אילת כרמי ומירב הימן

חמדה

מוזיאון ישראל, ירושלים
בית טיכו

אילת כרמי ומירב הימן: חמדה

קיץ תשפ״ה–חורף תשפ״ו
יוני 2025–ינואר 2026

האוצרת: **תמנע זליגמן**
עיצוב תערוכה: **יסמין טמס**

עיצוב הקטלוג: **אביחי מזרחי**
תרגום ועריכה: **תמי מיכאלי**
עריכת מאמרה של דפנה סתרן: **רונית רוזנטל**

מקורות התצלומים: © מוזיאון ישראל, ירושלים ע״י
אלי פוזנר (עמ' 4-5, 8-9, 10, 14-15, 39, 40,
84-85, 91) **וזוהר שמש** (עמ' 28, 70-71, 94-95);
דימה ולרשטיין (עמ' 56-57, 61, 78-79);
אברהם חי (עמ' 16, 46-47, 62); **זהבית עזרן קינד**
(עמ' 55, 63-65); **רוני קאופמן** (עמ' 27, 51,
54, 58, 66) **אילן שריף** (25)
פרטים מתוך ״חמדה״ ו״זהרה״ (20, 34, 52-53)

הדפסה: **ע.ר הדפסות בע״מ. תל־אביב**

קטלוג מס': 773
מסת״ב: 9 590 278 965 978
© מוזיאון ישראל, ירושלים, 2025
כל הזכויות שמורות

על העטיפה: פרט מתוך ״חמדה״, 2025, מיצב וידאו
דו־ערוצי, 10 דק', אוסף האמניות

התערוכה בנדיבות
קרן בית טיכו
נועה ואסף דנציגר, רמת השרון
וויז בע״מ, ישראל
קרן בר־גיל, רמת השרון

הקטלוג בנדיבות
קרן בר־גיל, רמת השרון
תרבות בירושלים ללא גבולות (JCU)
קרן עודד הלחמי לאמנות ישראלית
קרן בית טיכו

מוזיאון ישראל, ירושלים
the israel museum, jerusalem
متحف إسرائيل، أورشليم القدس

"קולות חדשים בכתיבה על אמנות בירושלים" היא תכנית מענקי כתיבה שפותחה ביוזמה משותפת של התכנית לתואר שני במדיניות ותיאוריה של האמנויות בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים יחד עם תרבות בירושלים ללא גבולות (JCU). מטרת התכנית היא לקדם כתיבה מעמיקה ויצירתית על אמנות עכשווית, בפרט כזו שנוצרת או מוצגת בירושלים על גווניה השונים. המענק יינתן מדי שנה לסטודנט או סטודנטית מן התכנית על כתיבה של מאמר לקטלוג תערוכה המוצגת באחד מחללי התצוגה בירושלים.

זוכת המענק לשנת תשפ"ה היא **דפנה סתרן** על כתיבת המאמר "תשוקה לגבוה" לקטלוג התערוכה "אילת כרמי ומירב הימן: חמדה" המוצגת בבית טיכו, מוזיאון ישראל, ירושלים באוצרות תמנע זליגמן.

התכנית לתואר שני במדיניות ותיאוריה של האמנויות בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים היא תכנית עיוניות ומחקרית שמשלבת לימודי אוצרות וביקורת.

עמותת תרבות בירושלים ללא גבולות (JCU) נוסדה בשנת 2012 על־ידי רות קאמינגס. העמותה מחזקת אמנים ואמניות במזרח ומערב ירושלים ומקדמת יצירת רעיונות והזדמנויות חדשים בזירת התרבות בעיר.

חברי ועדת המענק

ד"ר שאול סתר
ראש התכנית לתואר שני במדיניות ותיאוריה של האמנויות, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים

אילנית קונופני
ראש תחום אוצרות בתכנית לתואר שני במדיניות ותיאוריה של האמנויות, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים

שלומית דרור
מנכ"לית תרבות בירושלים ללא גבולות (JCU)

תמנע זליגמן
אוצרת בכירה, בית טיכו, מוזיאון ישראל, ירושלים

פתח־דבר

התערוכה "אילת כרמי ומירב הימן: חמדה" היא גולת הכותרת של חמש שנות שיחה ושיתוף פעולה בין האמניות וביני. אילו סיפורים אפשר לספר מנקודת מבטן של נשים? מה משפיע על נקודת המבט הזאת ומה משנה אותה? מה תפקידו של היחיד בתוך החברה? והיכן מקום הכוח? – שאלות אלה עומדות בבסיס המיזם המשותף של כרמי והימן ב־12 השנים האחרונות והן אבן־הפינה של "חמדה", עבודת הווידאו החדשה שלהן שבמוקד תערוכתן הנוכחית.

התערוכה היא חוליה נוספת בשרשרת התערוכות של אמניות ישראליות עכשוויות שנערכות ומוצגות על רקע מורשתה של אנה טיכו, אשר פעלה בתקופה שבה אמניות מעטות זכו להכרה. בחירת העבודות לתערוכה והצגתן בתוך בית טיכו ובגנו יוצרות דיאלוג בין־דורי הנוגע בצורך להכיר ולהוקיר את הסובב אותנו ומתמקד בנשים ממוצאים וגילים שונים. שילוב שני הנושאים יחד – סביבה ונשים – הוא שיצר את עמוד ה'קריאטידה' החי שמתגבה בלב התערוכה.

רבים וטובים סייעו בידי להוציא את התערוכה מן הכוח אל הפועל. אני אסירת תודה לתמיכתה העקבית של טניה סירקוביץ', אוצרת ראשית לאמנויות ע"ש יולה וז'אק ליפשיץ, שסייעה בפיתוח המיזם. עוד אני מודה למעצבת התערוכה יסמין טמס, לעורכות ולמתרגמות תמי מיכאלי, אנה בארבר ושדא דראושה, לאנשי הצוות האור־קולי אלכסנדר אורצקי ותאלד חטיב, ולאיש הטכני אסף חצי על מקצועיותם הרבה. וכמובן, למעצב הקטלוג אביחי מזרחי, שעבודתו הרגישה הניבה פרסום המגלם בתוכו את תמצית התערוכה ואת אווירתה.

התערוכה והקטלוג אף יותר ממנה הם עדות לעבודת צוות מוצלחת, שכן הקטלוג הוא פריו של שיתוף פעולה בין התכנית לתואר שני במדיניות ותיאוריה של האמנויות בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב ירושלים ובין עמותת תרבות בירושלים ללא גבולות (JCU) ומוזיאון ישראל, ירושלים. במסגרת שיתוף הפעולה הזה הוכרז על מענק כתיבה שיינתן לאחד הסטודנטים, ודפנה סתרן נבחרה לכתוב את המאמר

לקטלוג זה. תודותיי לעמיתיי בבצלאל: ראש התכנית לתואר שני, ד״ר שאול סתר, ואילנית קונופני ראש תחום אוצרות; ולמייסדת עמותת תרבות בירושלים ללא גבולות רות קאמינגס ומנכ״לית העמותה שלומית דרור.

מקרב ליבי אני מודה לתורמי התערוכה והקטלוג: קרן בית טיכו; קרן בר־גיל, רמת השרון; נועה ואסף דנציגר, רמת השרון; וויז, בע״מ ישראל; עמותת תרבות בירושלים ללא גבולות; וקרן עודד הלחמי לאמנות ישראלית.

ולבסוף, הערכתי ותודתי העמוקה לאילת כרמי ומירב הימן, שחזונן, כישרונן ודבקותן במשימה ניכרים מבעד לכל פרט בתערוכה. העבודה איתן היתה לי לעונג ופרייה ערב לחיכי.

תמנע זליגמן

אוצרת התערוכה ואוצרת בית טיכו

אילת כרמי ומירב הימן: חמדה

תמנע זליגמן

התערוכה "חמדה", כשם שירה הקלסי של דליה רביקוביץ המתאר רגע של חסה, מפגישה יחד שתי עבודות וידאו משמעותיות של אילת כרמי ומירב הימן: "חמדה" מ־2025 שזו הצגת הבכורה שלה, והצגה ראשונה במוזיאון של "זהרה" מ־2021. שתי העבודות שונות מאוד זו מזו אבל בשתיהן מתואר מהלך חיים מבעד לעיני אישה, ויחד הן מעמידות עולם מקביל, שנראה מוכר מצד אחד אך מתרחש במקום אחר ובזמן אחר מצד שני; עולם דיסטופי, שנוצר בעקבות טראומה קיומית, ובה־בעת חותר ליצירת אוטופיה חדשה. כרמי והימן, שיוצרות ביחד מאז 2014 ושיתוף הפעולה ביניהן הוליד שפה אמנותית משותפת, עוסקות בעבודותיהן בנשיות, בקשר לטבע, במולדת ובמציאות הישראלית השבירה.

עם הכניסה לבית, מהדהד בחלל קול רך של אישה, המנכיח את קיומה עוד בטרם ההיחשפות ל"חמדה". כשנכנסים לחלל התצוגה, רואים שוט ארוך של דמויות נשים מחזיקות בידיהן צמחים ועציצים וחוצות שדה עזוב בדרכן למבנה נטוש. עם התקדמות העבודה, נחשף עולם נשי שמתקיים במציאות חדשה אך שורשיו נעוצים במסורת ובפולקלור. לאחר שנמלטו מצורת הקיום הרגילה, הנשים מעמידות מערכת חיים עצמאית המספקת את כל צורכיהן, ואט־אט נהפכות לעמוד חי שהולך ומתגבה ושואף לתמוך בתקרת המבנה הרעועה. נשים בכל שלבי החיים מיוצגות על העמוד הזה: ילדות טרם התבגרותן, נערות, נשים צעירות – אחת מהן בהיריון והשנייה מיניקה – ונשים מבוגרות. לכל אחת מהן נועד תפקיד מסוים בבניית הקהילה שקשור בדרך־כלל למחזור החיים ולקיום הקבוצה: אחת קולפת פרי ומאכילה את חברותיה, אחרת אוספת את השאריות כדי ליצור דשן, אחת מנביטה את הזרעים ואחרת מרפאת.

כמה פעמים שבה המצלמה ומתמקדת במרפאת שמורחת משחה על זרועה של אחת הנשים המתכסה בקליפת עץ, חלק מתהליך גלגולה לעץ. מיתוס דפני, שבניסיונה הנואש לברוח מחיזוריו של אפולו נהפכה לעץ דפנה, מתגלה לנגד עיני

הצופים וכמו מרמז על הסצנה הראשונה של הנשים הנמלטות. הדימוי הראשי של העבודה, עמוד הנשים, יונק את השראתו מה'קריאטידה' היוונית – אותו עמוד תומך שעוצב בדמות אישה ונראה בארכיטקטורה היוונית (ראו עמ' 18). ה'קריאטידות' שפירושן 'העלמות מקארייה', נקראו כך על שם עיר עתיקה סמוכה לספרטה שבטבורה שכן מקדש לאלה ארטמיס. ה'קריאטידות' קשורות לארטמיס וכנראה גם לנשות קארייה ששועבדו בעקבות בגידת העיר באתונה. ב"חמדה" הנשים מלפפות עמוד, ועם התקדמות העבודה עושות אותו לעמוד חי.

בחלוף העונות ולמראה הנשים העצמאיות שמספקות את מזונן לעצמן ומרפאות את עצמן, מתגלים גם המסרים הפמיניסטיים והסביבתיים השזורים בעבודה. האדמה כבר אינה קיימת בה, ומה שנותר הוא הרעיון של הטבע ושל האדמה המיוצג באמצעות הצומח המקומי מימי התנ"ך ועד ימינו: רימונים, תמרים, חרובים, שקדים, אגוזים, צמח היהודי הנודד, עצי אורן ועוד. ממש כמו המטפורה של היהודי הנודד שנגזר עליו להיעקר מאדמתו, על הנשים הנראות כאן ליצור קהילה אורגנית וכלכלה עצמאית במנותק מן הקרקע. במציאות החלופית שנוצרה בעקבות שבר זה הן נידונות להיות העמוד התומך של המבנה, לעמוד במקומן עד קץ הימים, לגבור על אסונות טבע ולהתפתח באיטיות לצורת חיים אחרת. לאחר הטראומה – וזה המקום להזכיר, שסצנת הפתיחה של הנשים הנמלטות על נפשן צולמה ב־3 באוקטובר 2023, ארבעה ימים לפני שהתמונה התגלמה במציאות בצורתה האכזרית ביותר והתבררה כנבואית – ובכן, לאחר הטראומה, חילופי העונות והאתגרים של הטבע, השאלה הנותרת היא האם הן מצליחות לדעת חמדה.

"זהרה", עבודת הווידאו שקדמה ל"חמדה", עוקבת באופן דמוי חלום אחר סיפורה הטרגי של זהרה לביטוב (1927-1948), הטייסת הראשונה בחיל האוויר הישראלי שנספתה עקב תקלה טכנית, כשמטוסה התרסק על חומת מנזר המצלבה בירושלים. העבודה משחזרת את הטיסה האחרונה הזאת ואת פינוי הטייסת הפצועה לבית־החולים בידי רות דיין, אשתו של משה דיין שהופקד באותם ימים על מערב ירושלים. שתי הגיבורות מתוארות בה גוררות כנף נוצות עצומה ושבורה, המרמזת למטוס המרוסק ולסיפורו של איקרוס גם יחד. נוכחותה המתמדת של הכנף, הכבדה והארעית בעת אחת, מצביעה על גורלו של האיבר שהיה פעם מלא חיים ועתה הוא חסר תועלת.

בצילום העבודה בירושלים של ימינו ובהבלטת הקשרה להיסטוריה המודרנית של העיר ולמיתולוגיה שלה, "זהרה" מגישה למתבונן חזון רך ועוצמתי גם יחד של תמיכה נשית הדדית ושל אמפתיה. ה"תפאורה" האופפת את גיבורותיה והמעבר התודעתי שהן חוות מזמנים לצופים מסע דמוי חלום בנופי עיר סואנים, שסופו שחרור עדין ופואטי מן החיים.

על אף ההבדלים ביניהן, ״חמדה״ ו״זהרה״ מדגימות את עולמן המושגי של אילת כרמי ומירב הימן: עולם נשי ארכיטיפי המתבסס על דמויות מופת היסטוריות ובה־בעת מציג נשים רגילות שכל אחד יכול להזדהות עימן או לחוש אמפתיה כלפיהן. התערוכה קשורה גם לאנה טיכו, שעם השנים זכתה למעמד אֵם האמניות בישראל. מעניין לקרוא את עבודותיהן מבעד למורשת האמנותית שלה, לציורי ירושלים שלה ולדיוקנאות הנשים שרשמה. כפי שעולה מקירות התערוכה, טיכו נטתה לתאר דמויות נשים, צעירות ומבוגרות כאחד. תיאורי הזקנות החכמות שלה מהדהדים בעבודות הווידאו של כרמי והימן. בהצגתן בבית טיכו, סמוך לדיוקנאות של אם האמניות, משקפת יצירתן את הנוף התרבותי וההיסטורי של ירושלים ומחברת את העבר עם ההווה.

בגינת בית טיכו, קשורות, בקשר תמטי ליצירות הווידאו המוצגות בתוך הבית ושואבות את השראתן מצמחיית הגן, הוצבו שתי עבודות חדשות נוספות של כרמי והימן: ״שרך וקוציץ״ בתיבות האור שבחזית הבית, ועבודת הווידאו התלת־ערוצית ״לילות כימים, ימים כלילות״ בירכתי הגן. ב״שרך וקוֹצִיץ״ צולמו עלים וענפים מן הגן ועובדו דיגיטלית כדי ליצור אשליה של תבליטי אבן בחזית הבית. אלה מזכירים כותרות עמודים ותבליטים יוונים עתיקים, וכך רומזים לעבודות ״חמדה״ ו״זהרה״.

עבודת הווידאו מציגה תנועה מחזורית אינסופית באמצעות רטט קל של עלים שיוצרים הגופים האנושיים מתחתיהם. העלים והענפים – כשלעצמם תוצר של התבוננות ממושכת ומלאכה – מוצגים בתערוכה. כרמי יצרה אותם בקפידה כשם שיצרה את הכנף המוצגת של זהרה, ובתוך כך הביאה בחשבון את צלליהם המשתנים עם חילופי העונות ואת יחסי הגומלין בין צבעי הנוצות הזוהרים. כך, משלימות יכולות הציור והפיסול של כרמי את מיומנות הצילום של הימן ומעניקות יחד ממד פרפורמטיבי לחפצים שבעבודות הווידאו.

שתי העבודות שבגן מדגישות את הניתוק שלנו מן האדמה ומן הטבע. בשתיהן חומרי הטבע משתנים והופכים לחומרים לא־טבעיים: לעלים ונוצות עשויים פלסטיק וצבועים בצבעי־שמן ולדימויים דיגיטליים. ככל שהאמניות מחוברות לטבע וככל שהמחזוריות והקיימות נוכחות ביצירתן, כך הן גם מצביעות על השבר והניתוק ממנו.

תשוקה לגבוה

דפנה סתרן

בפתח עבודת הווידאו החדשה של אילת כרמי ומירב הימן, "חמדה" (2025), מופיעה על המסך קבוצת נשים רצות, אולי במנוסה. הן נושאות בידיהן מיני צמחים, ומגופן משתלשלים תיקים וסלסלות, מבחנות וצנצנות. עד מהרה הן מוצאות מחסה במבנה נטוש, שם הן מתארגנות במערך אנושי רב מפלסי, שבו הן מזינות זו את זו ומטפלות זו בזו באמצעות הצמחים והמזונות שבאמתחותיהן. בין הנשים ישנן צעירות ומבוגרות, אישה בהיריון ואחרת מניקה את תינוקה. כל אחת מהן ממלאת תפקיד: יש מי שאמונה על השקיית האחרות ומי שאחראית להנבטה, ואחת מחברות הקבוצה טווה סלסלות קש המועברות מעלה ומטה בין הנשים, לצורכיהן השונים.

בחיבור *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986), סופרת המדע הבדיוני והפנטזיה אורסולה לה גווין קראה לספר את הסיפור של הלקטיות, ולא של הציידים.[1] סיפור הצייד אמנם סוחף יותר – יש בו גיבור, נשק והרג. בסיפור של הליקוט אין גיבור אחד, אלא קבוצה של אנשים, עיקרה נשים, שפועלת יחד. אין לסיפור הזה שיא, בוודאי לא אלים, והטכנולוגיה שמניעה אותו אינה חנית או נבוט, אלא שַׂקים, תיקים ושאר סוגי מכלים שניתן לאסוף בהם מזון ולקחת אותו הביתה – בצוותא, ובקלות גדולה בהרבה מלצוד ממותה. עבור לה גווין, שכונתה "אנתרופולוגית של עולמות אחרים",[2] סיפורן של הלקטיות הוא סמל לספרות שאינה נסבה על הגיבור האינדיווידואל, אינה מושתתת על קונפליקט, ומהלכה אינו ליניארי.

1 Ursula K. Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction* (London: Cosmogenesis, 2019). קריאתה של לה גווין נסמכת על מחקרים אנתרופולוגיים שלפיהם עיקר המזון בחברות פרהיסטוריות לא היה בשר ציד אלא הושג בליקוט. לדוגמה, ראו: Sally Slocum, "Woman the Gatherer: Male Bias in Anthropology," in *Toward an Anthropology of Women*, ed. Rayna R. Reiter (New York: Monthly Review Press, 1975), pp. 36–50.

2 Marleen S. Barr, "Ursula K. Le Guin: an anthropologist of other worlds," *Nature*, 23.2.2018, https://www.nature.com/articles/d41586-018-02439-7

גם בכרמי והימן ניתן לראות מעין אנתרופולוגיות של עולמות אחרים. בעבודותיהן הן מציגות מציאויות שספק אם התקיימו בעבר, יקרו בעתיד, או מתרחשות כעת ביקום מקביל. ציורי המערות המנציחים את סיפור הציד מוחלפים ב"חמדה" בציורי קיר עכשוויים, גרפיטי של הזמן הזה המכסה את קירות המבנה התעשייתי שבו מתכנסות הנשים הנסות, ברגע שנדמה בראשיתי ואפוקליפטי באחת. קבוצת הספק־לקטיות, שבמהרה תגענה מן הקרקע לתקרה, היא על טהרת הנשים, כמו השאירו את הגברים, הציידים, מאחור. ההתארגנות שלהן אינה חד־פעמית כי אם ארוכת־טווח: אנו חוזים בהן ביום ובלילה, ערות וישנות, בתנאי מזג־אוויר המשתנים עם עונות השנה המתחלפות. "שם ידעתי חמדה שלא היתה כמוה", כתבה דליה רביקוביץ בשיר ששמו ניתן לעבודה, המתאר מרחב טבעי אוטופי, עז ושופע.[3]

בכותרת "חמדה" מקופל הטבע האידילי של הקיום הנשי האלטרנטיבי שמוצע בווידאו של כרמי והימן, קיום המבוסס על הזנה צמחית ועל ערבות הדדית, בלא גיבור ובלא קונפליקט. אולם יש לתת את הדעת לטכנולוגיה שמאפשרת את הקיום הזה: הטכנולוגיה של הליקוט, כפי שמתארת לה גווין, של התיקים והמכלים שאפשרו לנשים להביא מזון ומרפא אל מחוז חפצן ומאפשרים את העברתם לאורך העמוד שהקימו, אך גם את הטכנולוגיה של העמוד עצמו – עמוד המורכב מחמש קומות של נשים, התחתונה שבהן על הארץ והעליונה מחזיקה תקרה מטה לנפול. האמניות הגו את הקמת העמוד בהשראת ה'קריאטידות' היווניות – עמודי תמך אדריכליים עשויים אבן, מעוצבים בדמותן של נשים. מה בין החמדה שבקיום הנשי השיתופי לבין ארגונו בצורה הפאלית של 'קריאטידה'?

מרפסת ה'קריאטידות', מקדש אֶרֶכְתֵאוֹן, אקרופוליס, אתונה
شرفة "الكرتدات"، معبد أرخثيون، الأكروبوليس، أثينا
Caryatids on the south porch of the Erechtheion, Acropolis, Athens

3 דליה רביקוביץ, "חמדה", בתוך: **שם ידעתי חמדה, מבחר שירים**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2017.

הפילוסופית הפמיניסטית אדריאנה קווארֶרו בספרה *Inclinations: A Critique of Rectitude* (2014) מציבה זרקור על התיאור המושרש בקנון המערבי של האדם כמי שעומד זקוף, ועל אפיון האידיאל הגברי כאנכי. אל מול מודל זה היא מעמידה את האדם הנוטה, שמגולם באופן אולטימטיבי על־ידי דמות האם הרוכנת לעבר ילדיה. קווארֶרו מערערת על שיוך מצב הגוף הנטוי אל המגדר הנשי, ומציעה לבכר אתיקה של נטייה והישענות – של רגישות לאחר, עזרה והיעזרות – על־פני זו של האינדיווידואל השואף מעלה בלא סטייה. "הנטייה האימהית עשויה לשמש מרכיב בגאומטריה אחרת, משבשת ומהפכנית יותר, שמבקשת לחשוב מחדש את עצם מושג הקהילה", היא כותבת.[4] הצפייה ב"חמדה" מעלה את השאלה אם הקיום הנשי המופיע בה חובר למורשת של העדפת הזקוף, לסדר הפטריארכלי שהביא לעולם את ה'קריאטידות', או שמא, למרות הזדקרותן לגובה, מציעות לנו נשות העמוד גאומטריה חלופית לסדר הזה – תנועתיות צורנית ואתית שיש בה מן השיבוש.

שאלות אלה מזמנות עיון בשני נושאים החוזרים ומופיעים באופן דיאלקטי בגוף העבודה של כרמי והימן: תנועה וגוף. התבוננות בשלוש מעבודות הווידאו שלהן – "חמדה" ו"זהרה", המוצגות כעת בתערוכה בבית טיכו, ו"שביל ישראל: התהלוכה", שהוצגה במוזיאון ישראל אשתקד – מעלה כי ביצירתן המשותפת מתקיימת דינמיקה עדינה המחברת ומנגידה בין תנועה אופקית לתנועה אנכית, ובין הגוף המוגבל לגוף המתגבר של גיבורותיהן.

בעבודה "זהרה" (2021) חוזרות האמניות אל סיפורה של זהרה לביטוב, לוחמת הפלמ"ח שבשנת 1948 השתלבה כטייסת בצבא הישראלי החדש ועוד באותה שנה מצאה את מותה בהתרסקות מטוס על חומת מנזר המצלבה בירושלים. הווידאו נפתח בצילום מהאוויר ההולך ומתמקד בגיבורה כאשר היא מצויה על אדמת עמק המצלבה, למרגלות המנזר. היא חגה בסיבוב המרמז על כישלונו של גוף תעופה – גופה שלה, שאליו מחוברת כנף גדולה, שבורה ומשתרכת על הארץ. אחרי שהיא קורסת אל הקרקע, לתמונה נכנסת אישה המבקשת לאחות את כנפה – בת־דמותה של רות דיין, שהייתה זו שפינתה את לביטוב הפצועה אל בית־החולים "שערי צדק". כעת, לאחר ההתרסקות מלמעלה־למטה, השתיים מתחילות בתנועה הפוכה – תנועה אופקית, של פסיעה ברחובות ירושלים, עד לבית־החולים. הנפילה כהקדמה להליכה יוצרת מהלך מרחבי הפוך מזה המשורטט ב"חמדה": ב"זהרה" כישלון התעופה מוביל להתקדמות על הקרקע, ואילו ב"חמדה" שביל הבריחה מתפתל לכדי טיפוס מעלה.

4 Adriana Cavarero, *Inclinations: A Critique of Rectitude*, trans. Amanda Minervini and Adam Sitze (Stanford, CA: Stanford University Press, 2016), p. 131 [מאנגלית: אלישה קמיאן קשדן].

בתווך משתרעת עבודתן פורצת הדרך של כרמי והימן, "שביל ישראל: התהלוכה" (2018), המציגה התקדמות לאורך נופי הארץ – גמיאת שטח המזכירה את המסע של "זהרה", עם טבע ארץ־ישראלי המחליף את התפאורה העירונית (ראו עמ' 25). אלא שמגבלה שהשיתו האמניות על משתתפות ומשתתפי התהלוכה – איסור מגע של הרגליים באדמה – מחייבת שההתקדמות לאורך השביל תיעשה בהגבהה, מעל פני הקרקע. התנועה האופקית שנעשית במגוון תנועות אנכיות, באמצעות מתקנים שונים המאפשרים התניידות ללא דריכה על הארץ, כמו מבשרת את ההזדקפות האולטימטיבית שתתרחש ב"חמדה".

ניתן למקם את שלוש העבודות על־פני רצף תנועתי אחד המתחיל בירידה, נמשך במישור ומסתיים בעלייה: ב"זהרה" התרסקות אנכית מובילה להתקדמות אופקית, ב"שביל ישראל" נמשכת אותה התקדמות תוך הגבהה, ולבסוף ב"חמדה" התנועה האופקית משמשת תנופה להזדקרות מעלה. עם זאת, בשלוש העבודות ניתן לזהות שאיפה לגובה, שכן גם "זהרה" מסתיימת בטיפוס של הגיבורה במבנה ההיסטורי של בית־החולים "שערי צדק", גרם מדרגות אחרי גרם מדרגות, עד הגעתה לגג. שם היא חגה שוב במעגל עד לעצירה מוחלטת, כאשר הפעם הצילום האווירי הולך ומתרחק ממנה ופונה השמיימה. יתר על כן, בכל שלוש העבודות גלום בתנועה לגובה הישג פיזי של המשתתפות, המושג דרך התמודדות עם מגבלות שהטילו האמניות עליהן. גיבורת "זהרה" נאלצת לשאת במסעה כנף גדולה שהפכה ל"איבר תותב חסר שימוש", בלשון האמניות, ואילו ב"שביל ישראל" וב"חמדה" מנוטרל כוחן הבסיסי של רגלי המשתתפות: כוח הצעידה על הקרקע. אך בעוד בזהרה המום שהוטל בכנף הביא לקרקוע, ב"שביל ישראל" וב"חמדה" המגבלה שהושתה על המשתתפות היא זו שמעלה אותן לגובה. בשתי העבודות התנועה האנכית כרוכה בהצרת התנועה של הגיבורות, כאשר ב"חמדה" נטרול הרגליים מרחיק לכת עוד יותר, שכן ההתארגנות בצורת 'קריאטידה' נוטעת אותן במקום.

נשות "חמדה" מקובעות לאנך שהן מרכיבות, כנשות קאריה שהיו לעמודים וכדפנה שהיתה לעץ – סמל נוסף מתרבות יוון שמהדהד ב"חמדה", כאשר כמה מנשות ה'קריאטידה' מצויות בשלבים שונים של טרנספורמציה עצית, ובאחת מהן אנו חוזים בעת שחברתה מטפלת ביד שלה, שהפכה לענף.[5] נשות העמוד, כמו משתתפות התהלוכה וזהרה שבורת־הכנף, מעלות על הדעת גם שרידי פסלים יווניים, המזוהים עם גפיהם הקטועים. כאלה הן המפורסמות שב'קריאטידות',

5 ראוי לציין כי האישה המסייעת לחברתה ומבקשת לתת מזור לזרועה שיצאה מכלל שימוש מגולמת בידי השחקנית שמגלמת את רות דיין ונדרשת אל הכנף המושבתת של גיבורת "זהרה".

מהאקרופוליס באתונה, שזרועותיהן קטועות בדרגות שונות, ופסלים רבים של גיבורים גברים שנותרו בלי ידיים ורגליים. התבוננות בגיבורותיהן של כרמי והימן בזיקה לשרידי הפסלים הללו ולמקומם בתולדות האמנות, עשויה לשפוך אור על התנועה שבעבודותיהן.

היסטוריון האמנות בן המאה ה־18 יואכים וינקלמן ובעקבותיו הפילוסוף בן זמננו ז׳אק רנסייר, עמדו על כך שהיופי והאפקטיביות של הפסלים היווניים והעתקיהם הרומיים קטועי הגפיים נעוצים דווקא במתח בין הנטרול הגופני שלהם לבין פועלו של הגיבור המתואר, שגידמותו סותרת כביכול את שריריו הרוטטים. ״כשם שמעץ אלון אדיר, שכרתו והפשיטו מענפיו ונופו, נותר רק גזע עירום – כך נגלה לעינינו דימוי הגיבור: מעונה וקטוע, חסר ראש, חזה, זרועות ורגליים״, תיאר וינקלמן את פסל ״טורסו בלוודרה״ שבוותיקן, שאותו זיהה כבן־דמותו של הרקולס, והבהיר: ״במבט ראשון ייראה כגוש אבן חסר צורה; אך אם תצליחו לחדור אל סודות האמנות – אזי תראו את הנס הגלום בו״.[6] רנסייר סיכם את הקסם שמהלך שריד הפסל הזה בכך ש״אקטיביות ופסיביות מתמזגות בו ויוצרות שקילות״, והציע כי מיזוג זה הוא שיוצר את ״האפקטיביות הפרדוקסלית של האמנות״.[7]

מיזוג דומה מתקיים ביצירה של כרמי והימן. כאן הכוח הפרדוקסלי אינו נוצר בעקבות הרס מאוחר וחיצוני לעבודות, אלא עולה מתוך המתח האצור בהן – בין הגוף המוגבל של גיבורותיהן לבין גְּבוּרוֹתיהן.[8] הסדים שבהם הן נתונות, שהופכים את גופן לחסר, הם שמציגים את העוצמה שלו.[9] אך אלה לא רק המאמצים הפיזיים הכבירים של המשתתפות שמותירים רושם, כי אם גם ההשקעה האדירה של האמניות עצמן בפיתוח דרכי ההתמודדות עם המגבלות שהן עצמן הגו. כך, במהלך אמנותי של הצרת ויצירת תנועה, במעבר מאופקי לאנכי, נוצרת האפקטיביות הפרדוקסלית של עבודותיהן.

6 Johann Joachim Winckelmann, “Description of the Torso in the Belvedere in Rome,” in *Johann Joachim Winckelmann on Art, Architecture, and Archaeology*, trans. David Carter (Rochester, NY: Boydell & Brewer, 2013), p. 144. [מאנגלית: אלישה קמיאן קשדן]

7 ז׳אק רנסייר, ״הפרדוקסים של האמנות הפוליטית״ (מאנגלית: מצאיה שמעוני), **בצלאל** 2 (2015), בטקסט שבין הערות 4 ל־5. https://journal.bezalel.ac.il/archive/3567.

8 יש לציין כי וינקלמן ורנסייר מתייחסים לא רק למתח בין ההשחתה שעבר הפסל לבין דמות הגיבור המתוארת בו, כי אם גם לסתירה בין עוצמתה הפיזית של הדמות לבין האפשרות שהיא מתוארת בשעת חוסר מעש. בכך נבדל הפסל הנדון מגיבורות העבודות של כרמי והימן, שגופן המוגבל מוצג בעת פעילות פיזית מאומצת.

9 העבודות הנדונות כאן אינן היחידות שבהן כרמי והימן מציבות את גיבורותיהן בקונסטרוקציות המגבילות את תנועתן ומצריכות מהן מאמצים סיזיפיים כדי להפעיל אותן. הדבר נכון גם לעבודות ״עשרימיון״ (2016) ו״ספרה״ (2018), המציגות מתקנים שבהם נעשה שימוש גם ב״שביל ישראל״.

בשלוש העבודות הנדונות כאן, התנועה האנכית או נקודת הגובה שבשיאה מסמנות הישג טכנולוגי: תעופה, תחבורה ובניין. ב"זהרה" הישג זה מיוצג באופן סימבולי, שכן אנו פוגשים בגיבורה לאחר שהתרסקה, ומהתעופה נותר רק שריד בדמות כנף שבורה. לעומת זאת, ב"שביל ישראל" ו"בחמדה" מדובר בהישגים המחוללים את התנועה המתרחשת בעבודות, וכך ההישג הטכנולוגי הוא ההישג האמנותי – של התכנון וההוצאה לפועל של המנגנונים המאפשרים את התנועה המוגבהת ואת העמוד האנושי. בהלימה לכך, ניתן להבחין בין המיומנות האמנותית, ה־techne, שניתן לכנותה "מסורתית", המופגנת בכנף של זהרה – שעות ארוכות של ציור וגזירה עמלניים שהושקעו באביזר המתקיים גם כאובייקט המוצג בתערוכה – לבין ה"טכנה" המושקע ב"שביל ישראל" ו"בחמדה", מיומנות אמנותית שניתן לסווגה כעכשווית, במסגרתה רעיון מקורי מוביל להפקתו של פרויקט מורכב, מרובה היבטים ומשתתפים.

ההתקדמות לאורך שביל ישראל בלי לדרוך עליו אמנם מציבה אלטרנטיבה לאתוס החלוצי של כיבוש הארץ ברגליים, אך בה־בעת מציגה כיבוש מסוג אחר: ניצחון המגבלה על ידי הפעלת כוח גופני, ובאמצעות פטנט. כמוה גם "הקריאטידה האנושית" – צורת קיום חלופית, נשית וקולקטיבית, אשר בו בזמן מהווה מפגן אקרובטי והנדסי. התנועות האנכיות בעבודותיהן של כרמי והימן, עד כדי השיא הפאלי הנרשם ב"בחמדה", מציגות התגלמויות של עוצמה נשית הקוראות תיגר על הסדר הגברי, אך אפשר שהן גם מתחרות על מקום באותה הזירה. יתר על כן, ההתרחקות מהארץ, בה בשעה שהיא ממלטת מהתרבות השלטת בה, יוצרת ניכור משאר הדברים המתרחשים על־פני האדמה. בעוד כישלון התעופה של זהרה מפגיש אותה עם ירושלים של מטה, עם הרחוב ועם השוק על המגוון האנושי המתהלך בהם, ההתמקמות אל־על של נשות "חמדה" מונעת כל התחככות כזו.[10] עלייתן לגובה

10 הדבר מעלה את הדמיון בין ה'קריאטידה' של כרמי והימן לחיים במגדל. בכתבה שהתפרסמה לא מכבר על מגדלי יוקרה בניו־יורק, מנהל מחלקת מכירות בחברת נדל"ן מצוטט באומרו: "הלקוחות שפונים אליי מסבירים לי שמבחינתם הם מעדיפים לצאת מהבניין כמה שפחות [...] אלה אנשים שמעדיפים שהילדים שלהם לא יסתובבו ברחובות העיר, עם המוני התיירים ומחוסרי הדיור. התוצאה היא מה שאני מכנה 'עיר אנכית', מגורים וחיים במתחמים סגורים" (צח יוקד, "המגדלים בניו יורק הופכים לערים אנכיות וסגורות. קשה להאמין מה יש בפנים", הארץ, 27.3.25). בהקשר הזה ניתן להשוות את "חמדה" לעבודת הווידאו של לריסה סנסור (2012) *Nation Estate*. סנסור מציעה שם אפשרות קיום אלטרנטיבית לאומה הפלסטינית, בתוך גורד שחקים. ההתארגנות לגובה מוצגת כפתרון למצוקות אנושיות ממשיות, קולקטיביות ופרטניות, וכפלטפורמה לנשיות, המשכיות וחיבור לקרקע, המקבלים ביטוי בהיריון של האישה המנווטת את דרכה במגדל ובכך שהיא משקה עץ זית הצומח בתוכו. מנגד, לכל אורך הווידאו מודגשת ומוגחכת ההכלאה בין הקיום הפלסטיני האורגני על־פני האדמה לבין האופי הקר והמנוכר של מגדל היוקרה – על האלמנטים העיצוביים המאפיינים אותו והקיטועים הגסים שמתחייבים ממנו.

רושמת אפוא הן הישג והן התייחדות, וכך מכניסה לסיפור החיים הנשי, השיתופי, אלמנטים מהסיפור של הגיבור.

ואולם ב"חמדה", כמו ביצירותיהן הקודמות של כרמי והימן, מתהווה לנגד עינינו סיפור־גיבור אחר: סיפור של גיבורות. סיפור המציג 'קריאטידה' שאינה אישה אחת אלא רבות, והן אינן מאובנות כי אם חיות. סיפור של מונומנט שאינו ניצב בפתחו של מבנה ציבור, אלא בליבו של מבנה נטוש, והריקוד שנערך סביבו, ריקוד על עמוד, הופקע מזמן ממועדוניהם של גברים ומתחולל עבור הרוקדות בלבד. זהו סיפורן של דפנות שגורלן אינו חתום, סיפור של גיבורות שהישגיהן ומוגבלותן כרוכים אלה באלה בלא התרה, וגם על עלייתן לגובה צריך להתבונן יותר מקרוב.

נשות "חמדה" אמנם יוצרות עמוד רב־רושם, אך לא מדובר בצורת 'קריאטידה' קלסית הזוקפת את האישה האחת לצרכים אדריכליים בממדים על־אנושיים. המערך האנכי שנוצר אינו מתהווה בעקבות הזדקרות אינדיווידואליסטית מהסוג שעליו מצביעה קווארו, אלא מורכב מנשים הנשענות זו על זו – פיזית ועקרונית. נשות העמוד, שקיומן תלוי זו בזו, ניבטות אל הצופים במגוון רחב של מנחים: הן יושבות, רוכנות ושוכבות, אופקיות, באלכסון והפוכות. כך הן מדגימות כיצד גם הנטוי יכול להזדקף מעלה, לא לבד ולא על דרך יישור, אלא במאמץ משותף, תוך הישענות. כמו זהרה המטפסת אל הגג כדי לחוג בו את סיום חייה; כמו וידאו שנע בלופ המבטיח כי נשות העמוד תחזורנה תמיד לנקודת המנוסה; כמו ענפיו של עץ השואפים מעלה, "בדי אילנות מתעצמים בתשוקה לגבֹהַּ" בשירה של רביקוביץ, זו התרוממות שמשתוקקים לה מכוח הטבע, בטרם קמילה.

אילת כרמי ומירב הימן, שביל ישראל, 2018,
מיצב וידאו רב־ערוצי, 10:28 דק'

أييلت كرمي وميراف هيمان، درب إسرائيل، 2018،
تنصيبة فيديو متعددة القنوات، 10:28 دقائق

Ayelet Carmi and **Meirav Heiman**,
The Israel Trail: The Procession, 2018
Multichannel video installation, 10:26 mins.

העבודות

אילת כרמי, ישראלית, נולדה ב־1967
מירב הימן, ישראלית, נולדה ב־1972

חמדה, 2025
מיצב וידאו דו־ערוצי, 10 דק׳
אוסף האמניות
עמ׳ 8-10, 14-16, 40, 46-47, 52-66, 84-85

בהשתתפות
נגה אורן, שירז אלון, רפאל בנימין-טויזר, עינב ברוך, אילנה הרשנברג-פלדה, סמרת זיסלסון, היווט ימר, סמדר כרמון, מרב מדזיני, יעל מרים-חלפון, שירה סולומנס, שמש עאמר, סוהא עאמר-מרעי, נגה פרחי-טויזר, שיר פרקיס-אמיר, רוזי רייכרט-רמות, שי רמות-רייכרט, אחינועם שריג-אמסלם

מפיקה בפועל: **מאור אוזדובה**; צלם ראשי: **דוד רודוי**; עוזר צלם: **שחף סבו**; צלם רחפן: **אביב קגן**; צלמי סטילס: **רוני קאופמן, זהבית עזרן-קינד, אבי חי, דימה ולרשטיין**; עורך: **גיא נמש**; תאורן ראשי: **פתיאן איברהים**; עורך אונליין: **דימה לידחוב**; מוזיקה: **דגנית אלקים**; עיצוב סאונד: **רותם דרור**; יועץ הפקה: **שחר מרקוס**; עיצוב תלבושות: **רותם יצחקי-מגרם**; ניהול ארט ועיצוב מתקני גוף: **ג׳ואנה ג׳ונס**; ארט: **נועם ניובורן, תו פרקיס, יובל ביסנו, נעמי גנני, יפעת־שרה פרל, יעלה זאדה, שיר אוחיון**; בניית מתקן: **יובל קדם, סטודיו גלילאו**; אבטחה ותלייה בגובה: **איתן כהנא**; עיצוב שיער: **ליאור קמחג׳י-גפני, נגה קמחג׳י**; תפירה וסריגה: **נועה מיטרני, רונה פרקיס, שיר פרקיס-אמיר**; אובייקט קש: **סוזן ג׳יליאן סונאיה**

תודות
משתלות פרת, תמר כרמי, אלון ורוחי הימן, רויטל בן אשר פרץ

העבודה הופקה בתמיכת
הקרן ליוצרים עצמאיים משרד התרבות
אסיילום ארטס
קרן בר־גיל, רמת השרון

זהרה, 2021
מיצב וידאו חד־ערוצי, 10:27 דק׳
אוסף האמניות
עמ׳ 20, 34, 78-79

צילום: **דוד רודוי**; צילום רחפן: **ליאור פתאל**; עריכה: **גיא נמש**; מוזיקה: **יובל שי־אל**; עיצוב סאונד: **רותם דרור**; שירה וחלילית: **ברכה קול**; שחקניות: **נועה הן, אילנה הרשנברג-פלדה**; עיצוב תלבושות: **אלישע אברג׳יל**; ארט וסטיילינג: **ג׳ואנה ג׳ונס**; שיר: **״ציפייה״ מאת רחל**

תודות
עמותת רוח חדשה, מידטאון ירושלים, רווית הררי והגלריה העירונית לאמנות עכשווית, רמת השרון

לילות כימים, ימים כלילות, 2025
מיצב וידאו תלת־ערוצי בשיתוף סמירה סרייה ושירה סולומונס
צילום: **דוד רודוי**
אוסף האמניות
עמ׳ 70-71

שרך וקוּצִ׳יץ, 2025
דימויים דיגיטליים ותיבות אור
מידול AI: **בני מלעי**
אוסף האמניות
עמ׳ 28, 94-95

אילת כרמי, **זהרה - כנף**, 2025
עץ, פלסטיק, צבעי־שמן ועלי כסף
אוסף האמנית
עמ׳ 39

אילת כרמי, **אקליפטוס**, 2025
עץ, פלסטיק, צבעי־שמן ועלי כסף
אוסף האמנית
עמ׳ 4-5, 91 (פרט)

מירב הימן, מדברות על חמדה, 2025

תיעוד מאחורי הקלעים וראיונות, 12:00 דק׳

צילום: **מירב הימן, רוני קאופמן, זהבית עזרן קינד**

עריכה: **גיא נמש ומירב הימן**

תודה לענת זלצר ומכללת ספיר

מירב הימן, פרט מתוך ״מדברות על חמדה״, 2025

ASYLUM ARTS
משרד התרבות והספורט
קרן ליוצרים עצמאיים

أييلت گَرمي وميراڤ هيمن

حَمدة

متحف إسرائيل، القدس
بيت طيخو

ايليت كرمي وميراف هيمن: حمدة

حزيران 2025 - كانون الثاني 2026

أمينة المعرض: **تمناع زليغمان**
تصميم المعرض: **ياسمين تمس**

تصميم الكاتالوج: **أفيحاي مزراحي**
ترجمة وتدقيق لغوي: **تامي ميخائيلي**
تحرير مقالة دفنه ستران: **رونيت روزنتال**

تصوير:
ديمه فالرشتاين: 56-57, 61, 78-79
آفي حاي: 16, 46-47, 62; **زهافيت عزران كيند:**
55, 63, 64-65; **إيلي بوزنر (تصوير التنصيب):**
4-5, 8-9, 10, 14-15, 39, 40, 84-85, 91;
روني كاوفمان: 27, 51, 54, 58, 66; **إيلان شريف:** 25
زوهر شيمش (تصوير التنصيب): 28, 70-71, 94-95

طباعة: **ع.ر. للطباعة م.ض.، تل أبيب**

كاتالوج رقم: 773
ISBN: 978 965 278 590 0
© متحف إسرائيل، القدس، 2025
جميع الحقوق محفوظة

على الغلاف: تفصيلة من "حمدة"، 2025، تنصيبة
فيديو ثنائية القناة، 10 دقائق، مجموعة الفنانات

المعرض بتبرّع سخيّ من
صندوق بيت طيخو
نوعا وأساف دانتسيغر، رمات هشارون
ويز م.ض.، إسرائيل
صندوق بار غيل، رمات هشارون

الكاتالوج بتبرّع سخيّ من
ثقافة في القدس بلا حدود (JCU)
صندوق بيت طيخو
صندوق عوديد هلَحمي للفنون الإسرائيلية
صندوق بار غيل، رمات هشارون

מוזיאון ישראל, ירושלים
the israel museum, jerusalem
متحف إسرائيل، أورشليم القدس

يعلن برنامج الماجستير في سياسات ونظريات الفنون في أكاديمية بتسلئيل للفنون والتصميم في القدس، بالتعاون مع مبادرة "ثقافة في القدس بلا حدود" عن منح (JCU) هذه المنحة سنويًا لطالب أو طالبة من البرنامج بهدف كتابة مقال كتالوجي لمعرض يُعرض في أحد فضاءات العرض في القدس.

دفنه سَتران هي الفائزة بالمنحة على كتابتها للمقال "رَغبة في السُمو" ضمن كتالوج معرض أييلت كرمي وميراف هيمن: "حَمدة" في بيت تيخو، متحف إسرائيل، القدس، بإشراف القيّمة تمناع زليغمان.

برنامج الماجستير في سياسات ونظريات الفنون في أكاديمية بتسلئيل للفنون والتصميم في القدس هو برنامج أكاديمي بحثي ونظري يدمج بين دراسات "الكورَتُوريا" والنقد الفني.

جمعية "ثقافة في القدس بلا حدود" (JCU) أُسست من قِبل روت كامينغز. تعمل الجمعية على دعم الفنانين والفنانات في القدس، وتُعزز المشهد الثقافي في المدينة.

لجنة المنحة:

د. شاؤول سيتر
رئيس برنامج سياسات ونظرية الفنون

إيلانيت كونوبني
رئيسة قسم الإشراف الفني في برنامج الماجيستير في سياسات ونظرية الفنون في بتسلئيل

شلوميت درور
المديرة التنفيذية JCU

تمناع زيلچمان
أمينة المعرض في بيت طيخو، متحف إسرائيل، القدس

رَغبة في السُمو
كتابة: **دفنة سَتران**
تدقيق لغوي: **رونيت روزنتال**
ترجمة للعربية: **شذى دراوشة**
ترجمة للأنچليزية: **أليشا كميان كشدان**

كلمة تمهيدية

معرض "أييلت كرمي وميراف هيمن: حمده" هو منتوج خمس سنوات من الحوار والتعاون بين الفنانتين وبيني. ماَ هي القصص التي يمكن سردها من منظور النساء؟ ما الذي يؤثر على هذا المنظور ويغيّره؟ ما هو دور الفرد داخل المجتمع؟ وأين يكمن موضع القوة؟ تشكّل هذه الأسئلة أساس المشروع المشترك لكرمي وهيمان على مدى الاثني عشر عامًا الماضية، وهي حجر الزاوية في عمل الفيديو الجديد "حمده"، الذي يقف في صُلب معرضهما الحالي.

يشكّل هذاَ المعرض حلقة إضافية في سلسلة معارض لفنانات إسرائيليات معاصرات، تُنظم وتُعرض على خلفية إرث آنا طيخو، التي عملت في فترة نالت فيها القليل من الفنانات الاعتراف. إن اختيار الأعمال للمعرض وعرضها داخل بيت طيخو والحديقة المحيطة به يخلقان حوارًا بين الأجيال، يلامس الحاجة إلى التعرف على محيطنا وتقديره، ويركّز على نساء من خلفيات وأعمار مختلفة. إن الجمع بين هذين الموضوعين – البيئة والنساء – هو ما خلق عمود "الكرياتيد" النابض بالحياة الذي يقف في قلب المعرض.

لقد ساعدني كثيرون في تحويل هذا المعرض من فكرة إلى واقع. وأنا ممتنة جدًا للدعم المتواصل من تانيا سيركوفيتش، القيّمة الرئيسية للفنون على اسم يولا وجاك ليفشيتس، التي ساعدت في تطوير المشروع. كما أشكر مصممة المعرض ياسمين تمس، والمحررتين والمترجمتين تامي ميخائيلي، آنا باربر وشذى دراوشة وفريق السمعي البصري ألكسندر أوريتسكي وخالد خطيب، والفني أساف حتسي على مهنيتهم العالية. وكذلك لمصمم الكاتالوج أفيحاي مزراحي، الذي أثمرت حساسيته العملانية عن منشور يجسّد جوهر المعرض وأجوائه.

المعرض والكاتالوج – بل الأخير أكثر من الأول – هما شهادة على عمل جماعي ناجح، إذ إن الكاتالوج هو ثمرة تعاون بين برنامج الماجستير في سياسات ونظرية الفنون في أكاديمية بتسلئيل للفنون والتصميم، وبين جمعية "ثقافة في القدس بلا حدود (JCU)" ومتحف إسرائيل في القدس. في إطار

هذا التعاون، أُعلنت منحة كتابة قدمَّت لأحد طلاب البرنامج، وقد نُشر المقال الفائز، للكاتبة دفنه ستران، في هذا الَكاتالوج. شكري لزملائي في بتسلئيل: رئيس برنامج الماجستير، د. شاؤول سيتر وإيلانيت كونوبني، رئيسة قسم الإشراف الفني ولمديرة جمعية "ثقافة في القدس بلا حدود" روت كامينغز، والمديرة العامة للجمعية شلوميت درور.

ومن أعماق قلبي أشكر داعمي المعرض والكاتالوج: صندوق بيت طيخو نوعا وأساف دانتسيغر، رمات هشّارون؛ شركة "ويز" م.ض اسرائيل؛ صندوق بار-غيل، رمات هشّارون؛ جمعية "ثقافة في القدس بلا حدود"، وومؤسسة عوديد هلحمي للفن الإسرائيلي.

وأخيرًا، تقديري وامتناني العميق لأييلت كرمي وميراف هيمان، إذ إن رؤيتهما، وموهبتهما، والتزامهما بالمهمة ينعكس في كل تفصيل من تفاصيل المعرض. لقد كانت تجربة العمل معهما ممتعة، وثمارها كانت لذيذة المذاق.

تمناع زليغمان
قيّمة المعرض وقيِّمة بيت طيخو

أييلت كَرمي وميراف هيمن: حَمدة

تمناع زليغمان
قيّمة المعرض، بيت طيخو

يجمع المعرض "حمدة"، الذي يحمل اسم أحد قصائد داليا رابيكوفيتش الكلاسيكية التي تصف لحظة من النعمة، بين اثنين من أعمال فيديو أييلت كرمي وميراف هيمن: "حمدة" من العام 2025 والذي يُعرض للمرّة الاولى، و"زهرة" من عام 2021 الذي يُعرض لأول مرة في المتحف. رغم اختلاف العملين بشكل كبير، إلا أن كليهما يصوّران مسار الحياة من خلال عيون امرأة، ويخلقان معًا عالمًا موازيًا يبدو مألوفًا من منظورٍ معيّن، لكنه يحدث في مكان وزمان مختلفين بمنظورٍ آخر؛ عالم ديستوبي نابع من صدمة وجودية، ويسعى في الوقت ذاته إلى خلق يوتوبيا جديدة. كرمي وهيمان، اللتان تتعاونان معًا منذ عام 2014، وقد أفرز تعاونهما لغة فنية مشتركة، تتناولان في أعمالهما مواضيع الأنوثة، العلاقة مع الطبيعة، الوطن، والواقع الإسرائيلي الهش.

حين دخول البيت، يمتلئ الفضاء بصوت ناعم لامرأة، يجسد حضورها قبل الانكشاف لعمل "حمدة". وعند الدخول إلى قاعة العرض، نرى مشهدًا طويلًا لنساء يحملن في أيديهن نباتات وأصص، يعبرن حقلًا مُهملًا في طريقهن نحو مبنى مهجور. ومع تقدم العمل، يتبدى عالم نسائي قائم في واقع جديد، لكن جذوره ممتدة في التقاليد والفولكلور. بعد هروبهن من نمط الحياة الاعتيادي، تُقيم النساء نظام حياة مستقل يُلبّي جميع احتياجاتهن، وتتحوّلن تدريجيًا إلى عمود حيّ يزداد ارتفاعًا ويسعى إلى دعم سقف المبنى المتداعي. يُجسّد هذا العمود نساء في جميع مراحل الحياة: فتيات لم يبلغن، مراهقات، نساء شابات – إحداهن حامل والأخرى تُرضع – ونساء كبيرات في السن. لكل واحدة منهن دور محدد في بناء المجتمع، غالبًا ما يكون مرتبطًا بدورة الحياة واستمرارية الجماعة: إحداهن تقشّر ثمرة وتطعم الأخريات، وأخرى تجمع البقايا لتصنع منها سمادًا، واحدة تُنبت البذور وأخرى تُعالج وتُداوي.

تقوم آلة التصوير بالتركيز مرات عديدة على المُعالجة التي تدهن مرهمًا على ذراع إحدى النساء، والتي تغطيها قشرة شجرة، كجَزء من عملية تحوّلها

إلى شجرة. يتجلى أمام أعين المشاهدين أسطورة دَفنة، التي تحوّلت إلى شجرة غار في محاولتها اليائسة للهرب من ملاحقة أبولو، وكأنها تلمّح إلى المشهد الافتتاحي للنساء الهاربات. الصورة المركزية في العمل – عمود النساء – تستمد إلهامها من "الكَرتيدات" الإغريقية، وهو عمود داعم مُصمم على هيئة امرأة، ويظهر في العمارة اليونانية القديمة. الكرتيدات ومعناهن "فتيات كاريه"، سُمين بهذا الاسم نسبة إلى مدينة قديمة قرب إسبرطة كان يقع في قلبها معبد للإلهة أرتميس. وترتبط الكرتيدات بأرتميس، وربما أيضًا بنساء كاريه اللواتي استُعبدْن بعد خيانة مدينتهن لأثينا.

تُنسَج في هذا العمل مضامين عن النسوية والاستدامة البيئية، بينما نرى تعاقب الفصول والنساء وهنّ قادرات على إطعام أنفسهن ومعالجة جراحهن. لم تَعُد الأرض نفسها موجودة؛ ما تبقّى هو فكرة الطبيعة وفكرة الأرض التي تُعرَض من خلال النباتات المحليّة التي كانت موجودة منذ العصور التوراتية وحتى اليوم: الرمّان، التمر، الخروب، اللوز، الجوز، نبتة "اليهودي التائه"، أشجار الصنوبر، وغيرها. وتماماً كما حُكم على "اليهودي التائه" في الاستعارة الأدبية أن يُقتلع من أرضه إلى الأبد، كذلك تُجبر النساء الظاهرات هنا على بناء مجتمع عضوي واقتصاد مستقل، رغم انفصالهن عن الأرض. في هذا الواقع البديل الذي نشأ نتيجة هذا الانكسار، كُتب عليهن أن يكنّ العامود الداعم للمبنى – أن يبقين ثابتات في أماكنهن إلى أجل غير مسمّى، أن يصمدن في وجه الكوارث الطبيعية، وأن يتطوّرن ببطء إلى شكل حياة جديد. ومن خلال هذه الصدمة – وهنا يجدر بالذكر أن مشهد الافتتاح، الذي تهرب فيه النساء بحياتهن، صُوِّر في آخر يوم من تصوير المشروع، 3 أكتوبر 2023؛ وبعد أربعة أيام فقط، تحوّل هذا المشهد إلى انعكاس واقعي ومروّع لما جرى في أرض إسرائيل – نعم، من خلال هذه الصدمة، وفي إيقاع الفصول ومتطلبات الطبيعة، يبقى السؤال قائمًا: هل عرفن هناك معنى النعمة؟

"زهرة"، عمل الفيديو الذي سبق "حمدة"، يتتبّع بطريقة حالمة قصة زهرة لبيتوف (1927–1948)، أول طيّارة في سلاح الجو الإسرائيلي، التي لقيت مصرعها في حادث مأساوي إثر خلل تقني، حين تحطّمت طائرتها على سور دير صليب في القدس. يُعيد العمل تصوير رحلتها الجوية الأخيرة، وعمليّة إخلائها وهي مصابة إلى المستشفى على يد روت دايان، زوجة موشيه دايان، الذي كان مسؤولاً في تلك الأيام عن غرب القدس. تُصوَّر البطلتان وهما تجرّان جناحًا ضخمًا ومكسورًا من الريش، الذي يشير إلى الطائرة المحطّمة وإلى قصة إيكاروس في آنٍ واحد. يشير الحضور المستمر لهذا الجناح، الثقيل والمؤقّت في الوقت نفسه، إلى مصير ذلك العضو الذي كان يومًا ما مليئًا بالحياة، وأصبح الآن عديم الفائدة.

في تصوير العمل في القدس اليوم، وتسليط الضوء على ارتباطه بالتاريخ الحديث للمدينة وأساطيرها، تقدّم "زهرة" للمشاهد رؤية ناعمة لكن قوية على الدعم النسائي المتبادل والتعاطف. "الديكور" الذي يحيط ببطلاتها والانتقال الذهني الذي يمرّون به يدعوان المشاهدين إلى رحلة حالمة عبر مناظر مدينة صاخبة، تنتهي بتحرر رقيق وشاعري من الحياة.

بالرغم من الاختلافات بينهما، تُجسّد "حمدة" و"زهرة" عالم أييلت كرمي وميراف هيمن المفاهيمي: عالم نسائي نمطي يستند إلى شخصيات تاريخية مثالية، وفي الوقت ذاته يعرض نساء عاديّات يمكن لأي شخص أن يتعاطف معهن أو يربط نفسه بهن. يرتبط المعرض أيضًا بآنا طيخو التي حظيت عبر السنين بمكانة "أم الفنانات" في إسرائيل. من المثير قراءة أعمالهما من خلال إرثها الفني، لوحاتها عن القدس وصورها الذاتية للنساء اللواتي رسمتهن. كما يظهر على جدران العرض، كانت طيخو تميل إلى تصوير شخصيات نسائية، شابات وكبيرات السن على حد سواء. تعكس تصويراتها للنساء الكبيرات الحكيمات صدى في أعمال الفيديو الخاصة بكرمي وهيمان. من خلال عرض أعمالهن في بيت طيخو بالقرب من صور "أم الفنانات"، تعكس أعمالهن المشهد الثقافي والتاريخي في القدس، وتربط بين الماضي والحاضر.

في الحديقة، مرتبطاً مع الموضوع الذي يُطرَح بأعمال الفيديو المعروضة داخل بيت طيخو يمكن مشاهدة عملين جديدين: صورتان ضوئيتان في صناديق إضاءة بعنوان "سرخس وأوكالبتوس"، بالإضافة إلى عمل فيديو جديد يُعرض على ثلاث شاشات بعنوان "أيام لا تنتهي وليالٍ بلا نوم". هذه الأعمال المرتبطة بالمكان استُلهمت من نباتات حديقة البيت. في صناديق الإضاءة، تمّت معالجة الأوراق والأغصان رقميًا لتُنتج وهماً بصريًا لنقوش حجرية مندمجة في واجهة المنزل، ما يُعيد صدى الزخارف الأسطورية والمعمارية القديمة التي أشير إليها في عملي "حمدة" و- "زهرة".

يعرض عمل الفيديو ثلاثي الشاشات حلقة حركة لا نهائية، حيث يظهر اهتزازًا خفيفاً للأوراق نتيجة وجود الأجسام البشرية تحتها. الأوراق والأغصان نفسها، والتي هي ثمرة عملية مراقبة طويلة وعمل يدوي دقيق، معروضة داخل البيت قامت كرمي بإعداد هذه المحاكاة للنباتات بعناية فائقة، إلى جانب جناح "زهرة" المعروض أيضًا، مع مراعاة دقيقة لتغيّر ظلال الأوراق مع تعاقب الفصول ولتفاعل ألوان الريش اللامعة. وهكذا، تتكامل التخصصات الفنية لكلٍّ من أييلت كرمي – كرسّامة ونحّاتة – وميراف هيمن – كمصوّرة فوتوغرافية، حيث تكتسب الأجسام المصنوعة بعدًا أدائيًا داخل أعمال الفيديو.

العملان المعروضان في الحديقة يُبرزان الانفصال الذي نعيشه عن الأرض وعن الطبيعة. في كليهما، تتحوّل المواد الطبيعية إلى مواد غير طبيعية: أوراق وريش مصنوعان من البلاستيك ومطليّان بألوان زيتية، وصور رقمية. وكلما كانت الفنانتان متصلتين بالطبيعة، وكلما حضرت الدورية والاستدامة في أعمالهما، فإنهما في الوقت نفسه تُشيران إلى الشرخ والانفصال عنها.

رَغبة في السُمو

دَفنه سَتران

في مستهلّ عمل الفيديو الجديد لأييلت كرمي وميراف هيمن، "حمدة" (2025)، تظهر على الشاشة مجموعة من النساء يركضن، كما في حالة فرار. تمسكن بأيديهن أنواعًا مختلفة من النباتات، وتتدلّى من أجسادهنّ حقائب وسلال، وأنابيب اختبار وجرار زجاجية. وسرعان ما تجدنَ ملاذًا في مبنى مهجور، حيث تتنظمن في مجسمَ إنساني متعدد المستويات، تعتنين ببعضهن وتطعمن بعضهن بالنباتات والأطعمة التي يحملنها. تتكون المجموعة من نساء بأعمار مختلفة: شابات، كبيرات في السن، امرأة حامل وأخرى ترضع طفلها. كل واحدة منهنّ تحمل على عاتقها مسؤولية معينة: فهناك من تهتم بريّ الأخريات، وأخرى مسؤولة عن إنبات البذور، وإحدى النساء تنسج سلالا من القش تمررها بين النساء لتخدم احتياجاتهن.

في مقالها *The Carrier Bag Theory of Fiction* من العام 1986، تدعو كاتبة الخيال العلمي والفانتازيا أورسولا لي غوين الى قَص قصة تتمحور حول الجامع وليس حول الصياد[1]. فحكاية الصيد قد تكون أكثر تشويقاً بلا شك، تدور حول بطل وسلاح وقتل. أما في قصة الجمع فعلى النقيض تدور القصة حول مجموعة من الأشخاص، معظمهم نساء يعملن معًا. تقاوم القصة الذروة الدرامية وبالطبع لا تحوي العنف، التقنيات لتي تحرّكها ليست رمحًا أو هراوة وغيرها من أدوات القتل، بل أكياس وأوعية وغيرها من الحاويات التي يمكن جمع الطعام فيها وأخذه إلى المنزل – معًا، وبسهولة أكبر بكثير من صيد

1 Ursula K. Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction* (London: Cosmogenesis, 2019).
تعتمد لي غوين على أبحاث أنثروبولوجية تشير إلى أن المصدر الرئيسي للغذاء في المجتمعات ما قبل التاريخ لم يكن لحم الصيد، بل تم الحصول عليه من خلال الجمع (الالتقاط). على سبيل المثال، انظروا: Sally Slocum, "Woman the Gatherer: Male Bias in Anthropology," in *Toward an Anthropology of Women*, ed. Rayna R. Reiter (New York: Monthly Review Press, 1975), pp. 36-50.

الماموث. بنظر لي غوين، التي لُقّبت بـ "عالمة أنثروبولوجيا من عوالم أخرى"[2]، فإن قصة جَمع الطعام ترمز إلى أدب لا يدور حول البطل الفرداني، ويقاوم البنية المعتمدة على الصراع، ويتبع مساراً غير خطّي.

بالإمكان اعتبار عمل كرمي وهيمن نوعًا من أنثروبولوجيا للعوالم الأخرى. ففي أعمالهما، تقدّمان عوالم يصعب تحديد ما إذا كانت قد وجدت في الماضي، أو ستكون في المستقبل، أو تدور في كون مواز الآن. في "حمدة"، تستبدَل رسومات الكهوف التي خلدت قصص الصيد برسومات جدارية معاصرة، جرافيتي هذا العصر يغطي جدران المبنى الصناعي الذي تلجأ إليه النساء الهاربات، في لحظة تبدو بدائية وأبوكاليبتية في آن واحد. سرعان ما تمتدّ النساء الجامعات، من الأرض إلى السقف، وتكونّ عاموداً كاملاً من النساء، وكأنهن تركن الرجال – الصيادين – خلفهن. تنظيمهن ليس مؤقتًا، بل طويل الأمد: نشاهدهنّ ليلاً ونهارًا، مستيقظات ونائمات، في ظروف مناخية مختلفة مع اختلاف الفصول "هناك عرفتُ شوقًا لم يكن له مثيل"، كتبت داليا رابيكوفيتش في القصيدة التي أخذ منها عنوان العمل، والتي تصف فضاءً طبيعيًا يوتوبيًا، قويًا ومفعماً بالوفرة.[3]

يتجلّى في العنوان "حمدة" الطابع المثالي للطبيعة في الوجود النسائي البديل الذي تُقدّمه كرمي وهيمن في الفيديو، وجود قائم على التغذي من النباتات والتكافل المتبادل، دون بطل ودون صراع. ومع ذلك، لا بدّ من ان نلتفت الى التقنيات التي تُتيح هذا النمط من الحياة: تقنيات الجمع، كما تصفها أورسولا لي غوين – الأكياس والحاويات التي مكّنت النساء من حمل الغذاء والعلاج إلى حيث يحتجن، وتُتيح نقلهنّ عبر العمود الذي أقمنه. ولكن أيضًا تقنية العمود نفسه – عمود مكوّن من خمس طبقات من النساء، السفلى منهنّ تقف على الأرض، والعليا تحمل سقفًا يكاد ينهار. الفنانتان استوحتا بناء العمود من تماثيل الكَرْتيد اليونانية – أعمدة دعم معمارية مصنوعة من الحجر ومصمّمة على هيئة نساء. فما العلاقة بين "الحمدة" (الرغبة أو الشوق) الكامنة في الوجود النسائي التشاركي، وبين تنظيم هذا الوجود في بنية ذات طابع ذَكري مثل الكَرْتيدة اليونانية؟

تُسلّط الفيلسوفة النسوية أدريانا كڤارارو في كتابها *Inclinations: A Critique of Rectitude* (2014) الضوء على التصوّر الراسخ في الكانون الغربي للإنسان باعتباره كائنًا يقف منتصبًا، وعلى توصيف المثالي الذكوري كقائم بشكل

2 انظروا: Sally Slocum, "Woman the Gatherer: Male Bias in Anthropology," in *Toward an Anthropology of Women*, ed. Rayna R. Reiter (New York: Monthly Review Press, 1975), pp. 36-50

3 داليا رابيكوفيتش، "حمدة"، ضمن **هناك عرفتُ حمدة: قصائد مختارة**، تل أبيب: الكيبوتس الموحد، 2017. (تُرجم من العبرية)

عمودي. في مقابل هذا النموذج، تطرح كڤارارو صورة الإنسان المائل، التي تتجسّد بأسمى صورها في هيئة الأم التي تنحني نحو أطفالها. تُشكّك كڤارارو في نسب وضعية الجسد المائل إلى الجندر الأنثوي فقط، وتقترح اعتماد أخلاقيات الميول والاتّكاء – أخلاقيات تقوم على الحساسية تجاه الآخر، على المساعدة وطلب العون – على تلك التي يمثّلها الفرد الذي يسعى إلى الأعلى بلا انحراف. وتكتب[4]: "الميل الأمومي قد يشكّل عنصرًا في هندسة مختلفة، أكثر تشويشًا وثورية، هدفها إعادة التفكير في مفهوم الجماعة". مشاهدة "حمدة" تثير السؤال: هل الوجود النسائي الذي يظهِر فيها ينخرط في إرث تفضيل منتصب القامة في النظام الأبوي الذي أنجب الكرْتيدات، أم أن نساء على شكل عامود، رغم انتصاب قاماتهن إلى الأعلى، يقدّمن لَنا هندسة بديلة لهذا النظام – حركة شكلية وأخلاقية تنطوي على قدر من التشويش والخلخلة؟

تُتيح هذه الأسئلة التأمّل في موضوعين يظهران بشكل جدلي ومتكرر في مجمل أعمال كرمي وهيمن: الحركة والجسد. إن التأمل في ثلاثة من أعمال الفيديو الخاصة بهن – "حمدة" و- "زهرة" المعروضة حاليًا في معرض في بيت طيخو و"درب إسرائيل: الموكب"، الذي عُرض في متحف إسرائيل في العام الماضي – يكشف أن في إنتاجهنّ المشترك تتجلّى ديناميكية دقيقة تربط وتُقابل بين الحركة الأفقية والحركة العمودية، وبين الجسد المقيّد والجسد المتسامي الخاص ببطلات أعمالهن.

في "زهرة" (2021)، تعود الفنانتان إلى قصة زهرة لبيتوف، مقاتلة البلماح التي انضمّت في عام 1948 إلى سلاح الجو التابع للجيش الإسرائيلي الناشئ، وفي العام نفسه لقيت حتفها إثر تحطّم طائرتها على جدار دير الصليب في القدس. يبدأ الفيديو بلقطة جوّية تقترب تدريجيًا من البطلة، وهي على الأرض عند سفح الدير. تدور في حلقة تُلمّح فشل في الطيران – طيران جسدها هي، المربوط بجناح كبير مكسور يجرّ على الأرض. بعد أن تنهار على الأرض، تدخل امرأة إلى المشهِد، تحاول تضميد جناحها – وهي تجسيد لروت دايان، التي كانت قد نقلت لَبيتوف المصابة إلى مستشفى شعاري تسيدك. الآن، بعد التحطّم من الأعلى إلى الأسفل، تبدأ الاثنتان بحركة معاكسة – حركة أفقية، على شكل خطوات في شوارع القدس، وصولاً إلى المستشفى. السقوط، كمقدّمة للمشي، يُنتج مسارًا مكانيًا معاكسًا لذلك المرسوم في "حمدة": في "زهرة"، فشل الطيران يؤدّي إلى التقدّم على الأرض أما في "حمدة"، فطريق الهروب يلتفّ ليصبح صعودًا إلى الأعلى.

4 Adriana Cavarero, *Inclinations: A Critique of Rectitude*, trans. Amanda Minervini and Adam Sitze (Stanford, CA: Stanford University Press, 2016), p. 131

في المنتصف، يمتد العمل المحوري لكرمي وهيمن: "درب إسرائيل: الموكب" (2018)، الذي يعرض تقدّمًا عبر مناظر البلاد – اجتيازًا للمساحة يُذكّر برحلة "زهرة"، لكن هذه المرة في طبيعة أرض-إسرائيلية تستبدل المشهد الحضري. غير أنّ قيدًا فرضته الفنانتان على المشاركات والمشاركين في الموكب – وهو منع ملامسة الأقدام للأرض – يفرض أن يتمّ التقدّم على الدرب من خلال الارتفاع، أي فوق سطح الأرض. الحركة الأفقية تُنجز عبر سلسلة من الحركات العمودية، باستخدام أدوات وهياكل متنوّعة تُمكّن من التنقّل دون المشي على التراب، وكأنها تمهّد للانتصاب النهائي الذي سيتحقّق لاحقًا في حمدة.

يمكن وضع الأعمال الثلاثة على امتداد متواصل من الحركة حيث يبدأ بالهبوط، يمرّ بالمستوى الأفقي، وينتهي بالصعود: في "زهرة"، يؤدّي التحطّم العمودي إلى تقدّم أفقي؛ في درب إسرائيل، تستمرّ هذه الحركة الأفقية، ولكن مع ارتفاع عن الأرض وأخيرا، في "حمدة"، تُستخدم الحركة الأفقية كقوة دفع للارتفاع إلى الأعلى. ومع ذلك، يمكن ملاحظة نزعة نحو الارتفاع في الأعمال الثلاثة، إذ تنتهي "زهرة" أيضًا بصعود البطلة داخل المبنى التاريخي لمستشفى "شعاري تسيدك"، سلّمًا بعد سلّم، حتى وصولها إلى السطح. وهناك، تدور مجددًا في دائرة حتى تتوقّف تمامًا، وهذه المرّة تبتعد عنها الكاميرا الجوية صاعدة نحو السماء. علاوة على ذلك، تنطوي الحركة نحو الأعلى في جميع الأعمال الثلاثة على إنجاز جسدي تحقّقه المشاركات، من خلال التغلّب على قيود فرضتها عليهن الفنانتان: بطلة زهرة تُضطرّ إلى حمل جناح كبير أصبح، بحسب تعبير الفنانتين، "عضوًا اصطناعيًا عديم الفائدة". أما في "درب إسرائيل" و- "حمدة"، فتُحرَم المشاركات من استخدام القوة الأساسية لأرجلهن: قوة المشي على الأرض. لكن بينما في "زهرة" أدّى العطل في الجناح إلى تثبيت البطلة على الأرض، فإنّ القيد المفروض في "درب إسرائيل" و- "حمدة" هو الذي يدفع بالمشاركات إلى الأعلى. في كلا العملين، ترتبط الحركة العمودية بتقييد حركة البطلات، وفي حمدة، فإن تعطيل الأرجل يصل إلى حدّ أبعد، إذ إنّ التنظيم على هيئة الكَرْتيدة تغرسهنّ في المكان

نساء حمدة مثبّتات على المحور العمودي الذي يُشَكّلْنه بأنفسهن، كنساء الكاراواي اللواتي تحوّلن إلى أعمدة، وكدَفنة التي أصبحت شجرة – رمزٌ آخر من الثقافة اليونانية يتردّد صداه في "حمدة"، حيث تظهر بعض نساء الكرْتيدة في مراحل مختلفة من التحوّل إلى خشب، وفي إحداهن نشاهد مشهدًا تعتني فيه رفيقتها بيدها التي تحوّلت إلى غصن[5]. لكن نساء العمود، كما المشاركات في

5 من الجدير بالذكر أن المرأة التي تسعى إلى مساعدة صديقتها وتقديم الشفاء لذراعها التي فقدت

الموكب، وزهرة ذات الجناح المكسور، يُحضرن إلى الذهن، بشكلٍ أوسع، بقايا التماثيل اليونانية المعروفة بأطرافها المبتورة. فهكذا هي أشهر الكرْتيدات من الأكروبوليس في أثينا، اللاتي قُطعت أذرعهن بدرجات مختلفة، وكَذا العديد من تماثيل الأبطال الذكور التي بَقيت بلا أيد أو أرجل. التأمّل في بطلات كرمي وهيمن في علاقتها بهذه البقايا النحتية، وموقّعها في تاريخ الفن، قد يُلقي ضوءًا جديدًا على الحركة في أعمالهما.

أشار مؤرّخ الفنّ في القرن الثامن عشر، يواخيم فينكلمان، ومن بعده الفيلسوف المعاصر جاك رانسيير، إلى أنّ "جمال وفعاليّة التماثيل اليونانية المبتورة الأطراف" يكمنان تحديدًا في التوتّر القائم بين "تعطيل الجسد وفعل البطل الموصوف"، حيث إنّ "بتر الأطراف يتعارض مع عضلاته المتوتّرة". كتب وينكلمان عن تمثال "جذع بلفيدير" في الفاتيكان، الذي اعتبره تجسيدًا لهرقل:"كما لا يتبقى من شجرة بلوط شامخة سوى الجذع بعد أن تُقطع فرَوعها"، "كذلك يظهر أمامنا شكل البطل المشوَّه – بلا رأس، بلا صدر، بلا ذراعين أو ساقين". وأضاف:"للوهلة الأولى قد لا ترون فيه سوى صخرة بلا شكل، لكن إن كنتم قادرين على اختراق أسرار الفن، فسترون فيه معجزة".[6] أمّا رانسيير، فقد لخّص السحر الذي يخلقه هذا الأثر المنحوت بقوله إن:"النشاط والخمول يمتزجان فيه ويخلقان توازنًا"، واقترح أنّ هذا "الاندماج" هو ما يخلق "الفعالية المفارقة للفنّ".[7]

يحدثَ اندماج مشابه في أعمال كرمي وهيمن. هنا، لا يولدّ التناقض لا فعالية كنتيجة لدمار خارجي، وغير متعلق في الأعمال، بل من التوتر المعروض فيها – بين جسد البطلات المقيّد وبين بطولتهن[8]. القيود التي فُرضت عليهن تشكّل أرضية للتغلّب على الصعوبة[9]، لكن ليس الجهد البدني الهائل وحده هو

قدرتها على الاستخدام، تُجسَّد من قبل الممثلة التي تُستدعى إلى الجناح المُعطَّل من بطلة "زهرة"، بوصفها شبيهة لروت ديان.

6 Johann Joachim Winckelmann, "Description of the Torso in the Belvedere in Rome," in *Johann Joachim Winckelmann on Art, Architecture, and Archaeology*, trans. David Carter (Rochester, NY: Boydell & Brewer, 2013), p. 144.

7 جاك رايزنر،"تناقضات الفن السياسي" (ترجمة مايا شمعوني)، بتسلئيل 2(2015)، النسخة الرقمية، ضمن: يوهان يواخيم فينكلمان: عن الفن، والعمارة، والآثار، (ترجمة: ديفيد كارتر)، بويدل آند بروير، 2013، ص. 144. {ترجم من العبرية}

8 من الجدير بالذكر أن وينكلمان ورانسير يسلطان الضوء ليس فقط على التوتر بين تشويه التمثال والبطل الذي يُجسّده، بل أيضًا على التباين بين القوة الجسدية للشخصية وتمثيلها في حالة من السكون. وهذا يختلف عن البطلات في أعمال كرمي وهييمان، حيث تُعرض أجسادهنّ المقيدة في لحظات من الجهد الجسدي المكثف.

9 الأعمال التي نُوقشت هنا ليست الوحيدة التي تضع فيها كرمي وهييمان بطلاتهنّ ضمن بُنى تُقيّد

ما يترك أثرًا في المُشاهد، بل كذلك الاستثمار الكبير الذي بذلته الفنانتان نفسيهما في ابتكار سبل مواجهة القيود التي أوجدتاها. إنهمسار فني يقوم على التقييد وخلق الحركة، ويتجلّى في الانتقال من الأفقي إلى العمودي.

في الأعمال الثلاثة التي نُوقشت هنا، تُشير الحركة العمودية أو نقطة الذروة إلى إنجاز تكنولوجي: طيران، تنقّل، وبناء. في "زهرة"، يُمثّل هذا الإنجاز بشكل رمزي، حيث نلتقي البطلة بعد أن تحطّمت، ولا يبقى من الطيران سوى جناح مكسور كأثر باق. في المقابل، "درب إسرائيل" و- "حمدة" فإنّ هذه الإنجازات تُحدث الحركةً نفسها في العمل، وهكذا يصبح الإنجاز التكنولوجي هو أيضًا الإنجاز الفني – أي تخطيط وتنفيذ الآليات التي تُمكّن من الحركة المرتفعة ومن إنشاء العمود البشري. وبما يتوافق مع ذلك، يمكن التمييز بين المهارة الفنية، الـ **techne**، التي بالإمكان وصفها بـ "التقليدية"، والمُتجلّية في جناح زهرة حيث كُرّست ساعات طويلة من الرسم والقصّ اليدوي لهذا الإكسسوار الذي يُعرض أيضًا كجسم فني في المعرض، وبين الـ **techne** المُستخدمة "درب إسرائيل" و- "حمدة" وهي مهارة فنية معاصرة، يتمّ فيها تحويل فكرة أصلية إلى مشروع معقّد، متعدد الأبعاد والمشاركين.

إنّ التقدّم على درب إسرائيل من دون ان يوطئ بالأقدام يُقدّم بالفعل بديلاً لأطروحة احتلال للأرض عبر المشي، لكنّه، في الوقت ذاته، يُظهر نوعًا آخر من الفتح: انتصار القيد من خلال تشغيل القوة الجسدية، وبواسطة ابتكار تقني. وكذلك " البشرية" – شكل وجود بديل، نسوي وجماعي – هو أيضًا عرض بهلواني وهندسي في آن معًا. تُجسّد الحركات العمودية في أعمال كرمي وهيمن، وصولا إلى الذروة الفالّوس المسجّلة في "حمدة"، تجليات للقوة النسوية التي تتحدّى النظام الذكوري، لكن من الممكن أيضًا أنها تتنافس على مكانٍ ضمن نفس الحلبة. علاوة على ذلك، فإن الابتعاد عن الأرض، بينما هو يهربٍ من الثقافة السائدة عليها، يُنتج اغترابًا عن باقي ما يحدث على سطحها. فبينما فشل الطيران في زهرة يقرّبها من "أورشليم الأرضيّة"، من الشارع والسوق وما فيهما من تنوّع بشري، فإن تموضع نساء حمدة في الأعلى يمنع أي احتكاك من هذا النوع[10]. لذا فإنّ

حركتهنّ وتتطلب منهنّ جهودًا سيزيفيّة لتفعيلها. ينطبق هذا أيضًا على أعمال عَشريميون (2016) وسِفرا (2018)، اللتين تعرضان منشآت تم استخدامها أيضًا في درب اسرائيل.

10 يستحضر هذا الأمر تشابهًا بين الكَراتيد التي أنشأنها كارمي وهيمن وبين الحياة في برج سكني شاهق. ففي مقال حديث، صرّح مدير مبيعات عقارات في نيويورك قائلاً: «العملاء يقولون لي إنهم يفضلون مغادرة المبنى بأقل قدر ممكن [...] هؤلاء أشخاص يفضلون ألا يتجول أطفالهم في شوارع المدينة، بين الحشود من السيّاح والمشردين. والنتيجة هي ما أسميه 'مدينة عمودية'، حيث يتم العيش والإقامة في مجمّعات مغلقة." (تساح يوكيد، «ناطحات السحاب في نيويورك تتحول إلى مدن عمودية ومغلقة. لن تصدق ما بداخلها"، هآرتس، 27 مارس 2025). في هذا السياق، يمكن مقارنة "حمدة" بأعمال الفيديو

صعودهن إلى الأعلى يُسجّل إنجازًا وتميّزًا في آن، ويُدخِل إلى قصة الحياة النسويّة الجماعية عناصر من قصة البطل.

في "حمدة"، كما في أعمال كرمي وهيمِن السابقة، تتكوّن أمام أعيننا حكاية بطل مختلفة: حكاية بطلات. قصة تُقدّم الكَرتيدة ليست امرأة واحدة انما عدّة نساء أحياء ولسن متحجرات. قصة نصب تذكاري لا يقف عند مدخل مبنى عام، إنما في قلب مبنى مهجور، والرقصة التي تدور حوله، رقصة على عمود، تمّ انتزاعها من أندية الرجال الليلية وباتت تحدث من أجل الراقصات فقط. إنها قصة جذوع لم يُحدَّد مصيرها بعد، قصة بطلات تُرتبط إنجازاتهنّ وقيودهنّ ببعضها دونً انفصال، وعلى صعودهنّ إلى الأعلى ينبغي تأمّله عن كثب.

نساء "حمدة" يصنعن بالفعل عمودًا مهيبًا، لكنّه ليس الكَرتيدة الكلاسيكية التي تجعل من امرأة واحدة دَعامة معمارية بأبعاد خارقة للبشر. التشكيل العمودي الذي يُشكّلنه لا ينبع من نهوض فردي واستعلائي من النوع الذي تشير إليه كڤارارو، بل يتكوّن من نساء يستندن إلى بعضهن البعض – جسديًا ومبدئيًا. نساء العمود، اللواتي يعتمد وجودهنّ على بعضهن، يظهرن أمام المشاهدين في وضعيات متنوّعة: جالسات، منحنيات، مستلقيات، أفقيّات، مائلات ومقلوبات. وهكذا يجسدن كيف يمكن حتى للمائل أن ينتصب صعودًا –ليس وحيدًا، ولا عبر التقويم القسري، بل بجهد جماعي، وبالاعتماد المتبادل. مثل "زهرة" التي تصعد إلى السطح لتدور هناك في ختام حياتها، وكما الفيديو الذي يتحرّك في حلقة مفرغة تضمن أن نساء العمود سيعدن دومًا إلى نقطة الهرب؛ مثل أغصان شجرة تطمح إلى العلو، كتبت رابيكوفيتش[11] "الشوق الى الارتفاع" إنه صعود ينبع من قوة الطبيعة، قبل الذبول.

للفنانة لاريسا سنصور، وخاصة عملها أمة العقار (*Nation Estate*) من عام 2012، والذي يتخيّل وجودًا بديلاً للأمة الفلسطينية داخل ناطحة سحاب سكنية. في هذا العمل، تُقدَّم التنظيمية العمودية كحل لمعاناة جماعية وفردية ملموسة — وكمنصة للأنوثة والاستمرارية والجذور — يُجسّدها حضور البطلة الحامل التي تتنقل داخل البرج وتسقي شجرة زيتون تنمو بداخله. ومع ذلك، يسخر العمل طيلة الوقت من اندماج الحياة الفلسطينية العضوية مع جمالية البرج الفاخرة والباردة والمغتربة، التي تتّسم بتصميم مُنمق وتنافرات مكانية حادة.

11 رابيكوفيتش "حمدة"

الأعمال

أييلت كرمي، إسرائيليّة، من مواليد سنة 1967
ميراف هايمن، إسرائيليّة، من مواليد سنة 1972

بهاء، 2025
تنصيبة فيديو ثنائيّة القناة، 10 دقائق
مجموعة الفنانّتين
ص. 8-10، 14-16، 40، 46-47، 52-66، 84-85

بمشاركة:
أحينوعام سريغ أمسالم، إيلانا هِرشِنبرِغ فلادا، رفائيل بنيامين تويزر، روزي رايخرط-راموت، سمدار كرمون، سمرات زيسلسون، شها عامر مرعي، شمس عامر، شيراز ألون، شي راموت-رايخرط، شير فركيس أمير، ميراف مدزيني، شيرا سولومنس، عيناف باروخ، نوغا أورن، نوغا فرحي تويزر، هيفِت يمر، ياعيل مريم حلفون.

منتجة منفّذة: **مؤور أوزدوفا**؛ مصوّر رئيسيّ: **دافيد رودوي**؛ مساعد مصوّر: **شاحف سابو**؛ مصوّر طائرة مسيّرة: **أفيف كغان**؛ مصوّرو الصور الثابتة: **روني كاوفمن، زهافيت عزران كيند، آلإي حاي، ديما فولرشتاين**؛ محررّ: **غاي نمش**؛ فنيّ إضاءة رئيسيّ: **فتيان إبراهيم**؛ محررّ أونلاين: **ديما ليدحوف**؛ الموسيقى: **دغانيت إلكيام**؛ تصميم الصوت: **روتمِ درور**؛ مستشار إنتاج: **شاحر ماركوس**؛ تصميم ملابس: **روتمِ يتسحاكي مغرام**؛ الإدارة الفنيّة وتصميم إكسسوارات الجسم: **جوانا جونس**؛ آرت: **نوعام نيوبورن، تو فركيس، يوفال بيسنو، نوعمي غناني، يفعات-ساره بيرل، يعلا زادة، شير أوحيون**؛ بناء المنشأة: **يوفال كيدم، أستوديو غاليليو**؛ الأمن والتعليق على ارتفاع: **إيتان كهانا**؛ تصفيف الشعر: **ليئور كمحجي غفني، نوغا كمحجي**؛ النسيج والحياكة: **نوعا ميطراني، رونا فركيس، شير فركيس أمير**؛ عنصر القشّ: **سوزان جيليان سونايه**

شكراً ل:
مشاتل برات، تمار كرمي، ألون وروحي هايمن

أنتج الفيلم بدعم من:
صندوق المبدعين المستقليّن وزارة الثقافة
أسايلوم آرتس
صندوق بار-غيل، رمات هشارون

زهرة، 2021
تنصيبة فيديو أحاديّ القناة، 10.27 دقيقة
مجموعة الفنانّتين
ص. 20، 34، 78-79

تصوير: **دافيد رودوي**؛ تصوير طائرة مسيّرة: **ليئور فتال**؛ مونتاج: **غاي نمش**؛ الموسيقى: **يوفال شاي-إل**؛ تصميم الصوت: **روتمِ درور**؛ الغناء والناي: **براخا كول**؛ الممثلّات: **نوعا هِن، إيلانا هِرشِنبرِغ بلادا**؛ تصميم الملابس: **إليشع أبرجيل**؛ الفنّ والتنسيق: **جوانا جونس**؛ أغنية: **"انتظار" لراحيل**

شكراً ل:
جمعيّة روح حداشا، ميدتاون القدس، رافيت هراري وصالة العرض البلديّة للفنّ المعاصر، رمات هشارون

وصل الليل بالنهار، 2025
الأداء: سميرة سرايا وشيرا سولومونس
التصوير: **دافيد رودوي**
مجموعة الفنانّتين
ص. 70-71

السرخس والأقنثا، 2025
صور رقميّة وصناديق ضوء
ةجذمن AI: يعلم ينيب
مجموعة الفنانّتين
ص. 28، 94-95

أييلت كرمي، **زهرة - جناح، 2025**
خشب، بلاستيك، ألوان زيتيّة ورقاقة فضّة
مجموعة الفنانّة
ص. 39

أييلت كرمي،**كينا، 2025**
خشب، بلاستيك، ألوان زيتيّة ورقاقة فضّة
مجموعة الفنانّة
ص. 4-5، 91 (تفصيلة)

ميراف هايمن، إسرائيليةٌ، من مواليد سنة 1972

نتحدّث عن بهاء، 2025

تصوير: ميراف هايمن، روني كاوفمن، زهفيت عزران كيند

مونتاج: غاي نمش وميراف هايمن

شكراً لعنات زلتسر وكليّة سبير

קרן ליוצרים עצמאיים
משרד התרבות והספורט
ASYLUM ARTS

Bill
and
IGOR

***Fern and Acanthus*, 2025**

Digital images and light boxes

AI modeling: **Benny Mali**

Collection of the artists

pp. 28, 94-95

Ayelet Carmi, *Zahara – Wing*, 2025

Wood, plastic, oil paint, silver leaf

Collection of the artist

p. 39

Ayelet Carmi, *Eucalyptus*, 2025

Wood, plastic, oil paint, silver leaf

Collection of the artist

pp. 4-5, 91 (detail)

Meirav Heiman, *Talking about Bliss*, 2025

Photography: **Meirav Heiman, Roni Kaufman, Zehavit Azran Kind**

Editing: **Guy Nemesh and Meirav Heiman**

Thanks to Anat Zeltzer and Sapir College

ASYLUM ARTS
משרד התרבות והספורט
קרן ליוצרים עצמאיים

The Works

Ayelet Carmi, Israeli, born 1967
Meirav Heiman, Israeli, born 1972

***Bliss*, 2025**
Two-channel video installation, 10 mins.
Collection of the artists
pp. 8-9, 10, 14-15, 16, 40, 46-47, 52-66, 84-85

With the participation of:
Shiraz Alon, Shams Amer, Suha Amer-Meree, Einav Baruch, Raphael Binyamin-Twizer, Smadar Carmon, Noga Farchy-Twizer, Ilana Herschenberg-Pallada, Merav Medzini, Yael Miryam-Halfon, Nogha Oren, Shir Perkis-Amir, Shai Ramot-Reichert, Rosie Reichert-Ramot, Achinoam Sarig-Amsalem, Shira Solomans, Hiwot Yimer, Samrat Ziselson

Executive producer: **Maor Ozdova;** Chief cinematographer: **David Rodoy;** Assistant camera: **Shahaf Sabo**; Drone photography: **Aviv Kagan**; Still photography: **Roni Kaufmann, Zehavit Azran Kind, Avi Hai, Dima Vallerstein;** Editor: **Guy Nemesh**; Chief lighting designer: **Ftian Ibrahim**; Online editor: **Dima Lydkhov;** Composition: **Dganit Elyakim**; Sound design: **Rotem Dror**; Production consultant: **Shahar Marcus**; Costume design: **Rotem Itzhaki Magram;** Art management and body installation design: **Joanna Jones**; Art: **Noam Newborn, Toh Perkis, Yuval Bisno, Neomi Ganani, Yifat-Sarah Pearl, Yeela Zada, Shir Ochayon**; Installation construction: **Yuval Kedem, Galileo Studio;** Security and high-altitude hanging: **Eitan Kahana;** Hair design: **Lior Kamhagi Gafny, Noga Kamahji;** Sewing and knitting: **Noa Mitrani, Rona Parkis, Shir Parkis Amir**; Straw object: **Susan Jillian Sonaya**

Our thanks to:
Prat Nurseries; Tamar Carmi; Alon and Rochi Heiman; Revital Ben Asher Peretz

The film was produced with the support of:
The Fund for Independent Artists,
Israel Ministry of Culture and Sports Asylum Arts
Keren Bar-Gil, Ramat HaSharon

***Zahara*, 2021**
Single-channel video installation, 10:27 mins.
Collection of the artists
pp. 20, 34, 78-79

Photography: **David Rodoi**; Drone photography: **Lior Fattal**; Editing: **Guy Nemesh**; Music: **Yuval Shay-El**; Sound design: **Rotem Dror**; Voice and recorder: **Bracha Kol**; Actresses: **Noa Han, Ilana Herschenberg-Pallada**; Costume design: **Elisha Abergil**; Art and styling: **Joanna Jones;** *Anticipation*, by **Rachel Bluwstein**

Our thanks to the New Spirit Association, **Midtown Jerusalem; Ravit Harari and the Municipal Gallery of Contemporary Art, Ramat HaSharon**

***Endless Days and Sleepless Nights*, 2025**
Three-channel video performance in collaboration with **Samira Saraya** and **Shira Solomans**
Photography: **David Rodoi**
Collection of the artists
pp. 70-71

בהערכה לאנה טיכו.
anna ticho.

moment of flight; like the branches of a tree reaching skyward – "As tree boughs lusted for the sky with all their might," as Dahlia Ravikovitch writes[11] – this is an ascent of desire propelled by nature, before the withering begins.

11 Ravikovitch, "Delight" (*Hemdah*); see above, note 3.

inscribing, within a narrative of collective feminine existence, echoes of the solitary heroic tale.

Yet in *Bliss*, as in Carmi and Heiman's earlier works, what unfolds before us is another kind of hero's tale – a tale of heroines. It tells the story of a caryatid that is not one woman but many, and who are not petrified but alive. It is the story of a monument that stands not at the threshold of a public building, but within the shell of an abandoned one; a pole dance that has long since been reclaimed from the men's club and now plays for the dancers alone. It is the story of Daphnes whose fates remain unwritten, of heroines whose achievements and limitations are entangled, inseparable, unresolved. Their ascent, too, warrants a closer gaze.

The women of *Bliss* do indeed form an imposing column, but this is not a classical caryatid form that erects a solitary woman for architectural purposes on a superhuman scale. The vertical formation here does not arise from the kind of individualistic ascent that Cavarero critiques; rather, it is composed of women leaning on one another physically and ideologically. The women of the column, whose existence depends on mutual support, appear before the viewer in a wide range of postures: sitting, reclining, lying down; horizontal, diagonal, and inverted. In doing so, they demonstrate how the inclined can also rise – not alone, and not by straightening, but through collective effort, through leaning.

Like Zahara, who climbs to the rooftop to perform a final circle marking the end of her life; like the looping video which ensures that the women of the column will always return to the

alternative existence for the Palestinian nation within a residential skyscraper. There, vertical organization is presented as a solution to concrete collective and individual hardships – and as a platform for femininity, continuity, and rootedness, symbolized by the pregnant protagonist who navigates the tower and waters an olive tree growing within it. Yet throughout, the work satirizes the fusion of organic Palestinian life with the cold, alienating aesthetics of the luxury tower marked by stylized design and jarring spatial disjunctions.

above earth or support the formation of a human column. Correspondingly, one may distinguish between artistic skill, or *techne*, in its traditional sense – as seen in Zahara's wing, meticulously painted and cut over hours, an object in its own right, displayed alongside the video – and the *techne* of ***The Israel Trail*** and ***Bliss***, a more contemporary mode of artistic competence in which an original idea evolves into a complex, multifaceted, and collaborative project.

The progression along the Israel Trail, without setting foot upon it, indeed offers an alternative to the pioneering ethos of conquering the land "with one's feet," stride by stride. At the same time, it enacts another kind of conquest: a triumph over limitation through physical strength and inventive design. So too the "human caryatid," a feminine, collective mode of existence that is simultaneously an acrobatic and architectural spectacle. The vertical movements in Carmi and Heiman's work – culminating in the phallic apex of *Bliss* – embody forms of feminine power that challenge the masculine symbolic order, and perhaps compete with it on its own terms. Additionally, this elevation, while offering an escape from the cultural codes inscribed on the ground, produces a kind of detachment from mundane life. In ***Zahara***, the heroine's failed flight draws her back into the streets of 'earthly' Jerusalem, into contact with the human and material world below. But in ***Bliss***, the women's elevation suspends them above the messiness of lived experience.[10] Their rise registers as triumph and as seclusion,

10 This evokes a parallel between Carmi and Heiman's caryatid and life in a high-rise tower. In a recent article, a New York real estate sales director remarked: "Clients tell me they prefer to leave the building as little as possible [...] These are people who would rather their children not roam the city streets, among the crowds of tourists and the homeless. The result is what I call a 'vertical city,' living and dwelling in closed compounds" (Tzach Yoked, "New York's Skyscrapers Are Becoming Vertical, Closed Cities. You Won't Believe What's Inside," *Haaretz*, March 27, 2025; translation from Hebrew A. K. K.). In this context, *Bliss* can be compared to Larissa Sansour's video work *Nation Estate* (2012), which imagines an

equivalence," suggesting that this very fusion gives rise to "the paradoxical efficacy of art."[7]

A similar fusion unfolds in the work of Carmi and Heiman. Here, the paradoxical force does not emerge from any external ruin inflicted upon the piece, but from its charged tension between the heroines' constrained bodies and the acts of heroism they perform.[8] Their physical limitations become the basis of their resilience.[9] Yet it is not only the heroines' formidable physical exertions that leave their mark, but also the artists' deep investment in envisioning and crafting the very strategies by which to navigate the constraints they themselves devised. It is an artistic gesture of narrowing and release, of confinement and motion – a movement played out in the shift from the horizontal to the vertical – where their paradoxical efficacy emerges.

In the three works discussed here, vertical motion (or its climactic peak) signals a technological achievement: aviation, transportation, and construction. In *Zahara*, this achievement is symbolic; we encounter the protagonist post-crash, her flight reduced to a vestige in the form of a broken wing. By contrast, in *The Israel Trail* and *Bliss*, technological feats actively generate the depicted movements. In these works, technological ingenuity becomes synonymous with artistic accomplishment, embodied in the design and realization of mechanisms that enable motion

7 Jacques Rancière, "The Paradoxes of Political Art," in *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, ed. and trans. Steven Corcoran (London: Continuum, 2010), p. 138.

8 It is worth noting that Winckelmann and Rancière highlight not only the tension between the statue's mutilation and the hero it depicts, but also the contrast between the figure's physical power and its portrayal in a state of stillness. This differs from the heroines in Carmi and Heiman's work, whose constrained bodies are shown in moments of intense physical effort.

9 The works discussed here are not the only ones in which Carmi and Heiman place their heroines within constructions that restrict their movement and demand a Sisyphean effort to activate. This is also true of the works *Eserimion* (2016) and *Sphera* (2018), which feature devices later used in *The Israel Trail*.

Bliss. Several of the caryatid women appear in various stages of arboreal transformation; in one, we witness a companion tending to her hand, which has turned into a branch.[5] Yet the women of the column – like the participants in the trail procession and Zahara with her broken wing – evoke, more broadly, the remains of Greek sculptures and their Roman copies, known for their severed limbs. Such are the most famous caryatids from the Acropolis in Athens, whose arms exhibit varying degrees of amputation, and numerous statues of male heroes left without arms or legs. Considering Carmi and Heiman's heroines in relation to these sculptural remnants and their place in art history may shed light on the nature of movement within their works.

The 18th-century art historian Johann Joachim Winckelmann, and in his wake the contemporary philosopher Jacques Rancière, have observed that the beauty and impact of ancient Greek statues with severed limbs lie in the tension between physical disablement and the heroic vitality they embody, in the stark contrast between mutilation and rippling muscle. "Just as only the trunk remains of a mighty oak that has been felled and stripped of its twigs and branches, so the image of the hero sits there, maltreated and mutilated: head, breast, arms, and legs are all missing," wrote Winckelmann of the Belvedere Torso in the Vatican, which he identified as a likeness of Hercules. "At first glance you will probably see only a shapeless stone. But if you are able to penetrate the secrets of art, then you will perceive a miracle."[6] Rancière summarized the enchantment cast by this sculptural remnant by noting that "activity and passivity merge together, forming an

5 Notably, the woman who aids her companion – offering care to the arm that has become non-functional – is portrayed by the same actress who, representing Ruth Dayan in *Zahara*, attends to the heroine's incapacitated wing.

6 Johann Joachim Winckelmann, "Description of the Torso in the Belvedere in Rome," in *Johann Joachim Winckelmann on Art, Architecture, and Archaeology*, trans. David Carter (Rochester, NY: Boydell & Brewer, 2013), p. 144.

foot-to-ground contact – demands that movement along the path be carried out in elevation, above the earth. This horizontal motion, enacted through a range of vertical maneuvers using devices that enable mobility without touching the ground, seems to foreshadow the ultimate verticality realized in *Bliss*.

The three works can thus be situated along a shared continuum of movement: beginning with descent, continuing through horizontality, and culminating in ascent. In *Zahara*, a vertical crash gives way to horizontal progression; in *The Israel Trail*, that journey persists, now elevated above the ground; and in *Bliss*, horizontal motion serves as a springboard for vertical propulsion. Yet in all three, a striving toward verticality is present: even *Zahara* ends with the heroine ascending the historic Shaare Zedek Hospital building, stair by stair, until she reaches the roof. There, she circles once more – this time as the aerial shot slowly pulls away, turning skyward.

Moreover, in all three works, the upward movement represents a physical achievement by the participants, attained through their confrontation with constraints imposed by the artists. The heroine of *Zahara* must carry a large, dysfunctional wing that the artists have called a "useless prosthetic limb." In *The Israel Trail* and in *Bliss*, the participants are denied the basic ability to place their feet on the ground. While in *Zahara* the impairment leads to grounding, in *The Israel Trail* and in *Bliss*, the very limitation becomes a means of elevation. In both, vertical motion is accompanied by a narrowing of bodily freedom: in *Bliss*, this restriction intensifies, as the women's transformation into a caryatid-like structure effectively roots them in place.

The women of *Bliss* are fixed to the vertical axis they themselves compose – like the women of Caryae who are commemorated as columns, and like Daphne's metamorphosis into a tree, another symbol from Greek mythology echoed in

These questions invite a broader reflection on two interwoven themes that recur dialectically in Carmi and Heiman's oeuvre: movement and the body. An examination of three of their video works – *Bliss* and *Zahara*, currently on view at Ticho House, and *The Israel Trail: Procession*, shown last year at the Israel Museum – reveals a subtle dynamic in their collaboration, one that both connects and contrasts horizontal and vertical motion, as well as the constrained body and the transcending body of their heroines.

In the work *Zahara* (2021), the artists return to the story of Zahara Levitov, a Palmach fighter who, in 1948, joined the new Israeli army as a pilot and, later that same year, died in a plane crash into the wall of the Monastery of the Cross in Jerusalem. The video opens with an aerial shot that gradually closes in on the heroine, lying in the Valley of the Cross at the foot of the monastery. She rotates slowly in a spiral, evoking the failure of flight – her body tethered to a large, broken wing trailing along the ground. After she collapses, another woman enters the frame, attempting to mend the wing – a figure recalling Ruth Dayan, who had evacuated the injured Levitov to Shaare Zedek Hospital. Now, following this vertical fall, the two embark on a reverse motion: a horizontal journey on foot through the streets of Jerusalem, toward the hospital. The fall becomes a prelude to walking, producing a spatial movement that stands in contrast to the trajectory of *Bliss*: in *Zahara*, the collapse of flight gives way to grounded progress; in *Bliss*, the path of escape spirals upward into ascent.

Situated between the two works is Carmi and Heiman's groundbreaking piece, *The Israel Trail: Procession* (2018), which traces a passage across the landscapes of Israel – a journey that echoes Zahara's journey, though framed by the Israeli natural environment in place of the urban backdrop (see p. 25). However, a constraint imposed by the artists – the prohibition against

free of heroism and conflict. However, the technologies that make this existence possible deserve attention: the gathering tools Le Guin describes, the bags and containers that allow the women to carry food and healing to their destination and pass them along the vertical column they have built. Equally essential is the column itself: a five-tiered structure of women, the lowest anchored to the ground, the highest supporting a ceiling on the verge of collapse.

The artists conceived this column drawing on the Greek caryatids – architectural support columns carved in the form of women (see p. 18). What, then, is the relationship between the *hemdah* – the "bliss/delight" – inherent to cooperative feminine existence and its phallic form of a caryatid?

In her book *Inclinations: A Critique of Rectitude* (2014), feminist philosopher Adriana Cavarero interrogates the entrenched Western canon that depicts the human as an upright figure, and the masculine ideal as vertical. In contrast, she proposes the inclined human, who is epitomized by the maternal figure bending over her child. Cavarero questions the association of inclination with femininity and instead advocates for an ethics of leaning – of attentiveness, of offering and receiving support – over the rigid, individualistic ascent toward verticality. "Maternal inclination," she writes, "could work as a module for a different, more disruptive, and revolutionary geometry, whose aim is to rethink the very core of community."[4]

Viewing *Bliss* raises the question of whether the feminine existence it enacts aligns with the legacy of uprightness and the patriarchal order that produced the caryatids – or whether, despite their rise, the women of the column offer a counter-geometry, of form and ethics, whose very movement carries a disruptive force.

4 Adriana Cavarero, *Inclinations: A Critique of Rectitude*, trans. Amanda Minervini and Adam Sitze (Stanford, CA: Stanford University Press, 2016), p. 131.

violent kind, and its technologies are instruments not of death, but of sustenance: sacks, bags, and other vessels used to gather food and carry it home – together, and more efficiently than slaying a mammoth. For Le Guin, described as "an anthropologist of other worlds,"[2] the gatherers' story becomes emblematic of a form of literature that eschews heroism, resists conflict-driven structure, and follows a non-linear progression.

Carmi and Heiman, too, may be understood as anthropologists of other worlds. Their works depict realities suspended between past, future, and a parallel present; it is not clear if they once existed, or will come to be, or are unfolding elsewhere. In *Bliss*, the cave paintings that inscribe the myth of the hunt are replaced by contemporary graffiti, covering the walls of the industrial structure that shelters the fleeing women in a moment that feels both primordial and apocalyptic. This quasi-gatherer collective, ascending from ground to ceiling, is composed solely of women – as if the male hunters have been left behind, the world stripped of their presence. Their formation is not fleeting but enduring: we see them through day and night, awake and asleep, as the seasons change and the weather shifts. "There did I know a delight (or: bliss – *hemdah*) beyond all delight," wrote Dahlia Ravikovitch in the Hebrew poem that lends the work its name, evoking a utopian landscape, lush and overflowing.[3]

Folded into the title "Bliss" is the idyllic nature of the alternative feminine existence envisioned in Carmi and Heiman's video – a life rooted in plant-based nourishment and mutual care,

2 Marleen S. Barr, "Ursula K. Le Guin: an anthropologist of other worlds," *Nature*, February 23, 2018, https://www.nature.com/articles/d41586-018-02439-7

3 Dahlia Ravikovitch, "Delight" (*Hemdah*), in *There Did I Know Delight: Selected Poems* (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 2017 [Hebrew]); English translation by Chana Bloch and Chana Kronfeld, "Poems by Dahlia Ravikovitch," *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues*, no. 16 (Fall 2008), p. 225. The curator preferred the translation "bliss," which is used here and throughout the exhibition texts.

Lust for the Sky

Dafna Satran

The opening sequence of ***Bliss*** (2025), a video work by Ayelet Carmi and Meirav Heiman, depicts a group of women running – perhaps fleeing. Clutched in their hands are various plants; from their bodies hang baskets, bags, test tubes, and jars. They take refuge in an abandoned structure, where they organize into a tiered human formation. Within this vertical constellation, they nourish and care for one another, drawing upon the botanical and nutritional resources they carry. The group spans generations – young and old, one pregnant, another nursing. Each woman enacts a role: one waters, another oversees germination, and one weaves straw baskets, passed along the ascending chain of women to meet their needs.

In her 1986 essay *The Carrier Bag Theory of Fiction*, science fiction writer Ursula K. Le Guin advocates for a story centered not on the hunter, but on the gatherer.[1] The hunting story is undeniably seductive – structured around a hero, a weapon, and a kill. The gathering story, by contrast, follows a collective – mostly women – working together. It resists dramatic climax, especially of the

1 Ursula K. Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction* (London: Cosmogenesis, 2019). Le Guin's argument draws on anthropological research suggesting that in prehistoric societies, the primary source of food was not hunted meat but gathered plants. See, for example, Sally Slocum, "Woman the Gatherer: Male Bias in Anthropology," in *Toward an Anthropology of Women*, ed. Rayna R. Reiter (New York: Monthly Review Press, 1975), pp. 36–50.

crafted objects assuming a performative dimension in the videos.

The two works experienced in the garden drive home our disconnection from the soil and from nature. Natural materials are transformed into something unnatural: painted plastic leaves and feathers, digital images. Even as Carmi and Heiman engage with the subject of sustainable harmony with nature, they also point out our distance from it.

archetypal female world that invokes larger-than-life historical figures, while presenting ordinary women with whom anyone can identify or empathize. The exhibition also connects to Anna Ticho, who over the years has attained the status of the mother of artists in Israel. It is interesting and even inspiring to read Carmi and Heiman's works through the prism of the Tichos' Jerusalem legacy and the art of Anna Ticho, whose drawings are so rooted in the city and its surroundings and number so many portraits of women who lived in Jerusalem. As can be seen on the gallery walls, she had an eye for female archetypes, young and old. Her aging women of wisdom resonate with the subjects of Carmi and Heiman's video works. Positioned within the context of Ticho's portraits, their contemporary explorations reflect the cultural and historical landscape of Jerusalem, bridging past and present.

Thematically connected to the video works inside Ticho House, two new lightbox images, *Fern and Acanthus,* and an additional three-screen video work entitled *Endless Days and Sleepless Nights* can be viewed in the garden of Ticho House. These site-specific works were inspired by the garden's vegetation. In the light boxes, digitally processed leaves and branches create the illusion of stone reliefs embedded in the façade of the house, thus echoing the ancient mythological and architectural motifs alluded to in *Bliss* and *Zahara*.

The three-screen video work shows an endless loop of movement, a gentle trembling of leaves caused by the human bodies underneath. The leaves and branches themselves, the result of a long process of observation and craft, are on display in the house. Carmi prepared these meticulous recreations of vegetation, as well as Zahara's wing (also on display inside), carefully taking into account the changing shades of the leaves as the seasons unfold and the interaction of the shimmering feathers' colors. Thus the respective disciplines of Ayelet Carmi, a painter and sculptor, and photographer Meirav Heiman complement each other, with the

this rupture, they are condemned to be the building's supporting pillar. To remain fixed in place indefinitely, to process trauma and weather natural disasters, to evolve slowly into a new life form. It is worth noting that the opening scene where all the women run for their lives was shot on the project's last day of filming, October 3, 2023; four days later, this scene became a chilling and prophetic reflection of our reality here in the land of Israel. So the question remains: through the trauma, within the rhythm of the seasons and demands of nature, did they attain bliss?

Zahara, the earlier work that complements *Bliss*, engages with the tragic story of its namesake in a dreamlike sequence. Zahara Levitov (1927–1948), a heroic woman pilot serving in Israel's armed forces at the time of the establishment of the state, was killed when her plane malfunctioned and crashed into the outer wall of the Monastery of the Cross in Jerusalem. The narrative reimagines Zahara's final journey, in which she is aided by an older woman – a figure representing Ruth Dayan, the wife of Moshe Dayan, military commander of West Jerusalem at the time, who arrived on the scene and assisted in bringing the mortally injured young pilot to the hospital. The video follows the two protagonists as they make the final journey, dragging an enormous broken feathered wing, referencing both Zahara's airplane and the story of Icarus. The constantly present wing, both weighty and ephemeral, suggests the fate of a once-vital limb now rendered useless.

Set in present-day Jerusalem, deeply intertwined with the city's modern history and mythology, *Zahara* offers a soft yet powerful vision of female mutual support and empathy. The characters' surroundings and states of mind shift, we are witness to dreamlike journeys and bustling cityscapes, culminating in a poetically choreographed, gentle release from life.

Despite their differences, both of these works exemplify the conceptual world of Ayelet Carmi and Meirav Heiman: an

for themselves and are transformed into a living column that also attempts to support the rickety ceiling of the abandoned building. All stages of life are represented: prepubescent girls; teenagers; young women, including one who is pregnant and another who nurses an infant; and older women. As they create their tribal column, each woman has a specific role within the community, usually related to sustenance and the cycle of life – one peels fruit and feeds her friends, one takes the remains for composting, one sprouts the seeds, and one is healer.

The camera returns a few times to the old healer who applies salves to a young woman whose arm is turning into bark, indicating her metamorphosis to a tree. The myth of Daphne – who became a laurel tree in a desperate attempt to escape the advances of Apollo – is unfolding before our eyes, perhaps also suggesting a reason for the film's initial scene of fleeing women. The primary image of the work – the female column – draws inspiration from Greek *caryatids*: architectural supporting columns carved as female figures. This term translates as "maidens of Caryae" – an ancient town near Sparta with a temple dedicated to the goddess Artemis. Caryatids are linked to Artemis and possibly also to the women of Caryae, who were enslaved after the town betrayed Athens. In *Bliss*, the women wind themselves around a column, and over time the column becomes a living human pillar.

Messages of feminism and ecological sustainability are woven into the work, as we see the seasons pass and the women able to feed and heal themselves. The land itself no longer exists; what remains is the idea of nature and the land, represented by its characteristic flora from biblical times to the present: pomegranates, dates, carobs, almonds, walnuts, the Wandering Jew plant, pine trees, and more. Just as the allegoric wandering Jew was condemned to be cut off from his land, the women seen here must create an organic community and independent economy while detached from the land. In the alternate reality produced by

Ayelet Carmi and Meirav Heiman: Bliss

Timna Seligman

Resonating with Dahlia Ravikovitch's classic Israeli poem *Hemdah* (Bliss), which yearns for a time that once was and could be again in the future, the exhibition *Bliss* brings together two major video works by Ayelet Carmi and Meirav Heiman. It premieres their latest large-scale work, *Bliss*, 2025, alongside the first museum presentation of *Zahara* from 2021. These very different videos are both visions of a life experience seen through a female gaze, and together they construct a parallel world – one that seems to be familiar, although not of this time and place. They conjure up a dystopian universe, a world that comes in the wake of an existential trauma and yet embraces the ambition to create a new utopia. Manifesting the shared artistic language found in works Carmi and Heiman have been creating together since 2014, they continue the artists' discussions about femininity, the connection to nature and homeland, and the fragile Israeli reality.

As we approach the gallery, a woman's voice echoes softly through the space, making the female presence known even before we see the video *Bliss*. Once we fully enter the space, we are met with a wide shot of female figures who hold plants and flowerpots in their hands while they run through a deserted field toward an abandoned building. As the work unfolds, we are exposed to a female world that exists in a new reality but is rooted in tradition and folklore. Having made their great escape from ordinary existence, the women create a self-sufficient "bio-system"

designer Avihai Mizrahi, whose sensitivity resulted in a catalogue that embodies the essence and atmosphere of the exhibition.

Both the exhibition and the catalogue are a testament to successful teamwork – the catalogue especially so, as it is the outcome of a collaboration of the Master's Program in Policy and Theory of the Arts at the Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem Culture Unlimited (JCU), and The Israel Museum, Jerusalem. Together we were able to create a student writing competition with a grant that was awarded to Dafna Satran, and her article is included in this publication. Thank you to my partners at the Bezalel Academy, Dr. Shaul Seter, Head of the Master's Program, and Ilanit Konopny, Head of Curatorial Studies, and to Ruth Cummings, founder, and Shlomit Dror, Managing Director, of Jerusalem Culture Unlimited.

We are profoundly grateful to the friends whose support made it all possible: The Ticho House Fund; Noa and Asaf Danziger, Ramat HaSharon; Wiz, Inc., New York; Keren Bar-Gil, Ramat HaSharon; and Jerusalem Culture Unlimited.

Finally, I offer my warm thanks and admiration to Ayelet Carmi and Meirav Heiman, whose vision, talent, and tenacity can be seen in every part of this exhibition. It is a pleasure to work with them and to see the fruits of this shared experience.

Timna Seligman
Exhibition curator and
Curator of Ticho House

Foreword

Ayelet Carmi and Meirav Heiman: Bliss is the culmination of more than five years of conversations and collaboration between the artists and myself. We addressed questions like: What stories can be told through the prism of a woman's gaze? How does perspective change? What is the role of the individual within a community? Where does the strength reside? These issues underlie Carmi and Heiman's joint projects over the past twelve years and are the cornerstone of their new video work *Bliss*, spotlighted in the present exhibition.

This exhibition continues a series of Ticho House presentations of the work of female artists active today, within the context of the heritage of Anna Ticho, an important figure in the art world at a time when few women artists were recognized. The selection of works for the exhibition, and their placement inside Ticho House and in its garden, created a dialogue across time that touched on such shared concerns as the need to acknowledge and appreciate our surroundings or the focus on women of all ages and backgrounds. The combination of these two topics – place and woman – is what created the living caryatid pillar at the heart of the exhibition.

The exhibition would not have been possible without the help of many colleagues. I am grateful for the support of Tanya Sirakovich, Yulla and Jacques Lipchitz Chief Curator of Fine Arts, throughout the project's development. My thanks to exhibition designer Yasmin Tams, editors and translators Anna Barber, Tami Michaeli, and Shada Darawshi, the audiovisual team of Alexander Uretsky and Khaled Khatib, and installation technician Assaf Hezi for their skilled professionalism. I also wish to thank catalogue

New Voices from Jerusalem Fellowship is a grant program developed jointly by Jerusalem Culture Unlimited (JCU) and the Master's Program in Policy and Theory of the Arts at the Bezalel Academy of Arts and Design in Jerusalem, to raise new voices and perspectives on behalf of the arts in Jerusalem. Awarded annually to an MA student for writing a catalogue essay, this program provides a platform for emerging voices in the local art field and promotes creative and critical reflection on contemporary art in the region – particularly art created or exhibited in one of Jerusalem's cultural spaces.

The first grant for 2024–25 was awarded to Dafna Satran for her essay "Lust for the Sky," written for the exhibition *Ayelet Carmi and Meirav Heiman: Bliss* at Ticho House, The Israel Museum, Jerusalem, curated by Timna Seligman.

The Bezalel Master's Program in Policy and Theory of the Arts is a research-based academic track that combines curatorial studies with critical theory.

Jerusalem Culture Unlimited (JCU) was founded by Ruth Cummings in 2012 to support and strengthen artists and initiatives across East and West Jerusalem, providing opportunities and resources to enrich Jerusalem's cultural landscape.

Members of the selection committee:

Dr. Shaul Seter
Head of the Master's Program,
Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem

Ilanit Konopny
Head of Curatorial Studies,
Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem

Shlomit Dror
Managing Director, Jerusalem Culture Unlimited

Timna Seligman
Senior Curator, Ticho House
The Israel Museum, Jerusalem

Bezalel
בצלאל
بتسلئيل
Academy of Arts אקדמיה
أكاديمية للفنون والتصميم and Design
Jerusalem לאמנות ועיצוב القدس ירושלים
MASTER'S PROGRAM
IN POLICY & THEORY
OF THE ARTS
Jerusalem Culture Unlimited
ثقافة في القدس بلا حدود
תרבות בירושלים ללא גבולות

The Israel Museum, Jerusalem
Ticho House

June 2025 – January 2026

Ayelet Carmi and Meirav Heiman: Bliss

Curator: **Timna Seligman**
Exhibition design: **Yasmin Tams**

Catalogue design: **Avihai Mizrahi**
Editing: **Anna Barber**
Translation of Dafna Satran's essay:
Alicia Kamien Kazhdan

Photographic credits:
© The Israel Museum, Jerusalem, by
Elie Posner (4-5, 8-9, 10, 14-15, 39, 40, 84-85, 91);
and **Zohar Shemesh** (28, 70-71, 94-95);
Dima Valershtein (56-57, 61, 78-79); **Avi Chai**
(16, 46-47, 62); **Zehavit Azran Kind** (55, 63, 64-65);
Roni Kaufmann (27, 51, 54, 58, 66);
Ilan Sharif (25); Details from *Bliss* and *Zahara*
(20, 34, 52-53)

Printed by: **A. R. Printing, Ltd., Tel Aviv**

Catalogue no. 773
ISBN 978 965 278 590 9
© The Israel Museum, Jerusalem, 2025
All rights reserved

Pagination follows the Hebrew order,
reading from right to left

On the cover: Detail from the two-channel video
installation *Bliss*, 2025. Collection of the artists

מוזיאון ישראל, ירושלים
the israel museum, jerusalem
متحف إسرائيل، أورشليم القدس

Exhibition made possible by
The Ticho House Fund
Noa and Asaf Danziger, Ramat HaSharon
Wiz, Inc., New York
Keren Bar-Gil, Ramat HaSharon

Catalogue made possible by
Keren Bar-Gil, Ramat HaSharon
Jerusalem Culture Unlimited (JCU)
The Oded Halahmy Fund
The Ticho House Fund

Ayelet Carmi
and
Meirav Heiman

BLISS