה לפרויקט Fireflies ולעומדת בראשו, ורד גדיש, על המעורבות בתערוכתה של אנה פרח. תודה לכוריאוגרפית תמי לבוביץ ולרקדניות: יעל סופר סמסון, גליה פבליצ'נקו ולילה רומא ויסלברג.

תודה לדיידי רייכמן גיבס על ליווי תערוכתה של סמדר אליאסף; ולגלריה גורדון, תל-אביב.

תודה גדולה נתונה לכל ידידות וידידי מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, התומכים בפעילותנו, בחום ובמחויבות עמוקה, לאורך כל השנה. תודה לשבתי שביט, יו"ר העמותה למען מוזיאון הרצליה. תודה מיוחדת לנורית ברמן ולאיקה אברבנאל, יושבי-ראש חברת עמדה, על תרומתם לתוכנית הכשרת האוצרים לציון שלושים שנה לחברה. מסגרת זו אפשרה את שילובה של נטלי טיזננקו בצוות המוזיאון. תודה לחגית אוזן בכר, מנהלת מועדון הידידים; לשוש אלמגור ולוחה אביטל, חברות הנהלת המועדון; ולגליה הנדלמן, מתאמת המועדון.

תודה לאנשי המקצוע המעולים, המלווים את פעילויות המוזיאון דרך קבע: עינת עדי, המופקדת על עריכת הטקסטים ותרגומם לאנגלית; רובא סמעאן, המתרגמת את הטקסטים לערבית, וסלמא סמארה, המגיהה אותם; וקובי פרנקו, שעל העיצוב. תודה ליניב לוי וליזוי כהן, המופקדים על המדיה בתערוכות. תודות למתנדבי המוזיאון, המסייעים לנו במסירות: אורית גרוסמן, משה וולנסקי, מירי מעוז וסמדר שילה, לבסוף, תודה מעומק הלב שלוחה לאנשי הצוות המעולים של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית: תמי זילברט, לילך עובדיה, רעות לינקר, נועה חביב, יסמין ריטר, יוסי תמם ונילי גולדשטיין. תבוא על כולכם הברכה.

רבים טובים נטלו חלק בהכנת מערך התערוכות הנוכחי במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. ברצוני להודות בראש ובראשונה לאמניות ולאמנים: סמדר אליאסף, תמיר ארליך ונוני חיימוביץ', מריק לכנר, הילה טוני נבוק, אנה פרח ויעל פרנק. תודתנו והערכתנו נתונות לפול הובסון, מנהל ואוצר המודרן ארט אוקספורד, אנגליה, על נכונותו לקחת חלק בפרויקט פרס קשת במוזיאון ועל בחירתו לאצור את תערוכתה של פרנק. תודה לד"ר אילת זהר על הטקסט המלווה את תערוכתה של אליאסף.

תודה מקרב לב לראש עיריית הרצליה ויו"ר החברה לתרבות ולאמנות הרצליה, משה פדלון, על אמונו הרב במוזיאון. תודה למנכ"ל העירייה הנכנס, אהוד לזר, וברכות על מינויו; ולעדי חדר, מנכ"לית החברה העירונית לאמנות ולתרבות הרצליה, על מעורבותה החשובה בכל המישורים.

תערוכתה של יעל פרנק התאפשרה הודות לפרס קשת לאמנות עכשווית מיסודה של משפחת ברגיל אבידן. תודה מקרב לב לקרן ברגיל ולרן אבידן על תרומתם הנדיבה והמשמעותית. תודה לשופטים האורחים: סאלי הפטל נוה, רולא חורי, עדנה מושינזון ודוד עדיקא, שחברו אלינו בנדיבותם לטובת פרויקט זה. תודות למפיקת הפרס, ורד גדיש. על מעורבותם הטובה בתערוכה אנו מודים לקרן אאוטסט לאמנות עכשווית; קנדיה גרטל; מרב קטרי וניצן וולנסקי; אוסף יגאל אהובי לאמנות והאחראי על האוסף, מתן דאובה; המחלקה לעיצוב קרמי וזכוכית בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים, ראש המחלקה ד"ר ערן ארליך, ועומרי ניסים; ארטפורט תל-אביב ומנהלתו, ורדית גרוס; רן קסמי אילן ממשכן האמנים הרצליה; זוהר גוטסמן וענת קינן. תודה לאוצרת דרורית גור אריה על הסיוע הרב. קטלוג התערוכה התאפשר הודות לתמיכת מועצת הפיס לתרבות ואמנות.

תערוכתה של הילה טוני נבוק התאפשרה הודות לתמיכה הנדיבה של פרס דיסקונט לעידוד היצירה לשנת 2020. ברצוננו להודות ליו"ר הבנק, מר אורי לוין; לשולמית נוס, הממונה על אוסף דיסקונט לאמנות ישראלית; ולחברי ועדת האמנות של הבנק – מנהלת כריסטיס ישראל רוני גילת-בהרה, האוצרת אירית הדר והאוצרת רוני כהן-בנימיני – על האמון והבחירה במוזיאון הרצליה. תודות לקרן אאוטסט לאמנות עכשווית. תודה מיוחדת ליעל זהר גילון, ידידי המוזיאון אוהבי האמנות, על תמיכתם הנדיבה בתערוכה. תודה לגלריה נגא לאמנות עכשווית, תל-אביב, ולגלריה KM, ברלין. תודה לעמי פלח על מעורבותו הטובה בתערוכה. תודות לרויאל נץ, טל גפני, רן נבוק, ורד גדיש וששי מזור. תודה לרובי גלאס ייצור זכוכית. תודה מיוחדת ליונתן רז פורטוגלי, שערך את הטקסט של האמנית.

אוצרת: איה לוריא
טקסט מאת אילת זהר

בחדר משלה, הסטודיו של סמדר אליאסף מתפקד כמבנה של "קמרה אובסקורה" – לשכה אפלה ובה קירות עכורים וחלונות קטנים, חלל המייצר דימויים כעקבות של מגע ותנועה, עקבות רגליים, גוף ועור. מטפורת הלשכה האפלה כאתר של הדימוי הצילומי פועלת ביותר מדרך אחת ביחס לתהליך העבודה של אליאסף: הצירים מבוצעים על ידי הקירות והרצפה, המשמשים כאפראטוס הצירי, בתהליך המתכתב עם צילום ואוטומטיזם. בדרך זו, הציור משקף את הצבע שעל הרצפה, תוך שהם הופכים לתאומים זהים, המשקפים זה את זה.

אליאסף יצאה אל דרכה האמנותית מתוך עיסוק וטיפול בתצלומים ויצירת דימויים הפועלים כעקבות של נוכחות. יתרה מכך, בהדפסותיה המוקדמות עברו פני השטח של התצלום מניפולציות שונות בעזרת צבע ספריי, מריחות מטשטשות וטקסטים, תוך שהם יוצרים סוג חדש של דימוי, המחבר בין עקבות האור ושרידי צבע וכיתוב. אלו הם עקבות אינדקסליים של נוכחות, בזמן הווה מוחלט, ללא עבר וללא עתיד, כפי שתפיסה זו מופיעה במושג הבוהיסטי "טאטהאגטה": "זה שבא והלך" והותיר אחריו עקבה, שלרוב מתוארת בצורת עקבות רגליים ("בודאהפאדא").¹

בהתייחסותי אל הסטודיו של אליאסף כ"לשכה אפלה" אני מצביעה על האופי הלא־רצוני של הדימויים, שנוצרים בתהליך לא־מודע. כשוולטר בנימין הצביע לראשונה על ה"לא־מודע האופטי", הוא התייחס לצילום כמדיום שמציג דבר־מה הקיים מעבר לעולם הנראה, והרחיב על משמעות הצילום כתהליך מקביל ללידת הפסיכואנליזה (שניהם הומצאו באותה תקופה בערך), תוך שהוא מגיב להתייחסותו של פרויד לתהליך הצילום כמטפורה של הלא־מודע.² הצירורים קורים אפוא בתהליך המתקיים מעבר לראייה, לרצון, למודעות, להחלטה, או אפילו לבחירה. הצירורים של אליאסף מציירים את עצמם באותו אופן שבו תצלומים מסוימים "קורים" בטעות, ולא מתוך תהליך של שליטה והחלטה מורכבת. במובן זה, אני מתייחסת לצירורים אלו כעקבות וכעדויות; כסדרה של ראיות אילמות לפעולה שהייתה, לתהליך שקרה.

הצד האפל של אמנותה של אליאסף מתייחס גם לנוכחותם של צבעים כהים ולזוהרם של הכסף והזהב בתוך אפלולית החדר. בספרו בשבח הצללים, מתייחס טאניזאקי ג'ונאצ'ירו לאפולולית כחלק בלתי נפרד מן היופי המתגלה מתוך הבוהק של כלים הצבועים בלכה,

1 להרחבה על הקשר בין עקבות רגליים במסורת הבוהיסטית והדימוי הצילומי, ר' מאמרי, Ayelet Zohar, "Tathāgata, Trace and Indexicality: Foot and Hand Prints in Japan," in: Julia Hegewald (ed.) *In the Footsteps of the Masters: Footprints, Feet and Shoes as Objects of Veneration in Asian, Islamic and Mediterranean Art* (Berlin: EB Verlag, 2020), pp. 689–725. לדיון נוסף ביחסים בין בודהיזם וצילום, ר' Jay Prosser, "Buddha Barthes: What Barthes Saw in Photography (That He Didn't in Literature)," *Literature and Theology*, vol. 18, no. 2 (June 2004), pp. 211–222.

2 ולטר בנימין, היסטוריה קטנה של הצילום, תרגום: חנו אלשטיין, עריכה מדעית: אריאלה אזולאי (תל אביב: בבל, 2004), Sarah Kofman, "Freud: The Photographic Apparatus," in: Shawn Michele Smith and Sharon Sliwinsky (eds), *Photography and the Optical Unconscious* (Durham, NC: Duke University Press, 2017), pp. 75–80.



איור 1

אוגאטה קורין, גלים סוערים, 1704–9, פרגוד, שתי כנפיים: דיו, צבע ועלי זהב על נייר, 146.5×165.4, אוסף מוזיאון המטרופוליטן לאמנות, ניו יורק

המרצדים בחלל אפלולי: "בעלי המלאכה בדורות הקודמים, כשצבעו את כליהם בלכה וקישטו אותם בקישוטים מזהבים, חשבו בוודאי על אותם חדרים אפלים, ותכננו ללא ספק את האפקט שייצרו באור חלש, ואני אף משער שהם השתמשו בשפעת קישוטי הזהב תוך מחשבה כיצד הם יתבלטו מתוך האפלולי ויחזירו את אור המנורה."³ נוכחותם של השחור והזהב, שטאניזאקי מתייחס אליהם בספרו, מקושרת לעיתים קרובות לאסתטיקה של ציורי רינפה⁴ באמנות היפנית: שימוש בעלי זהב על גבי פני שטח אפלים, היוצר תחושת בוהק ותנועה. סגנון זה נוצר מתוך עבודתו של אוגאטה קורין (1716–1658, Ogata Kōrin), שהחל את דרכו כאומן לכה, ובשלב מאוחר יותר מתח את כישוריו על פני ציורים גדולי ממדים, פרגודים, דלתות הזהב ותקרות עץ.^{איור 1}

מערך היחסים בין אובייקטים קטנים ואישיים שעוברים טרנספורמציה ליצירות אמנות גדולות ממדים מהדהד בעבודתה של אליאסף: בשלב מוקדם בהתפתחותה האמנותית היא השתמשה בבגדיה שלה ושל בני הבית, כשהם טבולים ורוויים בצבע, למריחתו על פני הבד, על מנת שהציור ירשום ויזכור את האירועים הפרפורמטיביים האלו. לאחר מכן, היא השתמשה בטקסטיל ביתי – מגבות, סדינים, ציפיות, וכדומה – כדי לתת גוף וצורה לתנועותיה ולמחוויותיה, לרשום את פעולות גופה על פני הבד.

במאמרו הקאנוני (שלא הושלם) על "אמנות טקסטיל" הצביע גוטפריד זמפר (1803–1879) על מקור האדריכלות בטקסטיל.⁵ האוהל, טען, מבטא צורך לסמן גבולות בין החלל הפנימי והחוץ, ומגלם את הממשק בין טקסטיל וחלל, טקסטיל ואדריכלות. לדבריו, המבנים הראשונים נבנו כפיגומים של עץ שעליהם נמתחו אריגים כדי ליצור תיחום זה. לאחר שהוא דן ביחסים בין סיב, חוט, קשר, קליעה, לָבֵד ואריגה, זמפר מפנה את מחשבותיו ליחסים בין צביעה והדפסה, או טקסטיל וצבע, הבאים לידי ביטוי בהטבלה ובהספגה – אמצעים שמשנים את מראה פני השטח של האריג והופכים אותו לסוכן של עונג.⁶ מסגרת עץ היא בין המחברים הבסיסיים של האוהל. באופן דומה, אליאסף חיברה לעיתים קרובות, בריבוי אופנים, בין האריג והסטרוקטורה, במסגרות עץ הבנויות כגריד.^{איור 2} הגריד גם מהדהד את המבנה הפשוט של הבית היפני הקלאסי – חלונות הערוכים בצורת גריד עץ בהיר, שמכוסה ביריעות נייר (שוג'י), ודלתות זזות העשויות נייר עבה (פוסומה) שמחלקות את פנים החדר.^{איור 3} בתהליך ניסוח היחסים בין אריג ומסגרת, נזילות ומבניות, יציבות ותנועה, אליאסף מפרקת את מסגרות העץ ומעצבת אותן לכדי צורות מומצאות חדשות; במסגרת היחסים בין טקסטיל ומבנה־אוהל־בית, היא יצרה סדרת אובייקטים שמסמנים מיקום ואת גבולות החלל שעליו היא מצהירה כי הוא בִּיתִּהּ. הבית הוא עכשיו מבנה שברירי הניצב בפני האסונות שבחוץ, אשר בסופו של דבר משפיעים גם על קירותיו החיצוניים וחושפים את פריכותם, בעוד הדלתות המגינות קורסות אל תוך סדרה של אובייקטים מפורקים, מחולקים ומקוטעים, שקרסו תחת הלחץ של המשור החותך וחוברו מחדש לאחר הסערה. המסגרת המפורקת חוזרת אל האפשרות של הטקסטיל כמצע רך ונע, כחומר של גמישות וניידות. אליאסף מזיזה את האובייקטים הניידים סביב, מעניקה להם מראה קליל מכפי שהם

3 ג'ונאיצ'ירו טאניזאקי, בשבת הצללים, תרגום: דורון ב' כהן (רמת השרון: אסיה, 2013), עמ' 24. התרגום מובא כאן בשינויים קלים.

4 John Carpenter, Designing Nature: The Rinpa Aesthetics in Japanese Art (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012); Treasures by Rinpa Masters: Inheritance and Innovation Celebrating the 350th Anniversary of Ogata Kōrin's Birth, exh. cat. (Tokyo: Tokyo National Museum, 2008).

5 זאת לעומת התפיסה המקובלת, הרואה את מקור האדריכלות באבן ובעץ.

6 Gottfried Semper, "The Textile Art: Considered in Itself and in Relation to Architecture (excerpt) (1870–3)," in The Four Elements of Architecture and Other Writings, trans. Harry Francis Mallgrave and Wolfgang Herrmann (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1989), pp. 215–263.



איור 2
סמדר אליאסף, מתוך הסדרה העבודות השחורות, 2020, אקריליק על בד, 190x230 (צילום: אביתר הרשטיק)



איור 3
שוג'י (חלונות) ופוסומה (דלתות זזות) בבית יפני מסורתי

הסדרה האחרונה המוצגת היא מעין אזכור לשכבות של עור, לאפידרמיס, או ליתר דיוק, לעור פגוע. אם הסדרה הקודמת מזכירה את תפיסתו של זמפר ביחס לטקסטיל ואדריכלות, בעורות הפצועים של הסדרה החדשה אני רואה הדהוד למושג ה"אני-עור" של דידייה אנזייה.⁷ אנזייה מנסח את העור כשכבה מגינה, כמגן וכממשק מגע עם העולם. העור הוא השכבה שיוצרת את הגבול בין הפנימי (ה"אני") והחוץ (העולם), בדומה לטקסטיל בהתייחסותו של זמפר. לפיכך, שתי היישויות – היריעות השטוחות והפרשות של העור והבד – דומות ומקורבות. על כן, באופן בלתי צפוי, הסדרה החדשה של "ציורי עור" ממשיכה, בהיגיון דומה, את מה שהחלו בו מבני הטקסטיל, ביוצרה שכבה, גבול, מגן של חלוקה והפרדה. אך ניתן לתפוס את העור גם באופן שונה. קוריֶאֶמָה שִׁיגֶהִיסָה, במחקר המשווה בין תפיסות קלאסיות של הגוף במערכות הרפואה הסינית והיוונית, מצביע על הניגוד בין תפיסות העור בשתי השיטות: בעוד שהעור כמגן וכגבול בין ה"אני" והעולם הוא התפיסה המקובלת ברפואה המערבית (וגם בפסיכואנליזה), הרפואה הסינית רואה את העור כממברנה, שכבה מחוררת, מעין מסננת שמאפשרת זרימה של אנרגיה ו"רוח" בין האיברים הפנימיים והספירה החיצונית. זרימה זו של אנרגיה היא המקור של "כוח החיים" המאפשר תנועה וחיוניות. סדרת העורות הפגומים החדשה של אליאסף מגלמת את המתח בין שתי התפיסות בציורי עורות מפורקים, מחוררים, פצועים וחדירים, שמאפשרים זרימת חליפין בין פנימי וחיצוני, בין "אני" והעולם. קריאתי את עבודותיה של אליאסף נעה אפוא ממושגים של עיקבה ורישום ועד התייחסות לטקסטיל כיריעה המכוננת את מבנה הבית (והעצמי) ומהדהדת את רעיון העור כשכבה מגנה. פציעתה של שכבה חיצונית זו מאפשרת לדימויי פנים לבצע את עצמם על פני השטח – בגוף ובנפש.

7 דידייה אנזייה, ה'אני-עור' [1985], תרגום: מישל גרנק (תל-אביב: תולעת ספרים, 2004).

סמדר אליאסף, מתוך
הסדרה **העבודות**
השחורות, 2020, אקריליק
על בד, 230x190 (צילום:
אביתר הרשטיק)
Smadar Eliasaf, from
The Black Paintings
series, 2020, acrylic on
canvas, 230x190 (photo:
Evyatar Hershtik)



NEVER LOSE YOUR HEAD AND...

אוצרת: לילך עובדיה

פעמים רבות, במקרים של אסון כמו מלחמה או מגפה, המרחב הביתי הופך למקום בטוח – מרחב שניתן לבדוד, לאטום ולהרחיק ממנו את האיום. הדבר בולט עוד יותר במקרים שבהם האוכלוסייה מתבקשת שלא לצאת מהבתים. אז הופך הבית, באופן טבעי, למבצר שאמור להגן עלינו מהרעות החולות שבחוץ. בהקשר זה, ניתן לחשוב על המקלטים האטומיים שהוקמו בארצות-הברית בתקופת המלחמה הקרה, או על "החדר האטום" המקומי שלנו ממלחמת המפרץ. בתערוכתם במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית מזמינים אותנו תמיר ארליך ונוי חיימוביץ' להיכנס לחלל שהאובייקטים בו מדברים בשפה של ביתיות וטריטוריה בטוחה, ובה בעת מנציחים ומהדהדים ללא רחם את הסכנה האורבת בחוץ, שהיא ספק ממשית ספק דמיונית. אובייקטים אלה, הפועלים על הרצף בין התכליתי והדקורטיבי, הם הכלאות בין זכר העבר ופחד מהעתיד לבוא.

מציאות של סגר ובידוד, שבה האדם ספון בביתו ומנוע מלעסוק בשגרת חיו, עשויה להביא רבים מאתנו לחשוב ללא הרף על החוץ, על חיים אחרים וזמנים אחרים. כשאין עוד צורך במחשבות על טרדות השגרה היומיומית העמוסה, מזמין ה"ריק המחשבתי" שנוצר – כמעט מיידית – מצב של רפלקציה עצמית. במצב של בידוד וריחוק חברתי סובלת נפש האדם לעתים תכופות מ"אימת הריק" (בלטינית, horror vacui), המכונה גם קנופוביה, מונח שפירושו פחד מהאין, מהחלל, מהלא כלום. בפיזיקה, משקף המושג "אימת הריק" את הרעיון של אריסטו כי הטבע מתעב ריק.¹ לשיטתו, כל חלל ריק ישאף תמיד להתמלא בגז או בנוזלים. את ביטויו של רעיון זה אנו מוצאים לכל אורך תולדות האמנות, בדוגמאות שונות לכיסוי צפוף של פני השטח של חלל או של יצירת אמנות בפרטים ובעיטורים – החל בעיטורי הערבסקות באמנות האסלאמית הקדומה, עבור בתחריטים של אמן הרנסנס הצרפתי ז'אן דובה (Duvet) ובציוריו של האמן האמריקאי העכשווי קהינדה וויילי (Wiley), וכלה בעבודותיו של אמן הקומיקס רוברט קראמב (Crumb).¹ איר 1 בתערוכה של חיימוביץ' וארליך, בהעדר סכנה מובחנת, הופכת אימת הריק לאחד האיזמים המשמעותיים בחלל, דווקא משום שהיא עוברת תהליך של נירמול ומוצגת כטבעית ואינטגרלית לעבודות עצמן. היא מגיעה לשיאה בתבליט העשוי אריחי קרמיקה, שמתאר סצינת חורבן עמוסת פרטים, הצפים בריק השחור. איור 2

Aristotle, *Physics*, IV, 6–9. 1



איור 1
דימוי מתוך הקומיקס פריץ החתול מאת רוברט קראמב, פורסם לראשונה 1965



איור 2
תמיר ארליך ונוי חיימוביץ', פרט מתוך טיהור (הנוסע השמיני נגד הטורף), 2021, תבליט קרמיקה

מחשבות הממלאות את הריק התודעתי עוסקות לרוב בעבר שלנו או בהרהורים לגבי עתידנו, וכמעט לעולם אינן עוסקות בהווה, בנוכחותנו כאן ועכשיו. הקושי להתעמת עם ההווה ולשהות ברגע מייצר לרוב מתח וחרדה. בתערוכה, חוסר היכולת לשהות בהווה מתמזג עם התרפקות נוסטלגית על העבר, שילוב שיוצר מצב מסוכן של תקיעות. האובייקטים מאגדים בתוכם סגנונות וטרנדים מעשורים שונים. "ראש דשא", שהיה חפץ נוי שגור בשנות התשעים של המאה העשרים, הופך למתקן רב-תכליתי לסינון מים רדיואקטיביים ולגידול עשבי מאכל כמזון-על, היכול לשמש גם כירק לחתולים.³ איוור 3

הקיר צבועים האריחים בגלזורה שחורה, המשווה להם מראה של מסך טלוויזיה העטוף בנישת גבס. במבט ראשון, נדמה שאנו צופים בסצינת קרב אפית של אימפריות או תרבויות קדומות, שריד ארכיאולוגי שנשמר בשלמותו. טכניקת העבודה וריבוי הפרטים מזכירים דימויי תבליטים מצריים או אשוריים עתיקים, דוגמת התבליט על קיר מקדש במדינת האבן, בירת מצרים העתיקה במאות ה־13–16 לפנה"ס, המתאר קרב ימי בין רעמסס השלישי לגויי הים.⁴ איוור 4 – קבוצות עמים חמושות שבשטו על התרבויות המבוססות במזרח.² אך למעשה, הסצינה המתוארת לקוחה ממשחק המחשב *Alien vs. Predator*, שיצא ב־1994, המתמקד במלחמתם של בני אדם נגד ישויות חוצניות מאימות ("הנוסע השמיני" ו"הטורף") שהגיעו לכדור הארץ. גם הדימוי עצמו משלב זמנים שונים, שכן החיזור והטורף העתידינים מופיעים לצד מכונית ספורט משנות התשעים, ועשוי כולו באסתיקה הדו-ממדית של משחקי וידאו מאותו עשור. ריבוי הזמנים מקבל ביטוי גם באובייקטים האחרים בתערוכה. רובם שואפים להיראות עתידיניים ומתקדמים מזמנם, במה שנדמה כעטיית תחפושת. כך, לדוגמה, על גבי מסך התלי על מכשיר מתח מרצדים, בלופ אינסופי, שומרי-מסך של נגן המוסיקה של Windows מסוף שנות התשעים, הנדמים כפורטלים לממדים אחרים.⁵ איוור 5

מקדמת דנא עסוקה האנושות בנבואות אחרית הימים ובפחד מפני אפוקליפסה או קטסטרופה שעלולה להביא לקץ העולם – או לחלופין, ל"אתחול מחדש" שלו – דוגמת סיפור המבול או השיטפון הגדול שחוזר בסיפורי מיתולוגיה ופולקלור של רבים מן העמים והקבוצות האתניות השונות ברחבי העולם. קטסטרופה גלובלית עלולה להתרחש בצורות שונות: אסונות טבע – כגון רעידת אדמה, התפרצות הרי געש, התחממות גלובלית, בצורת, פגיעת מטאוריט, שריפת ענק או מגפה – כמו גם שימוש בנשק לא קונוונציונלי, דליפה רדיואקטיבית, שפל כלכלי, פיגועי טרור המוניים או מלחמות. התערוכה מייצרת מרחב ניראייג'י שמנכיח את הפחד מהסוף, הלא הוא הפחד מהמוות האישי והקולקטיבי, כמקום שבו האיומים מן החוץ נעשים מופשטים וחסרי צורה ממשית, עד שהם שווי ערך זה לזה וכל אחד מהם עשוי לתפוס את מקומו של האחר. התערוכה מתווה מציאות שכל מרכיביה בעלי פוטנציאל מאיים – אפילו חתול שחור ביתי ומתלטף יידמה, בתאורה הנכונה, לטורף-על נמרי.⁶ איוור 6

כשמדובר בקטסטרופה רחבת היקף, כמו מגפה עולמית, אירועים טראומטיים יכולים להפוך לטראומה קולקטיבית, המשפיעה על האופן

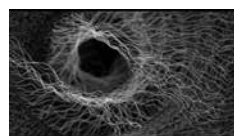


איוור 3
תמיר ארליך ונוי חיימוביץ',
פרט מתוך מתקן יעיל לסינון
מים, 2021, שולחן צד, כוסות
זכוכית, גיגיות פלסטיק, אדמה,
גרבינות וזרעים



איוור 4
פרט מתוך רישום של תבליט
אבן המתאר את רעמסס
השלישי והצי שלו בקרב נגד
גויי הים, 1170 לפנה"ס לערך,
5.6x15 מ', מקדש רעמסס
השלישי, מדינת האבן, מצרים,
באדיבות מכון המזרח התיכון
של אוניברסיטת שיקגו

Robert Drews, "Medinet 2
Habru: Oxcart, Ships, and
Migration Theories," *Journal
of Near Eastern Studies*,
vol. 59, no. 3 (July 2000),
pp. 161–190.



איוור 5
אחד משומרי המסך של תוכנת
Windows של Winamp



איוור 6
תמיר ארליך ונוי חיימוביץ',
חתול שחור, 2021, חומר,
23x40x20 (צילום: תום עזריה)

שבו אנשים מרגישים ופועלים, ולעתים אף גורמת לשינויים תרבותיים

מקיפים וארוכי טווח.³ ההיסטוריה הלא רחוקה מלמדת שגם איום קונספירטיבי או מדומיין עלול לגרום טראומה קולקטיבית. לאחר מלחמת העולם השנייה החל מאבק על עליונות בין ארצות-הברית ובעלות בריתה ("הגוש המערבי") לבין ברית המועצות ומדינות הלוויין שלה ("הגוש המזרחי"), הידוע בכינויו "המלחמה הקרה". מאבק זה נמשך עשרות שנים, והסתיים ב־1991, עם פירוקה של ברית-המועצות. לא הייתה זו מלחמה פיזית פרונטלית, אלא מכלול פעולות שכללו תמרונים פוליטיים, קואליציות צבאיות, ריגול, תעמולה, מירוץ חימוש, סיוע כלכלי לבעלות ברית ושימוש בלחימה דרך צד שלישי (מלחמות פרוקסי).⁴

מרבית "המלחמה הקרה" התבססה על הפצת שמועות וקונספירציות. בארצות-הברית, הייתה הבולטת שבהן האמונה כי ברית-המועצות עלולה לתקוף את המדינה בנשק גרעיני. באותה תקופה פורסמו ספרי הדרכה שהנחו אזרחים חסרי ניסיון כיצד להכין, תוך 48 שעות או פחות, מקלט ביתי להגנה במקרה של מתקפה גרעינית. הספרים מציעים, בין השאר, הנחיות ליצירה של ערסלים, משאבות אוויר, מתקני טיהור מים ואמצעי בישול – כל זאת באופן מאולתר, בשיטת "עשה זאת בעצמך" (DIY), תוך שימוש בכלי בית זמינים ובאביזרים שניתן לרכוש בקלות. דוגמה לספר הדרכה שכזה היא החוברת הישרדות תחת מתקפה אטומית, ששימשה את חיימוביץ' וארליך כמדריך לעבודתם.^{איור 7}

בעמוד 17 בחוברת (אחד משלושה עמודים שעוצבו כך שיהיו ניתנים לשליפה, לשם נשיאה ושינון) מופיעים כללי מפתח להתנהגות במקרה של מתקפה גרעינית. כותרת העמוד, שממנה שאול שם התערוכה, היא "Never Lose Your Head And..." – "לעולם אין לאבד עשתונות ו...". ומיד לאחריה עצות המוצגות כבסיסיות ביותר: לא לצאת מיד החוצה; לא לאכול או לשתות ממכלים שאינם אטומים; ולא לפצוח בשמועות (שעלולות לגרום בהלה שתעלה בחיים).⁵ באופן פרדוקסלי, את החוברת הוציא ב־1950 משרד ההגנה האזרחית האמריקאי, שהוא עצמו היה אחד המקורות להפצת השמועה על תקיפה אפשרית. את כללי המפתח הללו להישרדות מציבים האמנים בכניסה לחלל התערוכה, וכך הופכים אותם למעשה להוראות ביקור בה.^{איור 8} ההוראה הטוטלית "לעולם אין לאבד עשתונות" כמעט בלתי ניתנת למימוש. היא מתווה את הסתירה שבלב התערוכה, לפיה כל ניסיון של הפרט להפגין שליטה בעת משבר הופך דווקא למפגן של אימה וחרדה – כלומר, למנומנט של המשבר עצמו. דוגמה מקומית בולטת ביותר לתופעה זו היא הממ"ד. בתום מלחמת המפרץ, כחלק מהפקת הלקחים מאיום הטילים שנורו על ישראל, הוחלט כי בכל דירה או בית מגורים חדש בישראל ייבנה מרחב מוגן דירתי (ממ"ד) בשטח של 9 מטרים רבועים, שקירותיו עשויים בטון מזוין על מנת להגן מפני תקיפה מעין זו בעתיד. חשובה ככל שתהיה ההגנה שהממ"ד מספק, עצם העובדה שחדר מוגן הוא חלק אינטגרלי מכל בית בישראל מנציחה את הטראומה הלאומית מאותה מלחמה ומקבעת בתודעה הישראלית את היתכנותה של מלחמה נוספת. במרחב שהאמנים יוצרים ניתן לראות סוג של

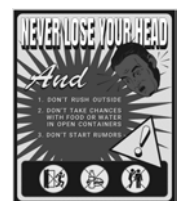
3 ר' קרין אמיתי, "טראומה משותפת במהלך הקורונה – האנושות בסירה אחת", אתר מכון סמיר לפסיכותרפיה, www.tipulpsychology.co.il/articles/shared-traumatic-reality (אוחזר 31.5.2021).

4 לפרטים על "המלחמה הקרה", ר' למשל, www.jfklibrary.org/learn/about-jfk/jfk-in-history/the-cold-war (אוחזר 31.5.2021).



איור 7
עטיפת החוברת הישרדות תחת מתקפה אטומית, בהוצאת משרד ההגנה האזרחית, ארצות-הברית, 1950

5 Survival Under Atomic Attack, Office of Civil Defense – State of California, Trade Edition (January 1, 1950), p. 17.



איור 8
תמיר ארליך ונוי חיימוביץ', 2021, טכניקה מעורבת: שלט אלומיניום, מחזיר אור ועמוד מתכת, 230x83

"מרחב מוגן", המאגד אלמנטים שתכליתם נעה בין הפגת מתח ושעמום להישרדות.

ב־1947, בתגובה להטלת פצצות האטום על הירושימה ונגסקי,

נוסד ביטאון מדעני האטום באוניברסיטת שיקגו. על שער הגיליון

הראשון הופיע אמצעי הממחיש את ההסתברות לקטסטרופה

גלובלית שתסכן את עתיד האנושות. היה זה שעון, שכונה "שעון יום

הדין", שבו השעה חצות מייצגת אפוקליפסה – ומחוגיו מורים על

השעה שבע דקות לפני חצות.⁹ איור המטרה הייתה להפחיד ולהתריע

מפני הסכנה באמצעות דימוי של "ספירה לאחור", על מנת להוביל

להתנהגות רציונלית ולבחירות נכונות יותר של האנושות. השעון נכנס

לתודעה העולמית כסמל לסיכון, ומאז ועד היום מדווחת התקשורת

לעתים מזומנות על השינויים בשעה שמורים מחוגיו בתקשורת: ככל

שהמחוגים מתקרבים לשעת חצות, גדל הסיכון להשמדת האנושות –

ולהפך. מעניין שהוגי השעון היו פיזיקאים שהשתתפו ב"פרויקט

מנהטן" האמריקאי לפיתוח הנשק הגרעיני הראשון בעולם.⁶

ב־27 בינואר 2021 הוזזו מחוגי השעון למאה שניות לפני חצות,

המיקום הקרוב ביותר ל"שעה הקובעת" מאז המצאתו.⁷ ומה השעה

אצלכם?



איור 9

עטיפת הגיליון הראשון של
ביטאון מדעני האטום, יוני
1947, ועליה "שעון יום הדין"
המורה שבע דקות לפני חצות

6 את דימוי השעון עיצבה
האמנית מרטיל לנגסדורף
(Langsdorf), אשתו של אחד
הפיזיקאים הללו. ר' James
MacDonald, "The Doomsday
Clock: Menacing Metaphor of
the Nuclear Age," *Jstor Daily*
website, February 16, 2017.

7 [https://thebulletin.org/
doomsday-clock/current-time](https://thebulletin.org/doomsday-clock/current-time)
(אוחזר 31.5.2021).

נוי חיימוביץ' ותמיר ארליך,
חתול שחור, 2021, חומר,
23×40×20 ס"מ
(צילום: תום עזריה)
Noy Haimovitz and
Tamir Erlich, **Black Cat**,
2021, clay, 23×40×20
(photo: Tom Azaria)



בשלוש השנים האחרונות יצר האמן מריק לכנר כחמישה עשר שטיחי קיר גדולי ממדים, שנארגו בטכניקה המשלבת שימוש באקדח אריגה חשמלי, צבעי אקריליק, אובייקטים מודבקים ודרגות משתנות של פרימה. בתערוכה מוצגים אחד עשר שטיחים מתוך הסדרה, ולצידם כמה רישומי עיפרון על נייר שמהדהדים את השטיחים המונומנטליים על דרך ההשלמה והניגוד. שטיחי הצמר הרכים, המרהיבים בצבעוניותם העזה ובעושר דימויהם הדחוס, מגוללים סיפור אפוקליפטי בקנה מידה אפי, הכורך חזיונות דינמיים של מחזוריות החיים תחת איום קיומי: אימה, פיתוי, תשוקה, צמיחה, כליה ואובדן. השטיחים גדושים בדימויים של יצורי כלאיים מעוררי חלחלה, חיות דמיוניות מוזרות ובני אנוש מכמירי לב המותכים אלו באלו ללא רחם, בים וביבשה. מחזור השטיחים מציע תמונת עולם דיסטופית ומתעתעת, מרחב של בזות וקסם, בשפה שסגנונה ממזג אקספרסיביות ישירה, נאיביות ילדית ומסתורין סימבולי אפל.

בשיחה על המחשבות שליוו אותו לאורך הפרויקט, שולח לכנר לפסקת הפתיחה בספרו האלמותי של אובידיוס, מטמורפוזות – או "ספר השינויים"¹ – שבו מתוודה המחבר על רצונו לגולל ולארוג את דברי הימים משחר הבריאה. הוא פונה לאלים בבקשה להפיח רוח וחיוניות ביצירתו, ממש כפי שנהגו הם במושאי מעלליהם:

עַז רְצוֹנִי בִּי לְשִׁיר גִּלְגּוּלִי עֲצָמִים שֶׁהִמִּירוּ
אֶת צִלְמֵיהֶם וְחִידָשׁוּם. אֱלֹהִים, הֲו יִדְכֶם חוֹלְלָה זֹאת!
אָנָּה, הֲיִו עִם שִׁירִי וְרָקְמוּ סִפּוּרֵי מִימֵי־קֶדֶם
בְּחֶרֶזִּי עֲלִילָה רְצוּפָה עַד יְמֵינוּ הָאֵלֶּה!²

לכנר שב ונדרש לטקסט המכונן של אובידיוס כשהוא שולח אותנו לקרוא את הספר השישי בו, המגולל את המיתוס המצמרר של ארכנה הצעירה, שהפליאה לארוג שטיחים וקראה בכך תיגר על אתנה (אלת החכמה, האמנות, הצדק והאריגה), שהענישה אותה באכזריות בהופכה אותה לעכבישה שחורה.³ רולאן בארת מסביר את קיומו של מיתוס כאמצעי לכינון מנגנונים של שליטה וציות חברתי באמצעות הנחלתן של המוסכמות המקודדות במיתוס, שמבטאות לכאורה את "הסדר הטבעי" של הדברים.⁴ מנקודת מבט זו, ניתן להניח כי לא היה זה רק חטא ההיבריס שהוביל את ארכנה לגורלה המר, אלא גם בחירתה לערער ביצירתה על הנרטיב המקובל ולחשוף לעיני כול את חטאי

1 באנגלית מתורגם לעיתים המונח "מטמורפוזות" שבשם הספר ל-"transformations" או changes.

2 פובליוס אובידיוס נזו, מטמורפוזות, תרגום שלמה דיקמן (ירושלים: מוסד ביאליק, 1965), כרך א', עמ' 30.

3 שם, עמ' 215-251.

4 רולאן בארת, מיתולוגיות, תרגום: עידו בסוק (תל-אביב: בבל, 2004), עמ' 235-260.

האלים – מעשי ניצול מיני, תככים ושחיתות. דמותה של ארכנה זכתה לייצוגים רבים בתולדות האמנות, ביניהם מטרידים ודוחים במיוחד הם אלו המתארים את הפיכתה לעכבישה שחורה ביצירתם של אודילון רדון (1840–1916) ואיור¹ וגוסטב דורה (1832–1883).

עכבישים, חרקים ויצורים מבעיתים אחרים גודשים את שטחיו של לכנר. חלקם נוטים להיטמע ולהסתתר בתוך הדימוי הסבוכ, מפעילים אסטרטגיית הישרדות של הסוואה, אחרים מונצחים בסיטואציות של עינוי וטריפה, כשעיניהם ופיהם פעורים באימה – נידונים לגלם בהכנעה את התפקיד שיועד להם בטבע. מתוך גופות המתים עולה צמחייה, ותיאורי העוברים המכורבלים בגוף (הנחשפים כמו מבעד לצילום רנטגן) נראים כגולגלות.

לאורך שנים התמקד לכנר בעבודתו בציורי שמן, ברישום ובאקוורל, אולם לפני שנים מספר הציג במפתיע סדרת עבודות לא גדולות שכולן מעשה רקמה ידנית, בלתי מהוקצעת במתכוון.² איור² מהלך זה גילה את משיכתו למלאכת יד עמלנית ולעבודות טקסטיל, הנתפסות על פי רוב כשייכות להקשר נשי ודקורטיבי. עבורו, היה זה חיבור למסורות שהכיר מילדות. חזרתו בפרויקט הנוכחי לעיסוק במלאכת הטקסטיל שבה ונוגעת בזיכרונותיו כבן למשפחת מהגרים מברית המועצות לשעבר. "על קירות הבית בצ'רנוביץ", הוא מספר, "היו תלויים שטיחי קיר צבעוניים ובהם ארוגות דמויות מעולם האגדה, המיתולוגיה הרוסית והפולקלור העממי. ברוסיה שמשו שטיחי הקיר כקישוט וכאמצעי לבידוד ולשמירה על טמפרטורת החדר. גם לאחר המעבר לארץ, נתלו השטיחים מחדש בדירת המגורים, על אף שינויי האקלים והתרבות".

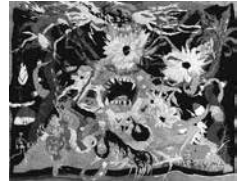
בסדרת השטיחים הנוכחית שינה לכנר את דגמי השטיחים המוכרים והמיר אותם בעלילות אכזריות למכביר, המציבות, על אף ההצפנה הסימבולית, מראה אקטואלית לנגד עינינו: יצורים מאיימים הניזונים באכזריות זה מזה, אובדן, כליאה, התמכרות, ניצול החלש וחרדות של בדידות, מחלה, חולשה ומוות. קשיי ההגירה, כמו גם הדי השנה החולפת, לא פסחו על סדרת שטיחים זו, וניכרים במערכים כאוטיים המעידים על שיבוש היוצרות, כמו גם בשמותיהם של שניים מהם: *הדבקה* ו*פינוקיו משובט*, שנוצרו עם חזרתם של האמן ובת זוגו מביקור באיטליה, רגע לפני סגירת הגבול בעקבות התפשטות נגיף הקורונה, במהלך שהותם בבידוד.

היסוד הביתי, המסורתי והחמים שהשטיחים מברית המועצות היו אמורים לשמר ניטל זה מכבר משטחיו של לכנר. תחת זאת שולטים בהם דמויות שלדים, מפלצות ושדים חושפי שיניים, המאופיינים בקו גרפי ברור ובישירות מבע שיש בהם קרבה סגנונית לציורי גרפיטי. ואילו האריגה עצמה נעשתה באופן אקספרסיבי, כמו משתלח במתכוון, עם חוטים באורכים משתנים, פרימות, חורים, הדבקות וריסוס בספריי צבע על מצע השטיחים.

בשנות השמונים של המאה העשרים העלתה תרבות הפאנק באנגליה על נס כל מה שנחשב בעיני הזרם המרכזי של החברה למכוער ודוחה, וכך פיתחה אסתטיקה חלופית של תרבות נגד. ציורי גרפיטי וכתובות פעלו במרחב האורבני כביטוי פומבי מתריס וכאקט ונדליסטי:



איור 1
אודילון רדון, העכביש
הבוכה, 1881, פחם על נייר,
49.5x37.5, אוסף פרטי



איור 2
מריק לכנר, ללא כותרת, 2016,
רקמה על בד, 45x57, אוסף
פרטי

"נתנו להם, ככל הנראה בפעם הראשונה, סיכוי לחיים חדשים ותחושה שאפשר לעשות הכול, לצרוח חזק ככל שיוכלו ולהיות הרסניים ככל שיוכלו", הצהיר ב־1982 אמרגן הפאנק־רוק מלקולם מקלארן, שהיה ממייסדי התנועה. החוקר עטי ציטרון, המצטט אותו במאמרו על הפאנק,⁵ מציין כי האסטרטגיות והטקטיקות שעיצבו בזמנו את תרבות הפאנק היו למעשה דומות מאוד לאלו ששימשו את אמני האוונגרד הרבה קודם לכן, בראשית המאה העשרים. לדבריו, דימוי הצעקה ביטא מחאה אותנטית־ידידת־ראשונית השוללת את התרבות המערבית ואת התבונה השפתית, ומדגישה את היסוד החייתי הפראי, את ההתקוממות ואת הכאב הקיומי היסודי. כך, ניתן לקרוא את השטיחים של לכנר כמשל תוכחה וכקריאת תיגר על הסדר הקיים, הפועל מתוך מסורת ארוכת שנים. זוהי מחאה הנטענת מהשבר התרבותי של ההגירה, כזרע פורענות שמתפרץ באקט האריגה – שהיה לפעולה באמצעות אקדח חשמלי השולח להב דוקרני ומנקב את מצע הבד שוב ושוב, כמכונת ירייה. השטיח גשר החתול הוא המינימליסטי ביותר בסדרה.³ איור 3 על רקע שחור, הנראה כשמי לילה זרועי כוכבים, מתוארים שלושה אלמנטים, כמו סימני גורל קוסמולוגיים, שבתוכם ניתן לזהות בנקל את דמותו של חתול צהבהב. הוא עומד במהופך על ענף אדום, מחובר לשום מקום, מאיים לנפול, ובכל זאת נדמה שאחיצתו הפלאית איתנה – הלא בסופו של דבר החתול תמיד ינחת על רגליו. חתולים, בין שהם חתולי רחוב ובין שחתולי בית מתפנקים, שבים ומופיעים לכל אורך מחזור השטיחים. לרוב צבעם שחור והם מתוארים בגב סמור ובפה פעור באימה או בפליאה, מהלכים על קו הגבול בין הזר והמוכר, הביתי והחייטי, המאולף והפראי. הם מחברים בין ייצוגי החתול הטורף של פיקאסו⁴ לבין דמותו המבויתת והמתגפפת של החתול בין קפלי שטיח רך המופיעה ברבים מציוריו של הצייר הרוסי האימפרסיוניסטי ניקולאס אלכסנדרוביץ טרקהוף (1871–1930). מחזור השטיחים של מריק לכנר מצוי כולו בתווך זה שבין לבין, ומציע אפשרות לשיקוף אלטרנטיבי של המרחב.

5 עטי ציטרון, "מאוסקר 'אימת העיר' לג'וני הרקוב: הצריחה המתגברת של הפאנק", מותר, מס' 1 (1993), עמ' 51–57.

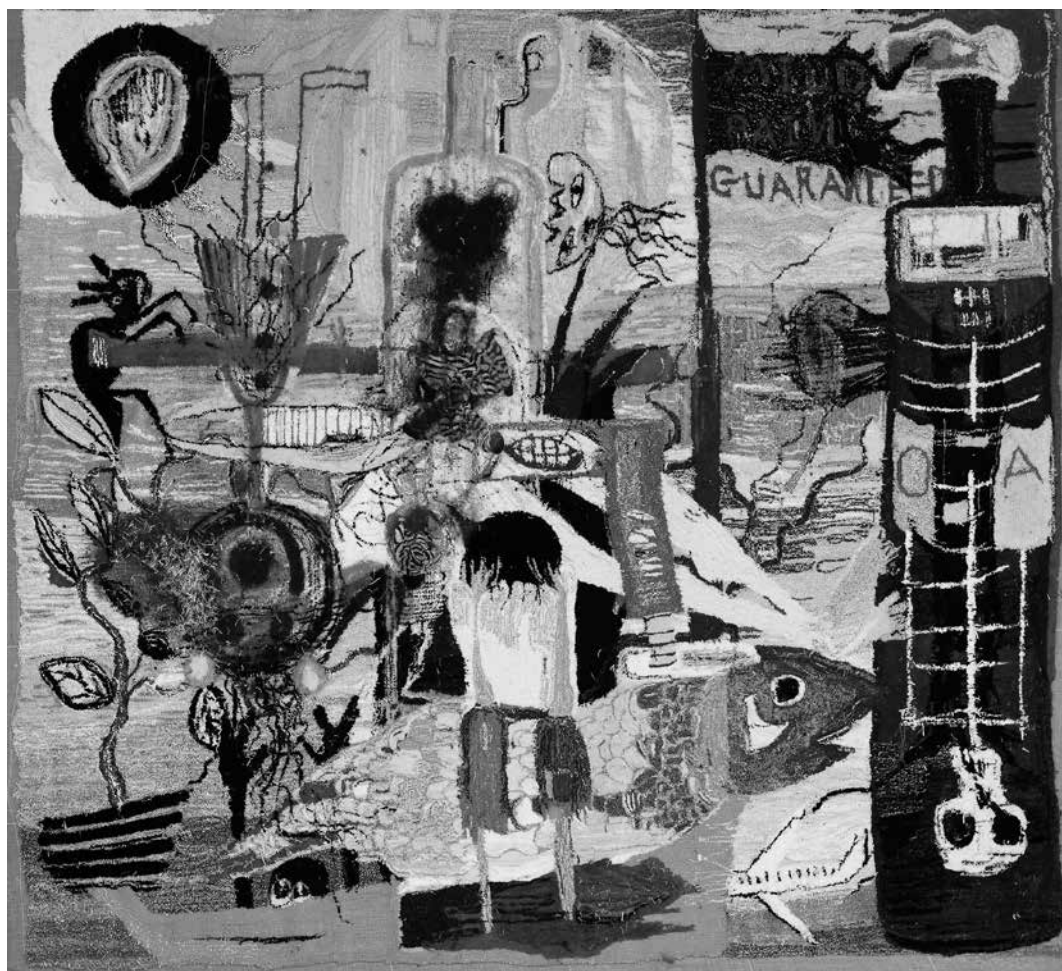
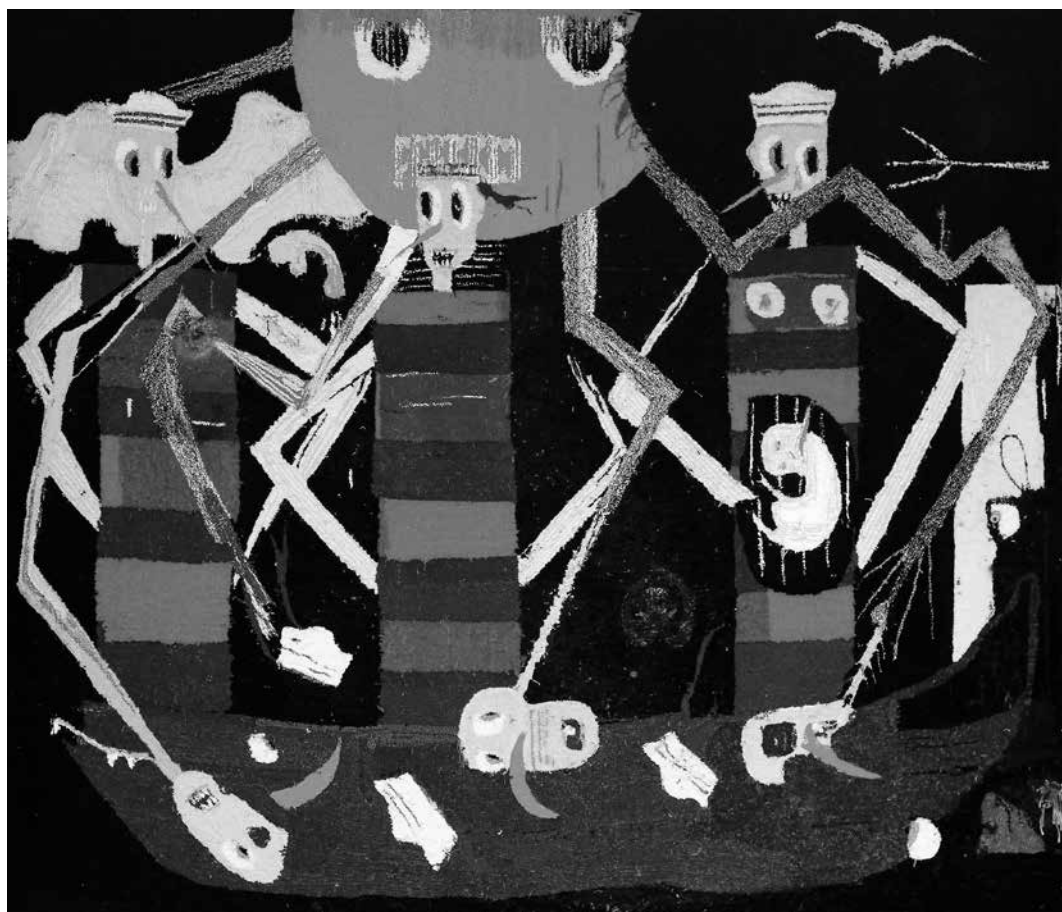


איור 3
מריק לכנר, גשר החתול, 2020, אריגת צמר וכותנה על בד, 270×300, באדיבות האמן וגלריה גבעון, תל־אביב



איור 4
פבלו פיקאסו, חתול תופס ציפור, 1939, שמן על בד, 81×100, אוסף פרטי

מריק לכנר, למעלה: שיבוטי פינוקיו, 2020, אריגת צמר וכותנה על בד, 270×300; למטה: כאב מתון מובטח, 2020, אריגת צמר וכותנה על בד, 270×300, באדיבות האמן וגלריה גבעון, תל־אביב (צילום: איתמר אשור)
Marik Lechner,
Top: **Pinocchio Cloning**, 2020, wool and cotton tufting on canvas, 270×300;
Bottom: **Mild Pain Guaranteed**, 2019, wool and cotton tufting on canvas, 270×300, courtesy of the artist and Givon Art Gallery, Tel Aviv (photo: Itamar Asher)



הילה טוני נבוק: להמתין לשמש

אוצרת: איה לוריא

טקסט מאת הילה טוני נבוק

קצה היכולת של החומר

סחורות מאוחסנות במחשכים ומוצגות באור.

ירדתי שמונה מדרגות, מוזיקה קצבית התחלפה בשקט.

במרתף, הגלילים מסודרים זה לצד זה, דחוסים, ממתנים לרגע שבו

יועברו אל קומת הקרקע. מהאחורה אל החזית, מהקרטון אל המדף.

במחסן סוחבות אותם ידיים עם לכלוך בציפורניים. למעלה, כבר ילטפו

אותם ידיים משוחות בלק.

אני ממתינה שיעמיסו לי את הסחורה למכונית. ופתאום אני מדמינת

פתיחה של קיר - שני אזורים נפרדים הופכים לחלל אחד. הגליל משתחרר

מהקרטון, מתגלגל במחסן ונפרש החוצה. "תסתכלי", הוא אומר, "זה

מה שאפשר לעשות אתי". לרגע, החומר נמתח לכל אורכו. הוא מהודק,

מתפקד כפי שמצופה ממנו, פורש עליי צל. וברגע הבא החומר מאבד את

האמביציה שלו. הוא מרפה ומתכווץ, כל הדרך חזרה אל הרצפה.

מתי מגיע קצה היכולת של החומר? באיזה רגע הרצון להיראות מתחלף

ברצון להיעלם?

הסחורה הונחה בבגאז'. אני מתניעה את האוטו ונוסעת.

גם המבנה נושם

פרגולות מסמנות מקום תחום ופתוח בעת ובעונה אחת. קורת גג קווית

שנספחת אל מבנה אחר, אולי בית.

מתווה הגנה שהאור והצל משחקים בתוכו.

את פרגולת העץ בחצר הורדנו באמצע החורף, לפני הרבה שנים, כדי

שייכנס לסלון יותר אור.

בסוכות, היינו אוטמים את צידי הפרגולה בשמיכות קיץ צבעוניות

ומרפדים את הגג בסכך - הפרגולה הפכה ברגע אחד לסוכה. בסתיו

התמלא הגג בסלסולי גפן והפך לבוסתן.

ביום שהורדנו אותה חזרה הפרגולה, תוך עשר דקות, להיות ערימת קווים

גדולה על הדשא.

לפעמים, כשאני נכנסת לבניין, נדמה לי שהמבנה, כמו כל החומרים המרכיבים אותו, משתנה יחד איתי. הוא נפתח ונסגר, מתפרק ונבנה מחדש, משתדל כל כך להיראות יציב ולהחזיק מעמד. אבל אם אני עולה במדרגות מהר, גם הדופק שלו מואץ.

איֶקְס־עִיגוֹל

השמשונית מתוחה מעל ראשי. יריעת PVC זולה, קלת משקל, מתרפטת בקלות. אך שמה מרמז על תכונות של חוזק – השמשונית הגיבורה מגינה לרגע מפני השמש המאיימת. אני מתבוננת בצורת עיגול שהוטבעה בשמשונית. היא נוצרה כדי להעביר בה אוויר ולאפשר ליריעת הפלסטיק שלא להימתח יתר על המידה, לשחרר ממנה קצת לחץ.

מול החלון שלי מוקם בניין. בקומת הקרקע שלו הופיעה חזית של חנות חדשה, ריקה עדיין. החלונות מכוסים באיקס צבוע לבן, שצייר כנראה אחד העובדים. האיקס הזה מזהיר אותנו לא לצעוד לתוך הזכוכית, מזכיר את הקיום החומרי שלה למרות שקיפותה. הזכוכית נותנת ולוקחת בזמנית. היא מאפשרת מבט אך חוסמת מגע. זכוכית של חנות מקרבת לדבר שאותו אנחנו רוצים לקנות, ובה בעת מייצרת ממנו מרחק. היא נדיבה אל העין, אך טומנת בתוכה גם סכנה אמיתית: אם אנסה לעבור דרכה, אפצע.

איֶקְס־עִיגוֹל הוא "משחק פתור" – משחק מושלם של שני שחקנים יגיע לאיזון ויסיימו תמיד בתיקו. גם אני מעבירה חומרים, קווים וצורות דרך מערכת תנועות, ושואפת אל רגע האיזון הקצר המחבר ביניהם – התיקו.

להמתין לשמש

השמש נמצאת בכל מקום, אבל לא בתוך הבית. כאן יש מעליי תקרה, ומעל התקרה שלי יש עוד תקרה של מישו אחר. בסוף, כשהצוואר כבר נמתח לגמרי לאחור, נמצא גג. זכוכית החלון ממתינה לבוקר, אז השמש תעבור דרכה, וכשאפתח את התריסים השולחן יתמלא פסים־פסים. אני מניחה יד בתוך רצועות השמש הדקות בדרך לכוס הקפה. משבצות הרצפה נדמות לי עכשיו רחבות יותר. שערות קטנות שלא ראיתי קודם מציצות. אבק שחשבתי שניקיתי נגלה.

יצאתי השבוע החוצה, התיישבתי ליד עץ והמתנתי לשמש. כשהיא הגיעה, קמתי מיד ונכנסתי לצילו. הקרניים פגשו בענפים ומילאו בהם את המדרכה. עלה ירוק הסתנוור ושינה את צבעו ללבן.

האור הוא חומר שחומק בין הידיים, הוא שואף להמשיך לנוע, להתפשט. בין שהוא חזק (צורב, תובעני וחושף פרטים) ובין שרך (מטשטש, מעדן ומחמיא), האור תמיד מחולל שינוי בכל חומר וגוף שהוא פוגש.

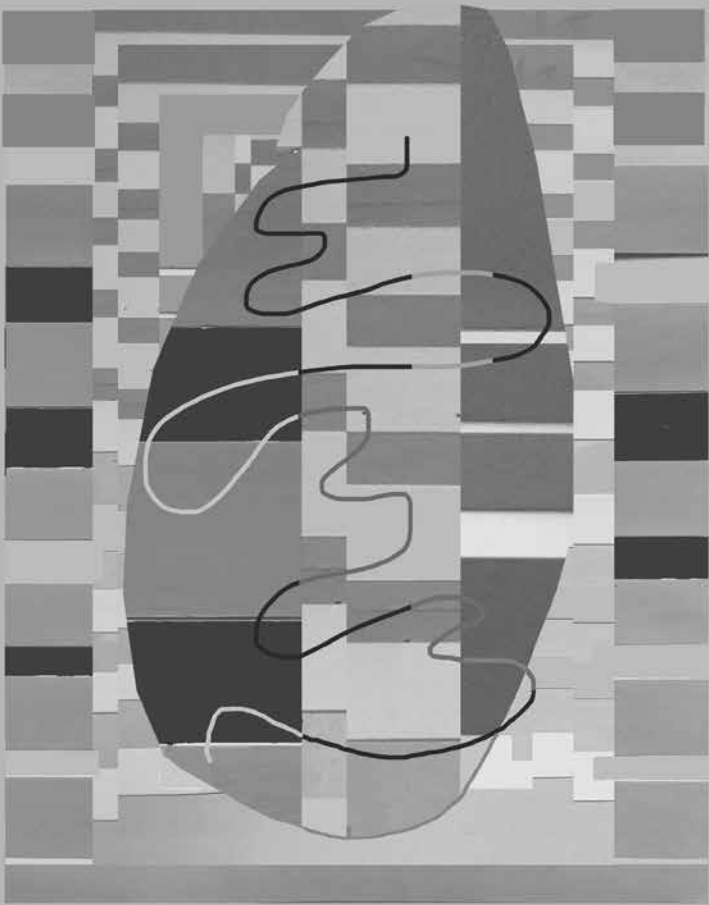
חניה

חלמתי חלום על חניה. היא הייתה יפה ומרווחת, כזו שגולשים לתוכה בלי שום מאמץ. כשהחלום התחיל כבר שהיתי בה, נשענת אחורנית בכיסא ונרגעת. אבל אז, למרות שכבר החנית את הרכב, החניה נעלמה. שוב הסתובבתי במעגלים, והמבט נדרך מחדש. לשנייה אחת, במראה השמאלית, החניה הופיעה שוב. מיהרתי אליה, אבל רגע לפני שהגעתי היא נעלמה.

חניה מסומנת היא רישום מלבני, מופשט, שמפקיע חלל ציבורי, לפרקי זמן מוגדרים, לטובת מכונית אחת. מלבן לבן מצויר ביד בוטחת על אספלט שחור לזהט, מסמן שטח תפוס. החניה מהבהבת את היש והאין. את הקיים והנעלם. אנחנו מחפשים אותה, מחכים לה, תופסים אותה.

לפעמים, כשאני מוצאת חניה פנויה בתל־אביב, אני מחנה בה רגע, גם אם לא באמת התכוונתי לעצור.

הילה טוני נבוק,
להמתין לשמש 01
(רחוב הויט), 2020,
קולאז' דיגיטלי, 95×80
Hilla Toony Navok,
Waiting for the Sun
01 (Hoyt Street), 2020,
digital collage, 95×80



בשנים האחרונות פיתחה האמנית אנה פרח פרקטיקת עבודה שבמרכזה יצירת פסלים לבישים המיוצרים בטכניקת אריגה באמצעות אקדח המכונה tufting. את פעולת האריגה מקדים שרטוט של הפסלים בעפרונות צבעוניים, טושים וצבע מים על נייר. לאחר מכן היא הופכת את הסקיצה של כל פסל לגזרה, המחולקת ליחידות. אלה מועברות לבד שמשמש כמצע לאריגת הצמר, המתבצעת באמצעות אקדח מכאני / או אקדח חשמלי. כל יחידה ארוגה מעוטרת בעושר של סמלים ודגמים מרהיבים, מעשה מלאכת מחשבת. לבסוף, נתפרות היחידות הארוגות יחדיו ליצירת פסלית לבושת בעל נפח, בתוספת ביטנה פנימית ואמצעי רכיסה. במהלך תערוכותיה של אנה פרח נערכים מיצגים חיים, שבהם מופיעות פרפורמיות כשהן עוטות ומגלמות את הפסלים בעודן מבצעות ריטואלים תנועתיים מתוכננים מראש, המשלבים בין תנועתיים של מחול מודרני לזו של ריקודי פולחן עתיקים.¹ עם תום המופע, חוזרים הפסלים הנעים לשמש כאובייקטים פיסוליים סטטיים ואוטונומיים, כשהם מיוצגים על ידי קונסטרוקציות עץ פנימיות שנוצרו במיוחד לצורך כך. הפונקציונליות המשתנה של האובייקטים, החייאתם, וההקשרים המסורתיים והאתניים המרובדים של האסתטיקה והאינקונגריפה פועלים לצד הקשרים מיתולוגיים, מגדריים וביוגרפיים הטבועים בהם.

פרח עלתה לארץ מאוקראינה, ברית המועצות בילדותה, ב־1992.² לדירתה של המשפחה בבאר שבע הוכנסו רהיטים, קישוטים ושטיחים לרוב ששמרו על האסתטיקה הסובייטית, שקוד ההידור העודף שלה החצין, על דרך ההיפוך, את החסר הכלכלי תחת השלטון הקומוניסטי. משבר ההגירה, מספרת פרח, חידד פערים בין־דוריים והוביל את ההורים למשנה אחיזה בתרבות המוצא: השפה, סידור הבית, המנהגים והלבוש. עבורה, שניצבה בתווך בינם לבין המרחב המדברי והישראלי, הייתה משמעות הדבר דיסוננס תרבותי.

פרח בוחרת באריגת שטיחים כאובייקט טעון, לא רק מתוך חווייתה הפרטית. לאורך ההיסטוריה עבר מעמדו של השטיח האוריינטלי בתרבות הרוסית שינויים, למן ימי האימפריה המפוארים, שראשיתה במאה השבע־עשרה, עת ביטא את עוצמת שליטתה למרחקים (עד מרכז אסיה והקווקז, שנודעו כמרכזי ייצור של שטיחי איכות הדורים) ועד גלגולו התעשייתי במאה העשרים, שבא לחפות במקצת על דלות תנאי המגורים בברית המועצות ולייפוטם. בנוסף, עיטורי השטיחים של פרח מושפעים עמוקות מהקישוט הפולקלוריסטי ומהמורשת עתיקת

1 ר' למשל

www.annaperach.com/
alkonost-and-pretty-lady.

2 לאחר סיום לימודי אמנות בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים, השלימה פרח לימודים לתואר שני בבית הספר לאמנות גולדסמית, לונדון, בה היא חיה ועובדת כיום.

היומין של הרקמה הסלבית על שלל סוגיה וממקורותיה, בהם ציור על עץ בסגנון חוחלומה (Хохлома), ציור על מתכת בסגנון ז'וסט (Жост), צעיפי פבלובסקי פסאד (Павловский Посад) וקופסאות לכה מצוירות המכונות פאלייח (Палех).

בעת לבישתם, פסלי השטיחים הלבשים שפרח יוצרת לא רק יוצרים חיבור למסורות המגוונות הללו, אלא גם מבודדים את הלבבית מהחוץ. כתלבושות, הם מגבילים את התנועה והפעולה במרחב אך גם מבליטים בו את נוכחותה ומקבעים אותה בדרמטיות כובשת. כך משקפת הכסות שהיא יוצרת הן חוויות פנימיות של מעברים בין תרבותיים ומשברי הגירה והן ייצוג עצמי ותפיסה מגדרית משתנים. פסלי הטקסטיל הלבשים ועיטוריהם הייחודיים של פרח שואבים ממיתוסים ומסמלים שעניינם המובהק הוא מעמד האישה וייצוגיה בתולדות התרבות. ביטוי ראשוני לכך מתקיים כמובן בעצם בחירתה לעסוק ביצירה שבמרכזה מלאכת יד עמלנית, שיוחסה באופן מסורתי לנשים. בד בבד, היא מערערת על תפיסה מסורתית זו. עבודתה שולחת לא אחת ליצירתה של ניקי דה סנט-פאל (1930–2002) שתכניה הפמיניסטיים ביקרו את הסדר החברתי השליט. אחד מהמלהכים הרדיקליים המוקדמים שלה כלל ציור באמצעות רובה, שירייה בו לכיוון הבד שחררה אליו בלוני-צבע – פעולה שטמנה בחובה אגרסיביות לא מבוטלת. תחושה דומה עולה גם מבחירתה של פרח לארוג את עבודותיה באמצעות שימוש באקדח, המכוון אל הבד ומחורר אותו שוב ושוב על מנת להחדיר לתוכו את גדילי הצמר. הפעולה האלימה, שניתן לראות בה גם הבעת התקוממות ופחד, מתועלת אצל האמניות למרחב אסתטי מורכב, ששולטים בו רכות, יופי דקורטיבי וכאב חד גם יחד. במרכז תערוכתה של פרח מוצגים שלושה פסלים בקנה מידה אנושי, המעוטרים בצבעוניות עזה. העמדתם של הפסלים בחלל מתגלה כמהלך הדרגתי: ¹איור 1 הדמות הראשונה (המכונה *דורות'אה*), המעוטרת בדגם המזכיר את ציפור האש הקסומה, מגיחה מהקיר – מקומו המסורתי של השטיח בתרבויות הסלאביות – ונתמכת על הרצפה בשתי ידיה. הדמות המרכזית (*רוסלקה*), מתרוממת מן הרצפה, כורעת על ארבע, בסירוב לפונקציית כיסוי הרצפה של השטיח. ואילו הדמות השלישית (*לונה*) התנתקה משני מקורות האחיזה המקובלים של השטיח (הקיר והרצפה) וניצבת עצמאית בחלל, מהדהדת את העוצמה והפיתוי הכרוכים בדמותה האלמותית של המכשפה באבה-יאגה. שמותיהן של הדמויות, כמו גם הקישוטים הארוגים עליהן, ממזגים תקופות ומקורות שונים: הספרות העממית הסלאבית, המיתולוגיה היוונית, מסורות שבטיות, אפוסים מזרחיים ותולדות האמנות. השם *דורות'אה* שולח לאמנית הסוריאליסטית דורות'אה טאנינג ולימצב שיצרה בשנות השבעים, *מלון הפרגים*, *חדר 202* (1970–73); ²איור 2 רוסלקה מוכרת בפולקלור הסלאבי כדמותה של נימפת ים שמופעה מגלים ישות נשית מורכבת, חיובית וזדונית לחילופין; ולונה מכהנת כאלה במיתולוגיה הרומית והמיטראית. מבחינה זו, ניתן לחשוב על עבודתה של פרח על רקע רעיונותיו של חוקר האמנות והתרבות אבי ורבורג (1866–1929), שניסח פרדיגמה של צורניות סמלית ארכיטיפית חוזרת – דימויים חזותיים טעונים רגשית החוזרים ומופיעים בכל רחבי אירופה – אותה כינה "נוסחת הפאתוס"



איור 1
אנה פרח, מתווה הצבה לתערוכה "נבואת הירח", מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2021, עפרונות צבעוניים וצבע מים על נייר, אוסף האמנית



איור 2
דורות'אה טאנינג, *מלון הפרגים*, *חדר 202*, 1970–73, בד, צמר, פרווה סינתטית, קרטון וכדורי פינג'פונג, 340x310x470 ס"מ, מרכז פומפידו, פריז

(1909–2001) כ"תגובה הקדומה של האדם לקשיים האוניברסליים של קיומו". שמה של התערוכה, "נבואת הירח", מדגיש הקשר זה. הוא שואב השראה מדרשות אפוקליפטיות ותיאוריות אסטרולוגיות שקישרו בין תופעת ליקוי הירח לנבואות קץ תנכ"יות, דוגמת ספר יואל ג, ד: "הַשֶּׁמֶשׁ יִהְיֶה לְחֹשֶׁךְ וְהַיָּרֵחַ לְדָם לְפָנֵי בּוֹא יוֹם יְהוָה הַגָּדוֹל וְהַנּוֹרָא". אנה פרח מביאה אל תערוכתה ממד חזיוני, אפל ומושך של מערכת טרנספורמטיבית סגורה, שבה הדומם הופך לחי, הכנוע לדומיננטי והמוכר לזר. אלות פריון ומכשפות, ישויות אנושיות וחיתיות, אימהיות ופתייניות, המעוטרות בנחשים, ציפורים, גולגולות, פרחים, דגים, קרניים, כנפיים, עיניים, פיות ושדיים מודגשים – כל אלה ארוגים יחדיו בעבודתה של פרח ומשווים לפסליה איכות מיתית מרובדת; התגלמותה של נוכחות נשית מורכבת וחדשה, עכשווית וארכאית בעת ובעונה אחת.



אנה פרח, **לונה**, 2021, אריגת חוטים, צמר, שיער מלאכותי ומעמד עץ, 185×140×90 (צילום: פול צ'פלייר)
Anna Perach, **Luna**, 2021, tufted yarn, wool, artificial hair, and wooden stand, 185×140×90 (photo: Paul Chepllier)

פול הובסון, מנהל מוזיאון מודרן ארט אוקספורד באוקספורד, אנגליה, אצר את התערוכה במסגרת פרס קשת מיסודה של משפחת ברגיל אבדן.

התערוכה השנונה וההומוריסטית של יעל פרנק במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית משלבת וידיאו עם הצבות של אלמנטים פיסוליים, ויוצרת סביבה אימרסיבית החורגת מגבולות הגלריה אל חלל המבואה של המוזיאון. עם היכנסם למוזיאון רואים הצופים במבואה את עבודת הפיסול החדשה שם (2021), הבנויה מאותיות עבריות המאיימות את המילה "שם" – ושבים ונתקלים בה כשהם יוצאים מחלל התערוכה המרכזי. באנגלית, Sham משמעו דבר־מה שאינו מה שהוא מתיימר להיות, בעוד משמעותה של המילה בעברית יוצרת משחק מילים ששולח את הצופים חזרה לעבר ההצבה המרכזית בחלל הגלריה.

הפרויקט המותאם לחלל (site-specific) החדש של פרנק, גריד, ממשיך את הפרקטיקה הקומית־הסאטירית שלה המאופיינת בהתערבויות סוריאליסטיות ואבסורדיות, בדיחות לשוניות ואמנות פוליטית, הצבות תיאטרליות ואובייקטים בעלי תכונות אנושיות. זו עבודה עשירה מושגית, המאזכרת זרמים אמנותיים שונים ותרבויות חזותיות מגוונות.

בחלל התערוכה המרכזי מוצבת עבודת וידיאו חדשה, סלמי (2021), שנראים בה מראות מקוטעים של אובייקט פיסולי המאוכלס על ידי חתולי רחוב וכדורי כושר בעלי אפים קומיים גדולים. האובייקט הפיסולי שעבודת הווידיאו חושפת הוא מתקן גירוד לחתולים גדול, משוכלל ופנטסטי, הכולל קופסאות, גשרים, סולמות ומדפים, שמאית את המילה "שלום" באותיות עבריות. הסרט ערוך באופן שמפריע ומשבש את פענוחה של המילה, שעוברת עקב כך תהליך של הפשטה. הוא צולם באמצעות רחפן ומצלמת GoPro בסביבה שבנתה האמנית בחלל הגלריה, שעטופה כולה בגריד שחור־לבן. האובייקט הפיסולי מגיב לקנה־המידה ולאדריכלות חללי הפנים של המוזיאון, ומתייחס גם לנוף העירוני המודרניסטי של תל־אביב, עיר מגוריה של האמנית. באופן מופשט יותר, הוא מתייחס למאבק ההיסטורי לשלום בישראל באופן פיזי, באמצעות הצגה מקוטעת של המילה "שלום" עצמה, התקועה במה שהאמנית מכנה – בהתייחס להיעלמות המילה מהשיח הפוליטי בישראל בעשורים האחרונים – "לימבו של מרחב טקסטואלי".

כפי שאומרת פרנק, "המוטיבציה הראשונית שלי הייתה לחזור ולבדוק את המונח 'שלום' כמקרה בוחן – מושג השלום הסמלי והפוליטי, המזוהה עם האידיאולוגיה השמאלנית הליברלית בישראל, שהיה כה מרכזי בשיח הציבורי עד סוף שנות התשעים. שימוש יתר וחזרתיות

גרמו למילה להתרוקן מתוכן עוד לפני רצח רבין ב־1995, ולאחר מכן, עם השינוי הפוליטי שהתחולל בעקבותיו, היא נעלמה כליל". בהתייחסה לסמליות של המבנה הפיסולי אומרת האמנית: "המסורת של אנטי־אנדרטאות אחרי מלחמת העולם השנייה יצרה מעט מאוד מונומנטים ציבוריים סימבוליים להנצחת אידיאולוגיות ליברל־דמוקרטיות. בישראל, התוצאה הייתה שעצם השינוי האידאולוגי שהתחולל במדינה לא דרש שינוי חזותי במרחב הציבורי, אלא רק הביא לסילוקה השקט של מילה אחת – ורציתי לבדוק לאן היא נעלמה".

מבנה פיסולי זה מופיע באופן פרגמנטרי הן בעבודת הווידיאו והן בהצבה. בהקשר הישראלי, אין צורך להכביר מילים על סמליותה של חורבה מונומנטלית המורכבת מהמילה "שלום". זוהי הסביבה הפיזית שאליה נכנסים הצופים, אשר במשתמע לוקחים חלק במציאות של כישלון פוליטי. אובייקט זה הוא המשך של עניינה של פרנק במונומנטים ובסמליותם הפוליטית במרחב הציבורי, שבא לידי ביטוי גם בעבודות קודמות שלה, כגון *אנדרטה לאנדרטאות* (2014).

נקודת המוצא הראשונית לצורה הפיסולית הייתה תבליט בטון המקשט את צידו האחורי של המוזיאון, אך היא אינה ניכרת עוד בתוצאה הסופית. האובייקט מתייחס לשפת הפיסול של אופ ארט ומינימליזם, למבני הקיר ופסלי הגריד של סול לויט (LeWitt), כמו גם למבני העץ המורכבים של לואיז נבלסון (Nevelson). ניכרות בו גם אסטרטגיות צורניות ורעיוניות מעולם ה"שירה הקונקרטית", שבה עימוד הטקסט בצורה פיזית מסוימת מעצים את המשמעות הלשונית של המילים. ביוצרה את המילה "שלום" כפסל פיזי, פרנק מבצעת היפוך לתפקידה של השפה בתהליכי הדה־מטריאליזציה של צורות אמנותיות, כפי שניסחה תיאוריה זו לוסי ליפארד (Lippard) בספרה *הדה־מטריאליזציה של האמנות* (1968), שבו היא טוענת שהקשר בין השפה למושג מיתר את הצורך באובייקט פיזי. היפוך זה ביחס לשפה הוא דרך לייצג באופן חזותי את הדרמה בהופעתו מחדש של ה"שלום" כמושג מופשט בתחום השיח הפוליטי.

בנוסף למינימליזם, הפרקטיקה של פרנק שואבת ממגוון רחב של מסורות מושגיות באמנות, בהן הרדימייד והפוסט־פופ, מתוך העניין שלה בטקסט, בשפה ובהומור לשוני. האופן שבו היא מביימת מערכת יחסים בין הצופים לבין הפסלים המואנשים שלה (שלעיתים קרובות מבצעים פנייה ישירה לצופה) מקנה לעבודותיה נופך תיאטרלי, שאותו היא מנצלת ליצירת מגוון אפקטים רגשיים. הסרט החדש שלה, *סלמי*, הוא המשכה של גישה זו: הוא מגלה ומסתיר בעת ובעונה אחת את המבנה המאיים את המילה "שלום", שמגיחה מתוך גריד שחור־לבן ומתפוגגת לתוכו.

הגריד השחור־לבן, המשמש כתבנית מאחדת חשובה הן בסרט והן בהצבה, מזוהה כאמצעי חזותי אוניברסלי לארגון מרחבי. הפונקציה הראשונית שלו היא למפות נתונים בחלל ביחס לקואורדינטות קרטזיאניות של אורך ורוחב. אך כאמצעי חזותי הוא גם נושא עמו אסוציאציות תולדות־אמנותיות ואידיאולוגיות, ואלה משמעותיות ביותר לפענוח האופי הפוליטי של הסביבה המרחבית בסרט. ראשית המסורת האמנותית של הגריד במודרניזם היא באמני האוונגרד של

תחילת המאה העשרים, שאימצו אותו כדרך רדיקלית חדשה לארגון של מרחב, צבע וזמן, והצביעו בכך על עצמאות אמנותית ושחרור מהאמנות המימטית והנטורליסטית שקדמה להם. במאמרה המכונן "גרידים" טוענת רוזלינד קראוס (Krauss) שהגריד שיחק תפקיד מרכזי בניתוק האמנות מן השפה: "המחסום שהוא הציב בין האמנויות החזותיות לבין אמנויות המבוססות על שפה הצליח כמעט לחלוטין לבצר את האמנות החזותית בתוך מרחב שהוא ויזואלי בלבד, ולהגן עליה מפני חדירת הדיבור".¹ בדומה להיפוך התפקידים שפרנק מבצעת בתפקיד השפה בדה־מטריאליזציה של הצורה האמנותית, כך גם ההתכה שלה בין גריד לטקסט גורמת לשיבוש קונצפטואלי שמטרתו להקשות ולשבש אוריינטציה. בפוסט־מודרניזם, שהכיר בכשלוננו של הפרויקט המודרניסטי האוטופי, נלוו לגריד אסוציאציות הפוכות בתכלית והוא נהפך לשדה חזותי מושגי סגור, כפי שמדגים המינימליזם. הגריד הפך לאמצעי קונצפטואלי גרידא, למנגנון חזותי אובייקטיבי – ובעיקר, לביטוי מקובע. השימוש שפרנק עושה בו מתייחס להתפתחות האידיאולוגית שחלה במאה העשרים – המעבר משאיפה למצב אוטופי אידיאלי אל שמרנות סגורה שאינה מנהלת שיח – על מנת לדבר על ההיסטוריה והפוליטיקה של ישראל.

במאה העשרים־ואחת השתנתה דרמטית תחושת ההתמצאות שלנו במרחב ובזמן, בתגובה לחידושים בתחום של טכנולוגיות מוטמעות של איכון, מעקב וטרקו. בעידן הנוכחי של הדמיות ממוחשבות, Second Life, אינטליגנציה מלאכותית וטכנולוגיות גיאומרחביות – כגון מערכות איכון גלובליות (GPS), מערכות מידע גיאוגרפיות (GIS) וחישה מרחוק – הופיעו סוגים חדשים של ביטויים חזותיים העוסקים במרחב ובאסתטיקה של נתוני מידע מרחבי, מיפוי ושליטה. בהקשר זה, הגריד העוטף את הטקסט הפיסולי ומתמזג איתו פועל, לדברי האמנית, כ"רשת קואורדינטות שממקמת נתונים במרחב". יש לו תפקיד מרכזי בפעולת ההפשטה המשבשת את יכולת הקריאה של האובייקט. "בהיותו מוטל על האובייקטים", היא אומרת, "הגריד יוצר רשת הסוואה שגורמת לחוסר אוריינטציה במרחב הטקסטואלי".

חוסר ההיגיון בניסיון לבצע מיפוי נתונים על מושג אתי מופשט כמו "שלום" הוא אקט של ציניות אמנותית שמהדהד הקשרים תרבותיים ואף פילוסופיים רחבים יותר, המאופיינים בדיסאוריינטציה, פרגמנטציה וקריסה. במאמר שלה "בנפילה חופשית: ניסוי מחשבתי על פרספקטיבה אנכית" כותבת היטו שטיירל (Steyr): "הוגים עכשוויים רבים רואים בהיעדר מסד את הדבר שמייחד את הרגע הנוכחי. אין באפשרותנו להניח כיום כי קיים מסד יציב כלשהו שעליו נוכל לבסס טענות מטפיזיות או יסודות למיתוסים פוליטיים. לכל היותר, אם בכלל, נעשים נסיונות עיגון ארעיים, מקריים וחלקיים. אם אין קרקע מוצקה לחיינו החברתיים וליעדים ההגותיים שלנו, אין מנוס ממצב של נפילה חופשית תמידית, או לפחות מדי פעם, של סובייקטים ושל אובייקטים כאחד".²

השימוש בגריד למיפוי של מידע חזותי במרחב מעניק לסרט אסתטיקה דיגיטלית מובחנת של המאה העשרים־ואחת, והדבר מודגש על ידי המבט חסר האמפתיה והתנועה חסרת הגוף של הרחפן, החג על פני האובייקט במבטו הבלתי אנושי. העריכה המורכבת של הסרט

Rosalind Krauss, "Grids," 1
October, vol. 9 (Summer
1979), p. 50.

2 היטו שטיירל, "נפילה חופשית: ניסוי מחשבתי על פרספקטיבה אנכית", חלקאי המסך: מסות על פוליטיקה של דימוי חזותי, תרגום: אסתר דותן (תל־אביב: פיתום, 2015), עמ' 15.

שואלת מהאופ ארט את העיסוק באסתטיקה של צורות גיאומטריות טהורות, בקינטיקה ובפסיכולוגיה של התפיסה. היא נועדה לשבש ולהקשות על האפשרות לקריאה של הצורה מנקודת מבט בלעדית, ובכך היא מתכתבת עם התפיסות החזותיות החדשות של המאה העשרים ואחת, המקבלות ביטוי בפירוק, בשיבוש ובפרגמנטציה.

נוכחותם של החתולים בעבודה מעלה כאסוציאציה את הנוף העירוני המקומי, רווי חתולי הרחוב, אך האמנית מתעניינת בעיקר בתפקידם כסוכני שיבוש. הבחירה להציג אותם כשהם פולשים לתוך הסביבה המאורגנת של הסרט בזה אחר זה מנכיחה את חוסר המודעות שלהם ואת חוסר העניין שיש להם בסביבה האנושית הבנויה שבה הם נמצאים. פרנק נמשכת לגישה האמביוולנטית של חתולים, לאדישותם המוסרית, לאופיים הטריטוריאלי ולנטייתם לקולוניאליזם אגבי. כפי שהיא מציינת, "חקירת המרחב שלהם אופורטוניסטית, וחוסר העניין שלהם הן בגריד והן בהבניה החברתית-התרבותית-האתית של העולם שהם מאכלסים פורע את הסדר ופורק את הטקסט ממשמעותו". והיא מסבירה: "החתולים הם מטפורה שטותית לדיבור על אדישות לאתיקה. במובן רחב יותר, הם מתייחסים לטפשות הדיגיטלית של רשתות חברתיות, לטווח קשב קצר, ובאופן כללי לאופורטוניזם של שליטה מרחבית".

אלמנט פיסולי משמעותי במיצב הוא כמה כדורי כושר העשויים מחומר קרמי, בעלי אפים קומיים ארוכים, שמפוזרים בהצבה כסוג של ניקוד תחבירי, באופן הממשיך את התימות הלשוניות והטקסטואליות שלה. החומריות הטקטילית שלהם מנוגדת לאסתטיקה של הסרט, ובהזכרים דמויות אנוש הם מקדימים בנוכחותם את הגעתו של הצופה. חפצים יומיומיים דמויי "רדימייד" אלו קיבלו תווי פנים ותכונות אופי אנושיות, ולוהקו כשחקנים מגוחכים במיזנסצינה. הם מכניסים להצבה אלמנט משעשע של קלילות, ואף שנוצרו לפני מגיפת הקורונה הם מקבלים בעקבותיה הדהוד נוסף של משמעות: דומה שהם מתייחסים למצב של פעילות כושר קהילתית בבית, רגע אבסורדי של מגויסות המונית שפשטה אל תוך חדרי הסלון של המדינה בניצוחה של מנחת הכושר הטלוויזיונית האיקונית חיה הלפרין.

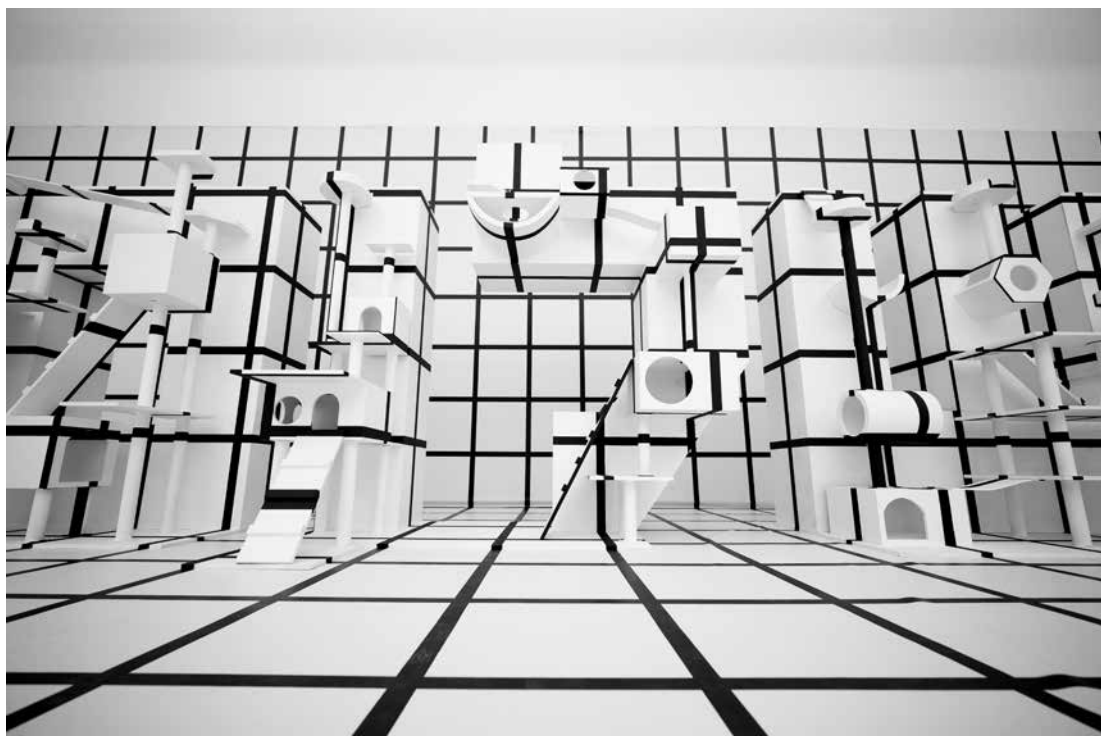
כדורי הכושר ממשיכים את עניינה של האמנית במה שהיא מתארת כ"נוכחות אנושית בדיונית הטבועה כביכול באובייקטים בעלי חשיבות תרבותית זניחה ובטקסט הפוליטי הטמון בהם". זהו מאפיין של כמה מהפרויקטים שלה, שבהם חפצים יומיומיים – החל בארונות איקאה (בעיה, 2018), המשך בעוגיות (צרות כפולות, 2017) וכלה בתלייתו הסוריאליסטית של עץ דקל רופס על קירו החיצוני של בניין תכנית שהות-אמן (In a Nutshell, 2020) – מקבלים אישיות אנושית, לעיתים תוך שילוב של אלמנטים קינטיים המזמינים אינטראקציה. בניגוד לצמיחה הפרוגרסיבית והשאיפה מעלה של המודרניזם, אובייקטים אלו מאופיינים בקריסה מטה עם כוח הכבידה, והם מתייחסים לדלדול, אטרופיה ופוטנציאל שלילי.

גישה פיסולית זו משקפת פרקטיקות אמנותיות רחבות יותר שצמחו מתוך יחסי-אובייקט חדשים ודינמיים בעידן הקפיטליזם הגלובלי המאוחר של המאה העשרים ואחת, פרקטיקות המזונות, כאמור, בטכנולוגיות שמתשטשות את היחסים בין בני אנוש

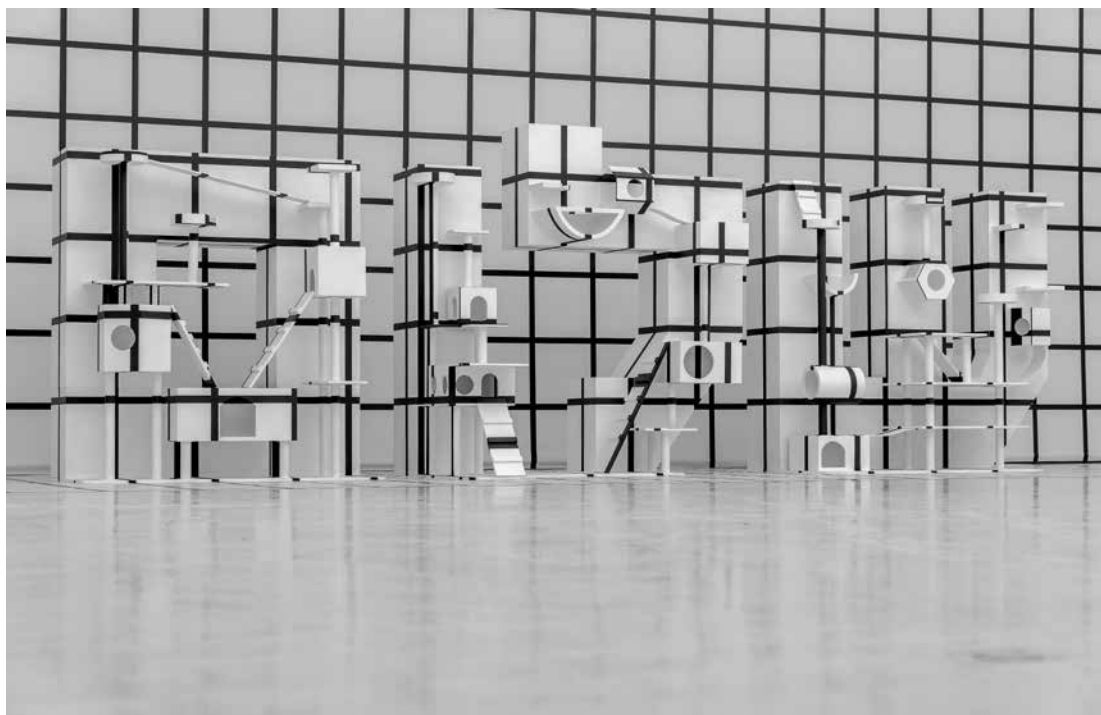
ואובייקטים. יחסים חזותיים חדשים אלה נוסחו על ידי גרהם הרמן כ"אונטולוגיה מוכוונת אובייקט" בספרו המשפיע *אונטולוגיה מוכוונת אובייקט: תיאוריה חדשה של הכול* (2018). בתרבות חזותית חדשה זו, שמעצביה העיקריים הם תרבויות הצריכה והלייפסטייל, אנחנו זקוקים לחפצים בכל תחומי המחיה היומיומיים ולכן נותנים להם תכונות אופי ומאפייני התנהגות שסייעו בהתממשקות שלהם עם האנושות. זוהי גם אסטרטגיה שיווקית, של הקרנת תכונות אלו חזרה אל הצרכנים. העבודה המרתקת החדשה של יעל פרנק שואבת רבות מתולדות האמנות ומהאסתטיקות החדשות ויחסי האובייקט של המאה העשרים ואחת. היא מציעה מטפורה פרובוקטיבית הנוגעת לציניות פוליטית ולכישלון ההיסטורי של הפוליטיקה הישראלית, באמצעות סביבה שאופפת את הצופה וכוללת צורות מקוטעות, שיעורי כושר ביתיים בהנחיה טלוויזיונית קהילתית, ואדישות אתית. אבל העבודה מביעה גם תקווה, אפילו עליזות, באמצעות הצבעה על מציאות פוליטית פוטנציאלית בתוך הנראות המשתנה תדיר של ההווה – סוג חדש של אוטופיה חזותית. שכן, כפי שמציינת שטיירל, "הדבר שנתפס כהסתחררות חסרת אונים אל פי תהום, הוא, למעשה, חירות חדשה של ייצוג".³

3 שם, עמ' 23.

יעל פרנק, דימוי מתוך *סלמי*,
2021, וידאו, 8:30 דקות
(צילום: ברק בריןקר)
Yael Frank, image from
Salami, 2021, video,
8 min 30 sec (photo:
Barak Brinker)



Yael Frank, images
from **Salami**, 2021,
video, 8 min 30 sec
(photo: Barak Brinker)
יעל פרנק, דימויים
מתוך **סלמי**, 2021,
וידאו, 8:30 דקות
(צילום: ברק ברינקר)



growth and uplift associated with Modernity, these forms have features which bend downwards under the weight of gravity, alluding to atrophy and an inversion of potential.

This approach to sculptural forms reflects wider artistic practices that have emerged from dynamic new object-relations in late globalized capitalism in the twenty-first century, again fueled by technologies which have blurred the relationships between humans and objects. These new visual relations have been theorized by Graham Harman as Object Orientated Ontology in his influential book, *Object Orientated Ontology: A New Theory of Everything* (2018). In this new visual culture, strongly shaped by consumerism and lifestyle cultures, objects are implicated in all aspects of our everyday lives and are given behaviors and personalities to aid their interfacing with humanity and as a marketing strategy, which they in turn project back onto their consumers.

Frank's compelling new work draws extensively on art history and the new aesthetics and object relations of the twenty-first century. It offers a provocative metaphor for political cynicism and the historic failure of Israeli politics in the form of an immersive environment of ruinous and fragmented forms, communal instruction, and ethical indifference. Yet the work is also hopeful, joyful even, signaling the potentiality of new political realities in the chaotic, ever shifting optics of the present, a new type of visual utopia. Since, as Steyrl observes, "what seemed like a helpless tumble into an abyss actually turns out to be a new representational freedom."³

3 Ibid.

is specifically interested in them as disruptive agents. By her choice to present their solitary intrusion into the ordered environment of the film she foregrounds their lack of awareness and interest in their human constructed environment. Frank is attracted to the ambivalent attitude of cats, their moral indifference, their territorial nature and tendency towards casual colonization. As the artist observes, "Their exploration is opportunistic, and their lack of interest in both the grid and the social-cultural-ethical construct of the world they are inhabiting disrupts the order and dismantles the text from its meaning." She elaborates: "The cats are a nonsensical metaphor for speaking about indifference to ethics. In a wider sense, they refer to digital, social-network stupidity, short attention spans, and an overall opportunistic mode of territory domination."

An important sculptural element in the installation is a number of ceramic exercise balls with long, comedic noses, which punctuate the installation like a kind of syntax, continuing the linguistic and textual themes of the environment. Their tactile materiality contrasts with the aesthetics of the film, and in their evocation of human presence they pre-figure the arrival of the visitor. These everyday objects or "readymades" have been given anthropomorphic features and personalities, casting them as farcical actors in the *mise-en-scène*. These sculptures introduce a playful, fun element into the installation and, although the work was conceived pre-pandemic, they are given a new resonance by the pandemic lockdown, seemingly referring to a situation of communal instruction and exercising at home, an absurd moment of mass mobilization that extended into the nation's living rooms, orchestrated by the iconic Israeli TV fitness instructor, Chaya Halperin.

The exercise balls continue the artist's interest in what she describes as "a fictional anthropomorphistic presence of political speech, proposedly embedded in objects of local cultural insignificance." This has been a feature of a number of her projects, where everyday objects – ranging from IKEA cabinets (*A Problem*, 2018) to cookies (*Double Trouble*, 2017) to the surreal intervention of a flaccid palm tree suspended down the side of an artists' studio complex (*In a Nutshell*, 2020) – are imbued with human personality, often combining kinetic elements and soliciting interaction. In opposition to the progressive

of closed, non-discursive orthodoxy – as a way to comment on Israel's history and politics.

In the twenty-first century, our sense of spatial and temporal orientation has shifted dramatically in response to new immersive technologies of surveillance, tracking, and targeting. In our era of digital rendering, Second Life, AI, and geospatial technologies (such as global positioning systems, geographical information systems, and remote sensing), new types of visualities have emerged, concerned with space and the aesthetics of spatial data, mapping, and control. In this context, wrapping and merging the sculptural text and its environment, the grid acts as “a net of coordinates clarifying the location of data in space,” according to the artist. It plays an important function in abstracting and disrupting the legibility of the object in space. “The grid,” she says, “as it is projected on the objects, creates a camouflage net that causes disorientation in the textual field.”

The illogic of attempting to data map an abstract ethical concept like *peace* is an act of artistic cynicism aligned to wider cultural, even philosophical, conditions characterized by disorientation, fragmentation, and collapse. Writing in “In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective,” Hito Steyerl observes: “Many contemporary philosophers have pointed out that the present moment is distinguished by a prevailing condition of groundlessness. We cannot assume any stable ground on which to base metaphysical claims or foundational political myths. But if there is no stable ground available for our social lives and philosophical aspirations, the consequences must be a permanent, or at least intermittent state of free fall for subjects and objects alike.”²

Mapping visual information in space using the device of the grid gives the film a distinctly twenty-first century digital aesthetic, heightened by the unempathetic gaze and unembodied motion of the drone as it pans across the object with its dehumanized gaze. Borrowing from Op Art's interest in the aesthetics of purely geometric forms, in kinetics and the psychology of perception, the film's complex editing is intended to complicate and disrupt any singular point of perspective or reading of the form, alluding to new twenty-first century visualities of dissolution, disruption, and fragmentation.

The presence of the cats in the work evokes an Israeli cityscape where feral cats are omnipresent, but the artist

2 Hito Steyerl, “In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective,” *e-flux*, online, no. 24 (April 2011).

of the abstract concept of peace in the realm of political discourse.

In addition to Minimalism, Frank's practice borrows from a wide range of conceptual art histories, including the readymade and post-Pop Art, with an interest in text, language, and linguistic play. Her staging of relations with the viewer and her anthropomorphic sculptures, which often perform a direct form of address, gives her work a theatricality which she uses for a range of affects. Her new film work, *Salami*, continues this approach, both revealing and concealing the work *Shalom*, which emerges and dissolves from a black and white grid.

The device of the black-and-white grid, which is an important unifying structure both in the film and in the installation, is a universally recognizable visual device used for spatial indexing purposes. Its primary function is to map data in space in relation to Cartesian coordinates of latitude and longitude. However, it also carries with it, as a visual device, both art historical and ideological associations that are important in decoding the political character of the spatial environment of the film.

In art, the grid traces its lineage in Modernism to the avant-garde artists of the early twentieth century, who adopted it as a radical new way to organize space, color, and time, signaling artistic liberation and autonomy from the naturalistic and mimetic art which preceded it. In her seminal essay "Grids," Rosalind Krauss argues that the grid played a critical role in divorcing art from language: "The barrier it has lowered between the arts of vision and those of language has been almost totally successful in walling the visual arts into the realm of exclusive visuality and defending them against the intrusion of speech."¹ Like Frank's inversion of the role of language in the dematerialization of form, her merging of the grid and text creates a conceptual disruption designed to complicate and disorientate.

In post-Modernity, acknowledging the failure of the utopian Modernist project, the grid assumed ideological associations that were actively opposite, becoming a closed conceptual visual system, as exemplified in Minimalism. The grid became a purely conceptual device, a visual structure for objectivity and, crucially, for orthodoxy and non-discursivity. In her use of the grid, Frank refers to its ideological development in the twentieth century – the transition from an idealized utopian state to a condition

1 Rosalind Krauss, "Grids," *October*, vol. 9 (Summer 1979), p. 50.

peace in Israel by presenting the word in fragmented form, stuck in what the artist calls “a semantic-field limbo,” alluding to its withdrawal from political discourse in Israel in recent decades.

As Frank says, “my original motivation was to revisit the term *peace* as a case study – the symbolic, political concept of peace identified with the liberal left ideology in Israel that was prominent in public conversation until the end of the 1990s. The word had been emptied of content as a result of collective semantic satiation even before the Rabin assassination in 1995, and then completely vanished with the political shift that followed.” Referring to the symbolism of this sculptural structure, the artist remarks, “The post-war tradition of counter-monument has left almost no erected symbols for democratic liberal ideology. In Israel, the result was that the country’s ideological shift made no visual remark in public space, just a quiet elimination of one word, and I wanted to see where it had disappeared to.”

This sculptural object appears in a fragmented form both in the film and the installation. The symbolism of a monumental ruin made from the word *peace* in the context of Israeli politics and history requires little explanation – and this forms the physical environment which visitors enter, implicating them in the reality of political failure. This object continues Frank’s interest in monuments and their political symbolism in public space, as can be seen in earlier works such as *Monument for Monuments* (2014).

The initial point of departure for this form was a concrete frieze relief at the rear of the museum, which is no longer evident in its subsequent development by the artist. In addition, it draws on the sculptural language of Op Art and Minimalism, of Sol LeWitt’s wall structures and grid sculptures, as well as the complex wooden constructions of Louise Nevelson. It also borrows from the formal and conceptual strategies of Concrete Poetry, where the typographical rendering of the physical form of a word amplifies its linguistic meaning. By rendering the word *Shalom* as a physical sculpture, Frank inverts the function of language in the dematerialization of form – as theorized by Lucy Lippard in *The Dematerialization of Art* (1968), where she argues that language’s alliance with concepts made physical form redundant – as a way to visually represent the dramatic semantic re-appearance

Curator: Paul Hobson

Yael Frank's exhibition was curated by Mr. Paul Hobson, director of Modern Art Oxford in Oxford, England, as part of the the Keshet Award for Contemporary Art, founded by the Bar-Gil Avidan Family.

Yael Frank's witty and playful exhibition at the Herzliya Museum of Contemporary Art combines moving image and installation of sculptural elements, creating an immersive environment which extends beyond the confines of the gallery space, spilling over into the entrance hall of the Museum. On entering the Museum, the viewers see in the entrance hall the work *Sham (Over There)* (2021), which spells the word *sham* in Hebrew letters – and they reencounter it once again when leaving the main installation. In English, *sham* is a thing that is not what it purports to be, while in Hebrew it means "Over There," a playful linguistic nod redirecting visitors back to the main installation in the gallery space.

Frank's new site-specific project, *Grid*, continues her characteristically tongue-in-cheek and comedic practice with surreal and absurd interventions, linguistic puns and agitprop, theatrical staging and anthropomorphic objects. It is conceptually rich, drawing on a wide range of references, including diverse artistic movements and visual cultures.

In the main space of the exhibition a new moving image work is on view, *Salami* (2021), which features fragmented views of a sculptural form punctuated by exercise balls with comedic oversized noses and colonized by feral cats. The sculptural form illuminated by the video is a vast, elaborate, fantastical cat house – complete with boxes, bridges, ladders, and shelves – spelling the word *Shalom* (Peace) in Hebrew letters. The video is edited to disrupt and abstract the legibility of the word. It was shot in the site-specific environment built by the artist in the gallery, immersed in a black and white grid, using drone and GoPro footage. The sculptural object responds to the scale and architecture of the Museum's interior spaces, also evoking the Modernist cityscape of Tel Aviv, where the artist resides. It also comments on the historic struggle for

and seductive, adorned with snakes, birds, skulls, flowers, fish, antlers, wings, eyes, mouths, and prominent breasts, are all interwoven in Perach's work and give her sculptures a multilayered mythical quality – the embodiment of a complex and new female presence that is at once contemporary and archaic.

Anna Perach, Detail
from **Luna**, 2021,
tufted yarn, artificial
hair, and wooden
stand, 185×140×90
(photo: Paul Chepllier)
אנה פרח, פרט מתוך **לוּנָה**,
2021, שטיח עבודת יד,
צמר, שיער מלאכותי
185×140×90 עץ, ומעמד
(צילום: פול צ'פלייר)





Fig. 1

Anna Perach, installation sketch for "The Moon Prophecy" at Herzliya Museum of Contemporary Art, 2021, colored pencils and watercolor on paper, collection of the artist



Fig. 2

Dorothea Tanning, *Hôtel du Pavot, Chambre 202* (Poppy Hotel, Room 202), 1970–73, fabric, wool, synthetic fur, cardboard, and ping-pong balls, 340×310×470, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

3 Ernst Hans Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (Oxford: Phaidon, 1986), p. 223.

is channeled by both artists to a complex aesthetic realm that is simultaneously dominated by softness, decorative beauty, and acute pain.

At the center of Perach's exhibition are three sculptures on a human scale, ornamented in vivid colors. The placement of the sculptures in space is revealed as a progressive series:^{fig. 1} the first figure (dubbed *Dorothea*), bearing a pattern reminiscent of the magical firebird, emerges from the wall – the traditional place of carpets in Slavic cultures – and is supported on the floor with her two arms. The central figure (*Rusalka*) rises from the floor, crouching on all fours – belying the traditional floor-covering function of rugs. The third figure (*Luna*) has broken free from both conventional placements of rugs (wall and floor) and is poised independently in space, suggesting the power and allure of the immortal Baba-Yaga witch figure. The names of the characters, like their ornamentation, is a medley of various periods and sources: Slavic folk literature, Greek mythology, tribal traditions, Eastern epics, and art history. The name *Dorothea* is an allusion to the Surrealist artist Dorothea Tanning (1910–2012), and her 1970s installation *Poppy Hotel, Room 202* (1970–73);^{fig. 2} *Rusalka* is known in Slavic folklore as a sea nymph who is alternately good and evil; and *Luna* is a goddess of Roman and Mithraic mythology.

In this regard, one might view Perach's work in terms of the ideas put forward by the art and culture scholar Aby Warburg (1866–1929), who formulated a paradigm of recurring archetypal symbolic formality – that is, emotionally charged visual images that recur throughout Europe – which he dubbed the *pathosformel*. This view was later interpreted by art scholar Ernst Gombrich (1909–2001) as "the primeval reaction of man to the universal hardships of his existence."³ The name of the exhibition – *The Moon Prophecy* – underscores this association, as it draws its inspiration from apocalyptic sermons and astrological theories that linked the phenomenon of lunar eclipses to biblical prophecies of the End of Days – as in Joel 3:15, "The sun and moon will grow dark, And the stars will diminish their brightness." Perach brings to her exhibition a darkly appealing visionary dimension of a closed transformative system, in which the inanimate comes alive, the meek become dominant, and the familiar becomes alien. Fertility goddesses and witches, creatures that are human and animal, maternal

experienced cultural dissonance.

Perach chooses her craft as a culturally charged pursuit, and not just from her personal experience. Over the centuries, the status of oriental tapestries in Russian culture has undergone changes – from the glorious days of the Empire in the seventeenth century, when they expressed its long-ranging control as far as central Asia and the Caucasus (acknowledged centers of the finest tapestries), to their industrialized incarnation in the twentieth century as valiant attempts at beautifying and improving the thermal insulation of bleak Soviet housing. Perach's ornamentation is also profoundly influenced by the folkloristic decorative tradition and the ancient legacy and diverse genres and origins of Slavic embroidery – including painting on wood in the *Khokhloma* (Хохлома) style; painting on metal in the *Jost* (Жост) tradition; the *Pavlovsky Passad* (Павловский Посад) style of scarves; and painted varnished boxes known as *palyekh* (Палех).

When wearing Perach's tufted sculptures, they not only form a link to these diverse traditions but also effectively insulates one from the outside world. As costumes, they restrict one's movement and actions in space, but also underscore one's presence within them and endow it with captivating drama. The mantle that Perach creates thus reflects experiences of inter-cultural transitions and culture shocks of immigration, as well as ever-changing self-representation and gender perception.

Through the wearable textile sculptures and their unique decorations, Perach draws upon myths and symbols that clearly attest to the status of women and their representations in the history of culture. This is first and foremost evident, of course, in her decision to engage in a type of work that is founded on painstaking craftsmanship, which has traditionally been attributed to women. At the same time, it also challenges that traditional view. Her work often recalls that of Niki de Saint Phalle (1930–2002), whose feminist content was a critique of the dominant social order. One of her early radical moves involved painting with a rifle, by shooting paint balloons at the canvas – an action of considerable aggression. A similar feeling informs Perach's decision to weave her works by using a gun, which is aimed at the fabric and perforates it repeatedly in order to insert the woolen filaments into it. This aggressive action, which might also be seen as an expression of protest and fear,

ANNA PERACH: THE MOON PROPHECY

Curator: Aya Lurie

In recent years, artist Anna Perach has developed a work practice centered on creating wearable sculptures via a carpet-making technique called tufting. The tufting process is preceded by a drawing of the sculptures in colored pencils, watercolors, and markers on paper. The sketch of each sculpture is transformed into a pattern and then disassembled into parts. These parts are transferred to a piece of fabric that serves as the substrate for tufting the wool by means of a manual and/or electric tufting gun. Each tufted part is adorned with an intricate arrangement of spectacular symbols and patterns. Finally, the tufted parts are sewn together to create voluminous wearable sculptures, complete with inner lining and fasteners. During Anna Perach's exhibitions, live performances are held, featuring performers who wear and embody the sculptures with ritualistic choreographed movements that blend together modern dance with ancient cultic dances.¹ On completion of the performance, the moving sculptures return to being static and autonomous sculptural objects, held in place by internal custom wooden constructions. The changing functionality of the objects, their animation, and the layered traditional and ethnic contexts of their aesthetics and iconography operate alongside their inherent mythological, gender, and biographical contexts.

1 See www.annaperach.com/alkonost-and-pretty-lady.

2 After graduating from the Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem, Perach earned a master's degree in Fine Art in Goldsmiths, University of London. She is currently based in London.

Perach immigrated to Israel from Soviet Ukraine as a child, in 1992.² In the family's apartment in Be'er Sheva, furniture, ornaments, and tapestries preserved the Soviet aesthetic, ironically attesting to the life of deprivation and economic shortage in the communist regime. The cultural shock of immigration, says Perach, heightened the inter-generational gap, inducing the parents to cling ever more tightly to their culture of origin in terms of language, décor, customs, and attire. Finding herself in the middle between them and the desert landscape and Israeli customs, she

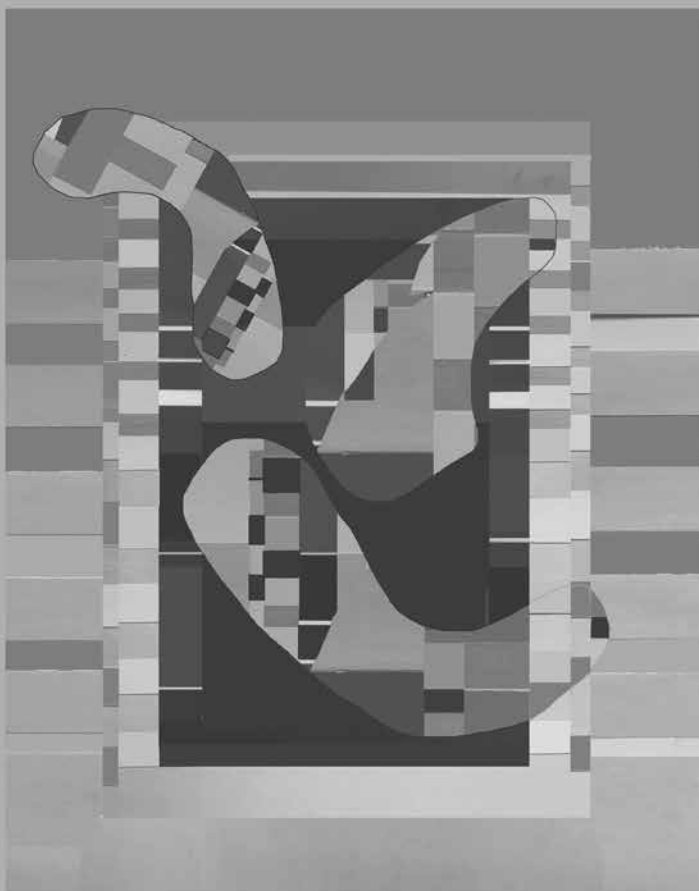
A marked parking spot is a rectangular, abstract drawing that expropriates a public space, for definite periods of time, on behalf of a single car.

A white rectangle painted with an assured hand on searing black asphalt, it marks an occupied space.

The parking spot pulsates being and non-being. The existent and the hidden. We search for it, wait for it, grab it.

Hilla Toony Navok,
Waiting for the Sun
02 (Hoyt Street), 2020,
 digital collage, 95x80
 היילה טוני נבוק,
להמתין לשמש
02 (רחוב הויט), 2020,
 קולאז' דיגיטלי, 95x80

Occasionally, when I find an empty parking spot in Tel Aviv, I park there for a brief moment, even if I didn't really plan to stop.



I, too, put materials, lines and forms through a system of motions, seeking the brief moment of equilibrium joining them together – the draw.

Waiting for the Sun

The sun is everywhere, but not inside the house. Here there is a ceiling above me, and above my ceiling there is someone else's ceiling. At the end, when the neck is stretched already all the way back, there's a roof. The windowpane waits for the morning, then the sun will pass through it, and when I will open the blinds the table will be covered, band by band. Reaching for my cup of coffee, I place a hand within the thin bands of the sun. The floor lozenges now strike me as wider. Little hairs I hadn't seen before show up. Dust, that I thought I had cleaned already, becomes apparent.

I went outside this week, sat down by a tree and waited for the sun. When it arrived, I immediately got up and went into its shade.

The rays met the branches and filled the sidewalk with them. A green leaf got blinded by the sun and turned white.

Light is a substance that slips between one's fingers. It aspires to keep on moving, spreading.

Whether it is strong (scorching, demanding, revelatory of details) or soft (blurring, sublimating, flattering), light always brings a change to every material and body it encounters.

Parking

I had a dream about a parking spot. It was beautiful and spacious, the kind you effortlessly glide into. As the dream began I was already in it, leaning back in my seat, relaxing. But then, even though I had already parked, the parking spot was gone. I circled around again, once more watchful and alert. For a second, in the left mirror, the parking spot showed up again. I rushed towards it, but just as I was about to get there it was gone.

A protective outline where light and shadow play.

We took down the wooden pergola in our yard in the middle of winter, many years ago, to have more light enter the living room.

During *Sukkot*, we used to seal off the sides of the pergola with colorful summer blankets and thatch the roof – the pergola would instantly turn into a *sukkah*. In the fall, its roof filled with twisting vines and became an orchard. The day we took it down, the pergola went back, in ten minutes, to being just a large pile of lines on the grass.

Sometimes, when I enter a building, it seems as if the structure, like all the materials that make it, is changing with me. It opens and closes, is dismantled and rebuilt, trying so hard to appear solid and enduring. But when I go fast up the stairs, its pulse quickens as well.

Tic-Tac-Toe

The sunshade is stretched over my head – a cheap, lightweight sheet of PVC, easily frayed. But its Hebrew name, *Shimshonit*, refers to Samson and suggests qualities of strength – *Shimshonit* the hero gives shelter, for a moment, from the threatening sun.

I look at the shape of a circle imprinted on the sunshade. It was made to pass the air, to make sure the plastic sheet does not stretch excessively, to take some pressure off.

A building gets built facing my window. On its ground floor the façade of a new store showed up, still vacant. The windows are covered with white X's of paint, probably put in by one of the workers. This X alerts us not to step into the glass, reminding us, in spite of its transparency, of its material being.

The glass gives and takes simultaneously. It allows the gaze but blocks touch. The glass of a store window brings us closer to the thing we wish to buy, yet at the same time keeps us away. It is generous to the eye, but also harbors a real danger: if I try and go through it, I will be wounded.

Tic-tac-toe is a "solved game" – when both sides play flawlessly the game will reach equilibrium and will always end in a draw.

HILLA TOONY NAVOK: WAITING FOR THE SUN

Curator: Aya Lurie

Text by Hilla Toony Navok

As Far as Matter Goes

Merchandize is stored in the dark and exhibited in the light. I went down eight steps, the beat of music turned to silence.

In the basement, the bolts are set side by side, all crammed, waiting for the moment they'll be transferred to Ground Level. From the back-of-the to the front-of-the, from the cardboard to the shelf. In the warehouse, they are handled by dirty fingernails. Upstairs, it's nailpolished pinkies.

I'm waiting for them to load my merchandize into the car. And suddenly I imagine the opening of a wall – two separate areas becoming a single space. The bolt is released from the cardboard box, rolls out and unfurls in the warehouse. "Look," it says, "that's what you can do with me." For a moment, the material extends through its entire length. It is tightened, performs as it is expected to do, casting its shadow above me. A minute later the material loses its ambition. It lets go, shrinks – all the way back to the floor.

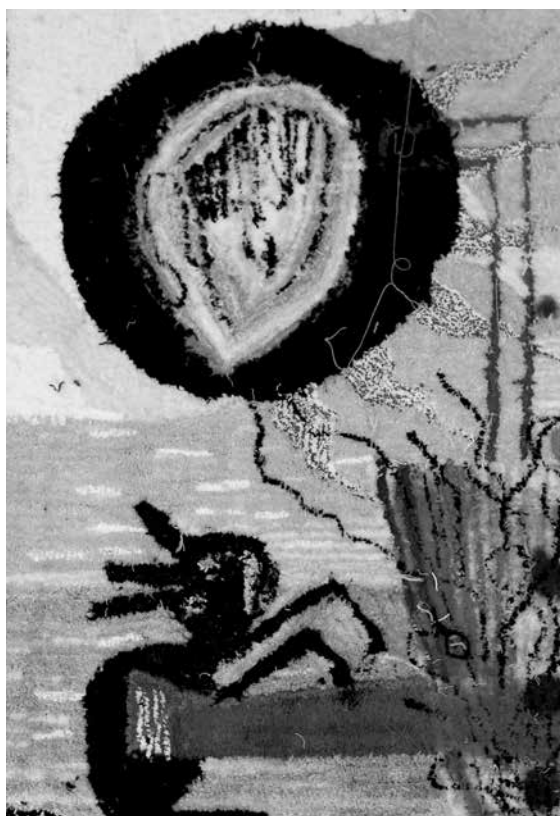
When does matter reach its limits? At what moment is the desire to be seen replaced by the desire to vanish?

The merchandize has been placed in the trunk. I start the car, and drive off.

The Structure Breathes, Too

Pergolas mark a space that is at once demarcated and open. A linear roofbeam attached to another building, perhaps a house.

Marik Lechner,
 Top: Detail from **Mild Pain Guaranteed**, 2019,
 wool and cotton tufting
 on canvas, 270x300
 (see p. 15); Bottom:
Underground, 2019,
 wool and cotton tufting
 on canvas, 270x300,
 courtesy of the artist
 and Givon Art Gallery,
 Tel Aviv (photo:
 Itamar Asher)
 מריק לכנר, למעלה: פרט
 מחוך **כאב מתון מובטח**,
 2020, אריגת צמר וכותנה
 על בד, 270x300
 (ר' עמ' 15); למטה:
תחתון, 2019, אריגת צמר
 וכותנה על בד, 270x300,
 באדיבות האמן וגלריה
 גבעון, תל-אביב (צילום:
 איתמר אשר)



primal expression of protest against Western culture and verbal reason, by underlining the savage animal element, rebellion, and fundamental existential pain. Thus, Lechner's tapestries may be read as part of a long tradition of ranting and fulmination against the existing order. It is a protest charged, in his case, with the cultural shock of immigration – a seed of calamity that erupts in the act of weaving – activated by an electric tufting gun that repeatedly pierces the fabric of the cloth with a prickly blade, perforating it like a machine gun.



Fig. 3
Marik Lechner, *Catbridge*,
2020, wool and cotton
tufting on canvas, 270×300,
courtesy of the artist and
Givon Art Gallery, Tel Aviv



Fig. 4
Pablo Picasso, *Cat Catching
a Bird*, 1939, oil on canvas,
81×100, private collection

The tapestry *Catbridge* is the most minimalist in the series.^{fig. 3} Against a black background akin to a starry night sky, three elements are depicted, like cosmological signs of destiny, in which the figure of a yellow cat is easily discernible. It is standing upside down on a red branch, attached to nothing, about to fall, and yet its miraculous grip seems firm – after all, a cat always lands on its feet. Cats in general, be they stray or pampered domestic ones, appear repeatedly throughout the tapestry cycle. Most often they are black and depicted with an arched back and a mouth gaping in horror or wonder, on the cusp between the strange and the familiar, the domestic and the animal, the tame and the wild. They link together Picasso's predatory cat^{fig. 4} and the domesticated and cuddly figure of the cat between the folds of a soft rug that appears in many of the paintings of the Russian Impressionist painter Nicolas Alexandrovich Tarkhoff (1871–1930). Marik Lechner's tapestry cycle lies in this middle ground, offering the possibility of an alternative reflection.

decoration and as a form of thermal insulation and room temperature control. Even after the move to Israel, they continued to adorn the walls of our home, despite the abrupt change in housing, climate, and culture."

In the current series of tapestries, Lechner has transformed the familiar tapestry patterns into overtly brutal narratives which, notwithstanding the symbolic encoding, hold a mirror to our contemporary reality: intimidating creatures that viciously feed on each other, the pain of loss, imprisonment, addiction, preying on the weak, and fear of loneliness, disease, weakness, and death. The hardships of immigration, as well as the echoes of the past year, have also not been omitted in this series of tapestries and are evident in chaotic scenes of disarray, and in the titles of two of them: *Contagion* and *Pinocchio Cloning*, which were created on the artist's return with his partner from a visit to Italy just before the borders were closed in the COVID-19 lockdown, during their period of quarantine.

The traditional, warm, and domestic element that the tapestries from the Soviet Union were supposed to preserve has long since departed from Lechner's tapestries. Instead, they are dominated by skeletal figures, monsters, and fang-baring demons, graphically depicted in a clear line and direct expression that are stylistically not unlike graffiti paintings. The weaving itself, however, is done expressively, as though lashing out, with threads of varying lengths, unraveled sections, holes, spray gluing, and spray painting onto the tapestry weave.

In the 1980s, punk culture in England celebrated everything that the mainstream of society considered to be ugly and repulsive, thus developing an alternative aesthetic, a counter-culture. Graffiti paintings and inscriptions operated in the urban space as a provocative public expression and a vandalistic act. Punk-rock manager Malcolm McLaren, who was one of the founders of the movement, described it as giving people, for the first time, a chance of a new life and a sense that anything can be done – to scream as loud as they can, to be as destructive as they could be. Quoting him in his article on Punk,⁵ researcher Atay Citron notes that the strategies and tactics that shaped Punk culture at the time were in fact very similar to those that had been used by avant-garde artists much earlier, in the early twentieth century. In his view, the image of the shout was an authentic

5 Atay Citron, "From Oscar Burgerschreck to Johnny Rotten: Punk's Amplified. Scream", *Motar, Journal of the Faculty of Fine Arts*, Tel Aviv University, no. 1 (1993), pp. 51–57 (in Hebrew).

3 Ibid.

4 Roland Barthes, *Mythologies*, trans. Annette Lavers (London: Paladin, 1973), pp. 109–158.



Fig. 1
Odilon Redon, *The Crying Spider*, 1881, charcoal on paper, 49.5×37.5, private collection



Fig. 2
Marik Lechner, *Untitled*, 2016, needlework on canvas, 45×57, private collection

Lechner examines Ovid's seminal text once again as he refers us to its sixth volume, which recounts the harrowing myth of the young Arachne, who had a wondrous skill at weaving tapestries and challenged Athena in this art. Consequently, the goddess of wisdom, art, justice, and weaving cruelly punishes her by turning her into a black spider.³ Roland Barthes explains the existence of myth as a means of establishing mechanisms of social control and obedience by entrenching the conventions encoded in the mythic narrative, that ostensibly expresses the "natural order" of things.⁴ In this regard, one may assume that it was not only the sin of hubris that doomed Arachne, but also her decision to challenge the accepted narrative through her works, by revealing to all the transgressions of the gods – acts of sexual exploitation, intrigue, and corruption. Arachne's figure has received many representations in the history of art, including the particularly disturbing and repulsive ones in the works of Odilon Redon (1840–1916)^{fig. 1} and Gustave Doré (1832–1883), which depict her transformation into a black spider.

Lechner's tapestries are replete with spiders, insects, and other terrifying creatures. Some tend to blend in and hide within the tangled image, using camouflage to survive; others are captured in states of torment and predation, their eyes and mouths gaping in terror – doomed to submit to their designated role in nature. Vegetation emerges from the corpses of the dead, and the embryos curled up within the body (revealed as though by X-ray) look like skulls.

Over the years, Lechner has focused his work on oil paintings, drawings, and watercolors, but a few years ago he surprisingly presented a series of modestly-sized works that were all produced by manual needlework, deliberately poorly crafted.^{fig. 2} This revealed his attraction to labor-intensive handicrafts and textile works, which are usually associated with decorative items produced by female artisans. For him, however, it was a connection to traditions that he has known since childhood. His return to the textile craft again in the present project harks back to his memories as the son of a family of immigrants from the former Soviet Union. "On the walls of our house in Chernovitz," he explains, "were hung colorful tapestries woven with figures from the world of legend, Russian mythology, and folklore. In Russia, tapestries were used as

MARIK LECHNER: THE BOOK OF CHANGES

Curator: Aya Lurie

In the past three years, artist Marik Lechner has created about fifteen huge tapestries, woven in a technique that combines the use of an electric tufting gun, acrylic paint, glued objects, and varying degrees of unraveling. The exhibition features eleven tapestries from the series, along with several pencil drawings on paper that echo the monumental tapestries in alternately complementary and contrasting fashion. The soft woolen tapestries, spectacular in their vivid colors and dense richness of images, recount an epic apocalyptic tale of dynamic visions of life cycles under existential threat: terror, seduction, passion, growth, annihilation, and loss. The tapestries are full of images of frightening hybrid creatures, strange imaginary animals, and harrowing human beings inexorably morphing into each other, at sea and on land. The tapestry cycle offers a dystopian and fantastic outlook, a realm of abjection and magic, in a language that blends direct expressiveness, childish naivety, and dark symbolic mystery.

In a conversation about the thoughts that accompanied him throughout the project, Lechner makes reference to the opening paragraph in Ovid's immortal *Metamorphoses* – the Book of Changes,¹ in which the author confesses his desire to recount and weave all of history since the dawn of creation, all centering on the stories of the metamorphoses. He addresses the gods with a request to infuse his work with spirit and vitality, just as they had done for their own creations:

My soul would sing of metamorphoses.
But since, o gods, you were the source of these
bodies becoming other bodies, breathe
your breath into my book of changes: may
the song I sing be seamless as its way
weaves from the world's beginning to our day.²

1 In English, the term *Metamorphoses* in the book's title is often translated as either "transformations" or "changes."

2 *The Metamorphoses of Ovid*, Book 1: Prologue, trans. Allen Mandelbaum (San Diego, New York, London: Harcourt, 1993).

Tamir Erlich and Noy
Haimovitz, Detail
from **Fall 2021**, 2021,
furniture, textile, and
clay (photo: Tom Azaria)
נוי חיימוביץ' ותמיר ארליך,
פרט מתוך **סתיו 2021**, 2021,
ריהוט, טקסטיל וחומר
(צילום: תום עזריה)





Fig. 9
Cover of the first *Bulletin of the Atomic Scientists* issue, June 1947, featuring the Doomsday Clock at seven minutes to midnight

6 The clock image was designed by Martyl Langsdorf, the wife of one of those physicists. See James MacDonald, "The Domsday Clock: Menacing Metaphor of the Nuclear Age," *Jstor Daily* website, February 16, 2017.

Atomic Scientists was founded at the University of Chicago. Featured on the cover of the first issue was an image graphically depicting the likelihood of a global catastrophe that might bring about the end of humanity: a clock (dubbed the Doomsday Clock) representing the hypothetical global catastrophe as midnight – whose hands showed the time to be seven minutes before midnight.^{fig. 9} The goal was to raise the alarm and to jolt humanity, through the familiar image of a countdown, into rational behavior and more judicious decisions, by warning it of the imminent danger posed to it by its present conduct. This clock entered the global consciousness as a measure of risk, and has since often been used by the media to report on the current prospects of humanity’s survival: the closer the hands are to midnight, the greater the risk of destruction of humanity – and vice versa. Ironically, the people who conceived the clock were physicists who took part in the U.S. government’s Manhattan Project for the development of the world’s first nuclear weapons.⁶

On January 27, 2021, the hands of the clock were moved to 100 seconds before midnight – the nearest it has ever been since its conception. And what time is it where you are?



Fig. 7

Cover of the booklet *Survival Under Atomic Attack*, issued by the Office of Civil Defense, USA, 1950

5 *Survival Under Atomic Attack*, Office of Civil Defense, State of California, Trade Edition (January 1, 1950), p. 17.



Fig. 8

Tamir Erlich and Noy Haimovitz, *Never Lose Your Head And...*, 2021, mixed media: aluminum sign, reflector, and metal pole, 230x83

less, a home shelter for defense in the event of a nuclear attack. They offered, among other things, instructions for creating hammocks, air pumps, water purification facilities, and cooking utensils – all in improvised, DIY fashion, using readily available household items and accessories. One such example is the booklet *Survival Under Atomic Attack*, which Haimovitz and Erlich used as a guide or model for their work.^{fig. 7}

Page 17 of the booklet (one of three pages designed to be easily pulled out, for carrying around on one's person and memorizing) lists key rules of conduct in the event of a nuclear attack. The title of the page (that the exhibition's title is taken from) is *Never Lose Your Head And...*, followed by tips that are presented as very basic: **Don't Rush Outside;** **Don't Take Chances With Food or Water in Open Containers;** and **Don't Start Rumors** (that might cause panic that costs lives).⁵ Paradoxically, the pamphlet was published in 1950 by the U.S. Office of Civil Defense, which itself was one of the sources of the rumor of a possible nuclear attack. These key rules for survival are placed by the artists at the entrance to the exhibition space, effectively making them instructions for the exhibition visitors.^{fig. 8}

The absolute directive "Never Lose Your Head" is almost unattainable. It highlights the contradiction at the heart of the exhibition, where any attempt by the individual to exhibit control during a crisis becomes a manifestation of terror and anxiety – turning, in fact, into a monument representing the crisis itself. A striking example of this phenomenon in Israel is the *mamad*, or "secure room." After the First Gulf War, as one of the lessons learned from the missile threat fired at Israel, it was decided that henceforth every new apartment or residence in Israel would include a 9 sq.m. "secure room" made of reinforced concrete, to protect against attacks of this sort in future. As important as the protection provided by the *mamad* is, the very fact that a "secure room" is an integral part of every home in Israel perpetuates the national trauma inflicted by that war and entrenches the possibility of another war in the Israeli consciousness. The space created by the two artists might itself be seen as a kind of "secure room," that brings together elements whose purpose ranges from relieving stress and boredom to survival.

In 1947, in response to the dropping of atomic bombs on Hiroshima and Nagasaki, the *Bulletin of*

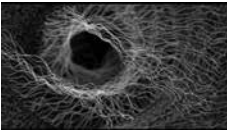


Fig. 5
One of Windows' Winamp
screensavers



Fig. 6
Tamir Erlich and Noy
Haimovitz, *Black Cat*, 2021,
clay, 23×40×20 (photo:
Tom Azaria)

3 See Karin Amitai, "Joint Trauma During COVID-19: Humanity in One Boat," website of the Tamir Institute of Psychotherapy, www.tipulpsychology.co.il/articles/shared-traumatic-reality (accessed May 31, 2021) (in Hebrew).

4 For more on the Cold War, see, for example, www.jfklibrary.org/learn/about-jfk/jfk-in-history/the-cold-war (accessed May 31, 2021).

seems like putting on a costume. Thus, for example, on a screen suspended from a pull-up bar, screensavers of the Windows Winamp music player from the late 1990s play continuously, on an endless loop, like portals to other dimensions.^{fig. 5}

Since time immemorial, humanity has been preoccupied with prophecies of the End Times and the fear of an apocalypse or catastrophe that brings about the end of the world – or, alternatively, its "reboot" – such as the story of the Great Flood that recurs in the mythology and folklore of many peoples and ethnic groups around the world. Global catastrophe can occur in various guises: natural disasters (such as earthquakes, volcanic eruptions, global warming, droughts, meteorite strikes, huge fires, or plagues), or from the deployment of weapons of mass-destruction, radioactive leaks, economic collapse, mass terrorist attacks, or wars. The exhibition creates a New Age-like space that highlights the fear of the End (which is essentially the fear of death, both personal and collective), where external threats become abstract and amorphous, until they are synonymous and interchangeable. The exhibition depicts a reality where everything is a potential threat – in the right light, even a domestic and cuddly black cat appears to be a tiger-like super-predator.^{fig. 6}

When it comes to a large-scale catastrophe, such as a global epidemic, traumatic events can become a collective trauma, affecting how people feel and act, and sometimes even sparking sweeping and long-term cultural changes.³ Recent history shows that even a conspiratorial or imaginary threat can cause collective trauma. After World War II, a struggle for supremacy began between the United States and its allies (the Western Bloc) and the Soviet Union and its satellite states (the Eastern Bloc), known as the Cold War. This struggle lasted for decades, ending only in 1991, with the dissolution of the Soviet Union. It was not a full-on physical war, but a range of actions that included political maneuvers, military coalitions, espionage, propaganda, an arms race, economic aid to allies, and the use of third-party combatants (proxy wars).⁴

Most of the Cold War was founded on spreading rumors and conspiracies. In the United States, the most prominent of these was the belief that the Soviet Union would attack the country with nuclear weapons. At that time, instruction books were published instructing inexperienced citizens how to prepare, within 48 hours or



Fig. 1
Image from the comic strip
Fritz the Cat by Robert
Crumb, first published 1965



Fig. 2
Tamir Erlich and Noy
Haimovitz, Detail from Purge
(Aliens vs Predators), 2021,
ceramic relief



Fig. 3
Tamir Erlich and Noy
Haimovitz, Detail from
Efficient Water Filtration
Device, 2021, side table,
glasses, plastic tubs, soil,
panty hose, and seeds



Fig. 4
Detail from drawing of
limestone relief depicting
Ramesses III and his Fleet in
Battle of the Seaborne, ca.
1170 BCE, 5.6x15 m, Temple
of Ramesses III, Medinet
Habu, Egypt, courtesy of
the Oriental Institute of the
University of Chicago

2 Robert Drews, "Medinet Habu: Ox carts, Ships, and Migration Theories," Journal of Near Eastern Studies, vol. 59, no. 3 (July 2000), pp. 161–190.

the engravings of the French Renaissance artist Jean Duvet, to the paintings of the contemporary American artist Kehinde Wiley and the works of cartoonist Robert Crumb.^{fig. 1} In Erlich and Haimovitz's exhibition, in the absence of a distinct danger, the *horror vacui* becomes one of the significant threats in the space, precisely because it is normalized and presented as natural and integral to the works themselves. It culminates in a relief piece made of ceramic tiles, depicting a scene of destruction full of objects floating about in the black void.^{fig. 2}

Thoughts that fill the mind's void are usually about our past or musings about our future, and almost never about the present, our presence in the here and now. The difficulty in confronting the present and staying in the moment often produces stress and anxiety. In the exhibition, the inability to dwell in the present merges with a nostalgic indulgence in the past – a combination that creates a dangerous state of stasis. The objects incorporate styles and trends of different decades. "Grass Head," a common ornamental object in the 1990s, is turned into a multi-purpose device for filtering radioactive water and growing edible weeds or herbs as a superfood.^{fig. 3} In the mural work, the tiles are coated with a black glaze, which gives them the appearance of a TV screen nestled within a plaster niche. At first, we appear to be looking at an epic battle scene of ancient empires or cultures, an archaeological relic preserved in its entirety. The drawing technique and the myriad details are reminiscent of images of ancient Egyptian or Assyrian reliefs, such as that on a temple wall at Medinet Habu, the ancient capital of Egypt in the sixteenth to thirteenth centuries BCE. That image depicts a naval battle between Ramesses III and the Seaborne^{fig. 4} – armed invaders that raided the established civilizations of the Near East.² But in fact, the scene is taken from the computer game *Alien Vs. Predator*, released in 1994, which is about the war of humans against menacing alien entities (from the films *Alien* and *Predator*) that have reached Earth. The image itself also combines different time periods, as the futuristic *Alien* and *Predator* appear alongside a sports car from the 1990s, and is entirely cast in the 2-D aesthetic of video games at that time.

The profusion of time periods is also reflected in the other objects in the exhibition. Most strive to look futuristic and more advanced than their time, in what

TAMIR ERLICH AND NOY HAIMOVITZ: NEVER LOSE YOUR HEAD AND...

Curator: Lilach Ovadia

Often, in times of disaster, be it war or epidemic, the domestic realm becomes a safe place – one that can be isolated and sealed off, removed from any threat. This is even more evident when the population is asked not to leave their homes. At that point, the home naturally becomes a fortress that is supposed to protect us from the evils outside. In this regard, one can think of the atomic shelters established in the United States during the Cold War, or of the “secure room” that Israelis were asked to arrange for themselves during the First Gulf War. In their exhibition at the Herzliya Museum of Contemporary Art, Noy Haimovitz and Tamir Erlich invite us to enter a space where objects speak the language of domesticity and safety while simultaneously perpetuating and underscoring the dangers lurking outside, which may or may not be real. Ranging from the purposeful to the decorative, these objects are blends of memory of the past and fear of the future to come.

The reality of lockdown and sheltering at home, prevented from engaging in one's normal life routine, may cause many of us to dwell incessantly on the outside, on other people's lives and other times. When one is no longer niggled by the irritations of a busy daily routine, the resulting “mental vacuum” almost instantly gives rise to a state of introspection. In conditions of social isolation and social distancing, the human psyche often suffers from *horror vacui* (in Latin) or *kenophobia* (in Greek) – namely, the fear of nothingness, of a void. In physics, the term *horror vacui* echoes Aristotle's notion that nature abhors a vacuum.¹ In his view, any empty space will always strive to be filled with gas or liquids. We find expressions of this idea throughout the history of art, in various examples of dense coverage of surfaces or of a work of art in details – from the arabesque ornaments in early Islamic art, through

1 Aristotle, *Physics*, IV, 6–9.

medicine (and psychoanalysis), while the Chinese medical system views the skin as a perforated layer – a sieve that allows the flow of energy and “wind” between the inner organs and the external sphere. This flow of energy is the source of *élan vital*, the life power, the energy that allows movement and vitality. Thus, Eliasaf’s new series of bruised skins embodies the tension between these two systems through the use of deconstructed, perforated and permeable skins, which allow the exchange between the internal and the external, self and the world.

My reading of Smadar Eliasaf’s oeuvre oscillates between the concept of trace, the notion of textile as the primordial sheet and structure of the house (and self), that echoes the idea of the skin as a protective shield, and the piercing of this external layer that endorses the image of the inner nature to perform itself on the surface – body and soul.

Smadar Eliasaf,
Untitled, 2021, acrylic
 on canvas, 190×150
 סמדר אליאסף, **ללא כותרת**,
 2021, אקריליק על בד,
 190×150



6 Gottfried Semper, "The Textile Art: Considered in Itself and in Relation to Architecture (excerpt) (1870–3)," in *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, trans. Harry Francis Mallgrave and Wolfgang Herrmann (Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1989), pp. 215–263.



Fig. 2

Smadar Eliasaf, from *The Black Paintings* series, 2020, acrylic on canvas, 230×190 (photo: Evyatar Hershtik)



Fig. 3

Shōji (windows) and *fusuma* (sliding doors) in a traditional Japanese house

7 Didier Anzieu, *The Skin-Ego*, trans. Naomi Segal (London and New York: Routledge, 2016). Originally published in French as *Le Moi-peau* (1985).

surface.⁶ Wooden frames, structured as a grid, were one of the tent's basic assemblies. In the same vein, Eliasaf has often linked together the fabric and the structure in various ways.^{fig. 2} The wooden frame grids also echo the plain structures of the classic Japanese home, which features lightweight windows, structured as a grid covered with paper sheets (*shōji*), and movable sliding doors of thick paper (*fusuma*), that divide the interior.^{fig. 3} In the course of articulating the relationship between textile and frame, fluidity and structure, stability and mobility, Eliasaf deconstructed the wooden frames and reshaped them into newly invented shapes: within the textile-structure-tent-house relationship, she has created a series of objects that demarcate the location and boundary of space, declaring it to be her home. The house is now a brittle structure, enduring the disasters outside that ultimately impinge upon the protective walls, exposing their fragility, while the shielding doors collapse into a set of deconstructed, fragmented, and sectioned objects, that have fallen victim to the pressure of the electric saw, reshaped after the raging storm that had tossed the house about. The deconstructed frame restores the texture of the textile as a soft and mobile substance, flexible and portable material. Eliasaf moves the malleable objects around, making them seem even lighter than they are, as they become fragile sheets of separation.

The final series presented is an allusion to skin – the epidermis, or more precisely, wounded skin. If the previous group was suggestive of Semper's textile and architecture, in the wounded skins of the new series I see an echo of Didier Anzieu's *The Skin-Ego*.⁷ Anzieu articulates the skin as a protective layer, a shield and an interface with the world. The skin is the layer that forms the boundary between the inner (self) and the outer (world), much like Semper had related to textile, making the two constituents – the expansive large flat sheets of skin and canvas – similar and associated together. Thus, unexpectedly, the new series of skin paintings continues in a similar vein as the original fabric structures by creating a layer, a boundary, a shield of division and separation. Yet Kuriyama Shigehisa, in his comparative study of classical perceptions of the body in the Greek and Chinese systems of medical knowledge, highlights the difference between the two: the skin-as-shield-and-boundary between me and the world is the most common perception in Western

3 Tanizaki Jun'ichirō,
In Praise of Shadows
(ca. 1933), trans. Thomas
J. Harper and Edward G.
Seidensticker (Sedgwick,
Maine: Leete's Island Books,
1977), pp. 13–16.

4 John Carpenter,
*Designing Nature: The Rinpa
Aesthetics in Japanese Art*
(New York: The Metropolitan
Museum of Art, 2012);
*Treasures by Rinpa Masters:
Inheritance and Innovation:
Celebrating the 350th
Anniversary of Ogata Kōrin's
Birth*, exh. cat. (Tokyo: Tokyo
National Museum, 2008).



Fig. 1
Ogata Kōrin, *Rough Waves*,
1704–9, two-panel folding
screen: ink, color, and gold
leaf on paper, 146.5×165.4,
Metropolitan Museum of Art,
New York

5 Rather than wood or
stone, as is more commonly
thought.

choice. Eliasaf's works paint themselves in the manner that certain photographs occur accidentally, rather than made intentionally. In this sense, I refer to these paintings as traces and testimonies – a set of silent evidences to an action that took place in the past, a process that occurred.

The dark aspect of Eliasaf's art is also associated with the presence of dark colors and the glow of gold and silver in the darkness of the chamber. In his book, *In Praise of Shadows* (1933), Tanizaki Jun'ichiro addressed darkness as an indispensable element of the beauty, presented through the glow of lacquerware in the dim space: "Sometimes a superb piece of black lacquerware, decorated perhaps with flecks of silver and gold...in sparkling patterns, must surely have had in mind dark rooms and sought to turn to good effect what feeble light there was."³ Tanizaki's reference to the presence of black-and-gold is often associated with *Rinpa*⁴ aesthetics in Japanese art: the use of gold leaf over dark surfaces creates a sense of glitter and movement. This style was derived from the work of Ogata Kōrin (1658–1716), who started off as a lacquerware artisan, and subsequently extended his skills to large-scale paintings, screens (*byōbu*), sliding doors (*fusuma*), and ceilings.^{fig. 1}

The relationship between small, personal objects transformed into large-scale art panels is echoed in Eliasaf's own practice: early on in her artistic development, she used her own garments, soaked in paint, to smear over the surface of the canvas – and the painting recorded and memorized these performative events. She then followed with home textiles – towels, bedsheets, pillowcases, and the like – to embody her movements and gestures, transfer her body's actions and register them onto the canvas.

In his canonical (but unfinished) text on *Textile Art*, Gottfried Semper (1803–1879) asserted that architecture originated in textiles.⁵ The tent, he argued, exemplifies the need to demarcate the boundaries between interior space and the exterior, thereby embodying the interface between textile and space, textile and architecture. Early structures, he thought, were made of fabrics stretched over wooden scaffolding to create those margins. After discussing the relationship between thread, yarn, knot, plaiting, felt, and weaving, Semper directed his thoughts to the relationship between dyeing and printing, or textile and paint – by means of soaking and tanning, to make the fabric an agent of pleasure in the end result of its

SMADAR ELIASAF: FIRE AND DUST

Curator: Aya Lurie

Text by Ayelet Zohar

In a room of her own, Smadar Eliasaf's studio is a *camera obscura* – a dark chamber with murky walls and small windows, a space that generates images as traces of touch, imprints of her movement, body, and skin. The metaphor of the dark chamber as the location of the photographic image operates in more than one way, when it comes to Eliasaf's working process: the paintings are performed by the walls and the floor as the painterly apparatus, in a process that corresponds to photography and Automatism. In this way, the paintings reflect the dye on the floor, becoming identical twins that mirror each other.

Eliasaf embarked on her artistic career using photographic prints and creating images that function as traces of presence. In her early imprints, the photograph's surface was further manipulated with sprayed paint, blurring smears, and texts, to create a new type of image that amalgamates the traces of light with those of paint and lettering. They are indexical traces of presence, an ultimate present-time with no past or future, as in the Buddhist concept of the *tathāgata*, "that had come, and gone" and has left a trace, mostly in the form of footprints (*Buddhapada*).¹

In reading Eliasaf's studio as a dark chamber, I refer to the non-voluntary nature of her images, which are created in an unconscious process. When Walter Benjamin first wrote about the presence of the *optical unconscious*, he was referring to photography as a medium presenting something beyond the visible world, then expanding on the meaning of photography as a process created in parallel to the birth of psychoanalysis (which was invented around the same time), following Freud's reference to the process of photography as a metaphor of the unconscious.² The paintings, therefore, occur in a process that lies beyond sight, volition, consciousness, decision, or even

1 On the link between footprints as an image in the Buddhist tradition, and photography as an indexical mark, see: Ayelet Zohar "Tathāgata, Trace and Indexicality: Foot and Hand Prints in Japan," in: Julia Hegewald (ed.) *In the Footsteps of the Masters: Footprints, Feet and Shoes as Objects of Veneration in Asian, Islamic and Mediterranean Art* (Berlin: EB Verlag, 2020), pp. 689–725. For further discussion on the relations between Buddhism and photography, see Jay Prosser. "Buddha Barthes: What Barthes Saw in Photography (That He Didn't in Literature)," *Literature and Theology*, vol. 18, no. 2 (June 2004), pp. 211–222.

2 Walter Benjamin, "A Short History of Photography," in: Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography* (New Haven, CT: Leete's Island Books, 1980), pp. 199–216; Sarah Kofman, "Freud: The Photographic Apparatus," in: Shawn Michele Smith and Sharon Sliwinsky (eds.), *Photography and the Optical Unconscious* (Durham, NC: Duke University Press, 2017), pp. 75–80.

Many good people took part in preparing the current group of exhibitions at the Herzliya Museum of Contemporary Art. I would like to thank, first and foremost, the artists: Smadar Eliasaf, Tamir Erlich and Noy Haimovitz, Yael Frank, Marik Lechner, Hilla Toony Navok, and Anna Perach. Special appreciation goes to Paul Hobson, director of Modern Art Oxford, for his willingness to take part in the Keshet Award project at the Museum, and for choosing to curate Frank's exhibition. Thanks to Dr. Ayelet Zohar for the text accompanying Eliasaf's exhibition.

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 Ehud Lazar, the new Director General of Herzliya Municipality; and to Adi Hadad, CEO of the Herzliya Arts and Culture Corporation, for her significant involvement in every way.

Yael Frank's exhibition was made possible by the Keshet Award, founded by the Bar-Gil Avidan family. We extend our heartfelt appreciation to Keren Bar-Gil and Ran Avidan for their significant support. Thanks go to the jury: David Adika, Sally Haftel Naveh, Rula Khoury, and Edna Moshenson, who have kindly joined us in this project. Thanks to the award producer, Vered Gadish. For their fruitful involvement in the exhibition we thank Outset Contemporary Art Fund; Candida Gertler; Mirav Katri and Nitzan Wolanski; the Igal Ahouvi Art Collection and its head curator Matan Dauba; Department of Ceramics and Glass Design at Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem, Dr. Eran Erlich, head of the department, and Omri Nissim; Artport, Tel Aviv, and its director Vardit Gross; Ran Kasmi Ilan of the Artists' Residence, Herzliya; Zohar Gotesman and Anat Keinan. Thanks to the curator Drorit Gur Arie for her great assistance. The exhibition catalogue was made possible by the Israel Lottery Council for Culture and the Arts.

Hilla Toony Navok's exhibition was made possible thanks to the 2020 Discount Artistic Encouragement Award. We are grateful to Uri Levin, Chairperson of the bank; Shulamit Nuss, Curator in Charge, Discount Bank Collection; and members of the bank's artistic committee – Roni Gilat-Baharaff, Irit Hadar, and Roni Cohen-Binyamini – for their faith in choosing the Museum as the award-giving institution. Thanks to Outset Contemporary Art Fund. Special thanks to Yael and Zohar Gilon, Friends of the Museum, for providing generous support for the exhibition. Thanks to Noga Gallery of Contemporary Art, Tel Aviv, and KM Gallery, Berlin. Thanks to Reviel Netz, Tal Gafny, Ran Navok, Vered Gadish, and Sassi Mazor. Thanks to Rubi Glass Manufacture. Special thanks to Yonatan Raz Portugali for editing the artist's text.

Marik Lechner's exhibition was made possible by the Lauren & Mitchell Presser Contemporary Art Grant. Their generosity and show of confidence in the museum provide significant support. Thanks to Nomy Borstein for the conceptual consultancy and welcome involvement. Thanks to Yael Nadler and Vitalgo. Thanks to Givon Art Gallery, Tel Aviv.

Tamir Erlich and Noy Haimovitz's *Bidud* project was made possible by the late Michael Adler Fund and the Fund for the Herzliya Museum. Thanks to the curator of their exhibition, Lilach Ovadia. Special thanks to Ninet Haimovitz. Thanks to the juries of the "COVID Diaries" project: the artist Prof. Sharon Poliakine and the curators Yona Fischer, Tali Ben-Nun, Ran Kasmi Ilan, and Lilach Ovadia.

Thanks to the Fireflies Project and its head, Vered Gadish, for her involvement in Anna Perach's exhibition. Thanks to the choreographer Tami Leibovits and the dancers: Galia Pavlichenko, Lilla Roma Weisselberg, and Yael Sofer Samson.

Thanks to David Reichman Gibbs for accompanying Smadar Eliasaf's exhibition; and to Gordon Gallery, Tel Aviv.

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 are thankful to Shabtai Shavit, Chairperson of the Fund for the Herzliya Museum. Special thanks to Nurit Berman and Ika Abarbanel, chairs of Emda Group, for their support of the curatorial training program to mark the company's thirtieth anniversary. It has allowed Natalie Tiznenko to join our staff. Special thanks to Hagit Uzan Bachar, Friends of the Museum Manager; to Shosh Almagor and Hava Avital, of the Friends management; and to Galia Hendelman, the Friends coordinator.

We appreciate the superb professionals who accompany the museum's activities on a regular basis: Einat Adi for editing the Hebrew texts and translating them into English; Ruba Simaan of Glocal Translations and Content Resolutions for the Arabic translation, and Salma Samara for the Arabic proofreading; and Kobi Franco for the graphic design. Thanks to Yaniv Levi and Yossi Cohen, in charge of the media in the exhibitions. Thanks to the volunteers who assist us with great dedication: Orit Grosman, Miri Maoz, Smadar Shilo, and Moshe Wolanski. Finally, deep gratitude goes to the wonderful museum staff: Tammy Zilbert, Lilach Ovadia, Reut Linker, Noa Haviv, Jasmine Ritter, Yosi Tamam, and Nili Goldstein. Bless you all.

Museum Staff

Director and Chief Curator: Dr. Aya Lurie
Administrative Director: Tammy Zilbert
Director of MUZA Education Wing: Hilla Peled
Assistant to Chief Curator and Coordinator: Lilach Ovadia
Assistant Curator and Web Officer: Natalie Tiznenko
Event and Distribution Coordinator: Reut Linker
Registrar: Noa Haviv
Friends of the Museum Manager: Hagit Uzan Bachar
Friends Coordinator: Galia Hendelman
Volunteers: Orit Grosman, Miri Maoz, Smadar Shilo, Moshe Wolanski
Secretary: Jasmine Ritter
Maintenance: Yosi Tamam
Public Relations: Hadas Shapira
Admissions: Nili Goldstein

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: Glocal Translations and Content Resolutions
Arabic Proofreading: Salma Samara
Design and Installation of Multimedia Systems: ProAV Ltd.
Signs and Labels: Line Cut
3D Scans: Tamar Schori / 360TIKS
Photography: Lena Gomon
Videography and Editing: Dor Even-Chen
Constructor: RSGD, Engineering and Safety Ltd., Rami Shemesh, Civil Engineer
Transportation: Reuven Aharon, Reuven A.A.S.I.
Installation and Hanging: Yosi Tamam
Electricity and Lighting: Uzi Kapzoon
Construction and Painting: Victor Ben-Altabe
Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

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

© 2021 Herzliya Museum of Contemporary Art
Cat. 2021/1

Smadar Eliasaf: Fire and Dust

Curator: Aya Lurie
Text: Ayelet Zohar
Accompaniment and Production: David Reichman Gibbs
Wooden Partition: Sharon Zargary

Tamir Erlich and Noy Haimovitz:

Never Lose Your Head And...

Curator: Lilach Ovadia
Technical Consultants: Eili Levy; Max – Machines & Crafts;
Yael Atzmory
Photography of Works: Tom Azaria
The *Bidud* project was purchased for the Museum's collection as part of the COVID Diaries call for artwork acquisition, generously supported by the late Michael Adler Fund and the Herzliya Museum Foundation
Covid Diaries Jury: Tali Ben-Nun, Yona Fischer, Ran Kasmi Ilan, Dr. Aya Lurie, Lilach Ovadia, Prof. Sharon Poliakine

Marik Lechner: The Book of Changes

Curator: Aya Lurie
Conceptual Consultant: Nomy Borstein
Exhibition Design: Reut Earon
Technical Assistance: Erez Batash
Framing and Hanging: The Print House, Tel Aviv,
Valery Bolotin, Anton Mazgo

Hilla Toony Navok: Waiting for the Sun

Curator: Aya Lurie
Text: Hilla Toony Navok
Text Editing: Yonatan Raz Portugali
English Editing: Raviel Netz
Rendering: Eyal Rozen
Studio Assistant: Roni Shalev
Installation Assistant: Itay Kalininsky
Framing: The Print House, Tel Aviv
The exhibition was made possible by the generous support of the Discount Artistic Encouragement Award; Outset Contemporary Art Fund; Israel Lottery Council for Culture and the Arts; and Friends of the Museum Yael and Zohar Gilon
Dedicated to the artist's mother, Rachel Navok (1943–2021)

Anna Perach: The Moon Prophecy

Curator: Aya Lurie
Hanging and Production: Boris Kravitz
Sound: Jamie Hamilton
Photography of Works: Paul Chepllier
The exhibition is supported by Fireflies Project
Moon Prophecy performance:
Choreography: Tami Leibovits
Dancers: Galia Pavlichenko, Lilla Roma Weisselberg,
Yael Sofer Samson

Yael Frank: GRID

Curator: Paul Hobson
Installation Assistants: Aviv Shechori, Harel Luz
Presented as part of the Keshet Award for Contemporary Art, founded by the Bar-Gil Avidan Family
Jury: Dr. Aya Lurie, David Adika, Keren Bar-Gil, Vered Gadish, Sally Haftel Naveh, Rula Khoury, and Edna Moshenson
Keshet Award Producer: Vered Gadish
The exhibition was made possible by the support of the Outset Contemporary Art Fund; and Artport, Tel Aviv; and is presented with the assistance of the Artists' Residence, Herzliya
The catalogue is supported by the Israel Lottery Council for Culture and the Arts
The ceramic works were made at the Angels artist residency program at the Department for Ceramics and Glass, Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem
Technical Consultant: Omri Nissim
The video Salami, 2021:
Director of Photography: Barak Brinker
Camera Assistant: Lena Gomon
Sound Design: Daniel Meir
Editing Assistant: Jasmin Vardi
3D Simulations and Architectural Design: David Chaki
Fabrication: Gadi Tzahor Workshop
Assistants: Anat Keinan, Paz Sher, Chen Flamenbaum
Graphics and Print: ComCom Studio



מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
Herzliya Museum of Contemporary Art

4 Habanim St., Herzliya 4637904, Israel Tel. 972-9-9551011
herzliyamuseum.co.il

Smadar Eliasaf

Tamir Erlich and תמיר הרליץ / תמיר הרליץ

גלית נוי חיימוביץ / גלית נוי חיימוביץ

מרק לךנר / מרק לךנר

Hilla Toony Navok / הילה טוני נבוק

אננה פראך / אננה פראך

Yael Frank



מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
HERZLIYA MUSEUM OF CONTEMPORARY ART