

נעמה ערד  
NAAMA ARAD  
הר שולחן  
TABLE MOUNTAIN



מוזיאון תל אביב לאמנות

נעמה ערד: הר שולחן

גלריה לרישום והדפס מתנת הידידים הגרמנים של מוזיאון תל אביב לאמנות  
הבניין ע"ש שמואל והרטה עמיר

תערוכה

אוצרת : אירית הדר  
אוצרת משנה: דלית מתתיהו  
הקמה: נעמה ערד, יעקב גואטה  
תאורה: ליאור גבאי, אסף מנחם, חיים ברכה

קטלוג

עורכת: אירית הדר  
עיצוב והפקה: ניצן רון  
עריכת טקסט: דפנה רז  
תרגום לאנגלית: דריה קסובסקי  
צילום: ליאת אלבלינג

על העטיפה: מתוך הר שולחן, 2015

© 2015, מוזיאון תל אביב לאמנות  
קט. 16/2015  
מסת"ב 6-120-539-965-978

5  
—  
פתח דבר סוזן לנדאו

7  
—  
ברזכים הבאים למצב הותון אירית הדר

15  
—  
לדבר על חבל בועז ארד

18  
—  
ציונים ביוגרפיים

20  
—  
הר שולחן – מראות הצבה



תודה מיוחדת לגברת אינגריד פליק, שבלעדי תמיכתה לא היו התערוכה והקטלוג באים לכלל מימוש

## פתח דבר

נעמה ערד אינה "פנים חדשות" במוזיאון תל-אביב לאמנות. שתיים מעבודותיה הוצגו זה עתה בפרק הראשון של התערוכה הקבוצתית "בשיחה: מבחר יצירות עכשוויות" (אפריל 2014 – ספטמבר 2015), שבה הפגשנו יצירות של אמנים ישראלים ובינלאומיים (מאוספי המוזיאון ומאוספים פרטיים), בתלייה שכיוונה לשזירת חוטי שיחה בין זרים לכאורה. קשרים הנוצרים בין אובייקטים שונים במרחב משותף הם גם עניינו של המיצב הר שולחן; אך דומה שלמרות הסמיכות המודגשת בצירוף הלשוני שבשם התערוכה, המקאה הר ושולחן בקשר דימוי – השפה והעין כאחת משמרות דווקא את ההפרדה, כאשר ההר והשולחן ניצבים לפנינו כעצמים עצמאיים.

הפסלים של ערד נוכחים אפוא בחלל כסמיכויות המפעילות צירוף והפרדה במקביל, בדומה לרעיון הקדם-סוריאליסטי המוכר להפגיש מטרייה ומכונת תפירה על שולחן הניתוחים. אלא שערד אינה מסתחררת אל תוך התהום של עולמות החלום. פסליה העשויים ממוצרי צריכה יומיומיים, כמו גם רשת הקשרים ביניהם, כבולים לקרקע המציאות.

תודה גדולה לנעמה ערד, שיצרה את המיצב הר שולחן במיוחד לחלל הגלריה לרישום והדפס, ושילבה את נתוניו האדריכליים בשרשרת הסמיכויות המרכיבות אותו. תודה מיוחדת לגברת אינגריד פליק, שתמיכתה בתערוכות המחלקה לרישום והדפס, בגלריה מתנת הידידים הגרמנים, איפשרה גם הפעם את מימושם של התערוכה והקטלוג באופן הרצוי וההולם. תודה גם לעיריית זומר ולצוות גלריה זומר לאמנות עכשווית, תמר זגורסקי וכן-לי גל, על עזרתם – שניתנה ברוחב לב – בשלבי ההכנה ובהסעת העבודות מניו-יורק.

תודה מקרב לב לאירית הדר, אוצרת התערוכה ועורכת הקטלוג, על עבודתה המעמיקה; לדלית מתתיהו, אוצרת המשנה; וליעקב גואטה, שעמל לצד נעמה ערד על הקמת המיצב. תודה חמה לבועז ארד, שהעשיר את הקטלוג בטקסט חוייתי; לניצן רון על עיצובו ההולם; לדפנה רז על העריכה המיטיבה בתמיד; לדריה קסובסקי על התרגום רב הקשב לאנגלית; ולליאת אלבלינג, שצילמה את המיצב ברגישות רבה. להקמת התערוכה חברו רבים מצוות המוזיאון על מחלקותיו השונות, ותודותי שלוחות לכל אחת ואחד מהם.

סוזן לנדאו

מנכ"לית ואוצרת ראשית

## ברוכים הבאים למצב הנתון<sup>1</sup>

### בפנים ובחוץ

נשתהה על הסף, שם אנו מקבלים את פני הדברים. כי הנה, כבר בפתח הגלריה לרישום והדפס, מתברר כי במקום עמידה מול קירות וצפייה בעבודות התלויות עליהם – אנחנו נדרשים להתוודעות למערכת של אובייקטים, שפרישתם בחלל הגלריה מכוונת להתבוננות משיטת ולשיטוט במרחב. גבולותיו הפיזיים של החלל תחומים אמנם בקירות המוצרים, אך סימונם הסדור של הקירות בקווים רצופים טובע בהם הזרה מתעתעת. הסימון על הקיר, המותווה בסרט דביק בעבודה ידנית מדויקת, מתמשמע בשני אופנים שונים ועוקבים: לפרקים הוא נתפס כגריד מודרניסטי מאחד ונוסך סדר, הטובע באדריכלות – בפיזי, בשריר וקיים – משהו מן השרירותי, שכן קירות האולם מתלכסנים זה כלפי זה, ועמודי הבטון שבמרכזו אינם מקבילים למעטפת אלא ניצבים לעצמם בזוויות קנניות; ולפרקים הוא נחוזה כרישות אופף-כל או כהדמיה של חלל ברישום דיגיטלי תלת-ממדי, ובקריאתו כך כמו מאיין את משטחי הקירות ומחליפם בחללו הרוחש תמיד של מסך המחשב. המודרניסטי והדיגיטלי ממשיכים להתחלף זה בזה, פעם אחר פעם, במהלך השהות בגלריה. המיצב הר שולחן – שכותרתו העברית ממשילה את הנוף לביתי, שעה שהנוסח האנגלי מקדים את הביתי לנוף – נחוזה לכן בטריטוריה שגבולותיה עמומים.

הפסלים-אובייקטים שבמיצב הם הכלאות של חפצים זולים ויומיומיים, תוצרי ייצור המוני שתפקידם הומר. עקרון ההמרה כבר יושם בחומרים ובאופנים שונים בעבודות קודמות של נעמה ערד, למשל במבנה אבן כבד של קשת ניצחון רומית שהופיע בחלל כווילון גזירי נייר (בתערוכה "אל על", גלריה המדרשה, תל-אביב, 2012; אוצר: בועז ארד); או בתצלום של בית הכנסת בבה"ד 1 שהיה לווילון רשת מחורר (בתערוכה "אפריקה ישראל", גלריה זומר לאמנות עכשווית, תל-אביב,

<sup>1</sup> הכותרת מרפררת לעבודתו של טינו סגל This Situation (2007): שישה אנשים בגילאים שונים נכנסים לגלריה, מתמקמים בתנוחות שונות – חלקן מאזכרות דימויים מופרים מתולדות האמנות (למשל ארוחה על הדשא של אדואר מאנה) – ומקדמים את האנשים סביבם בברכת "Welcome to This Situation". בעקבות ציטוט כלשהו בענייני קדמה, טכנולוגיה ושינוי חברתי נפתחת ביניהם שיחה ונוצרים מפגשי תקשורת שונים; בהמשך נשאל/ת אחד/ת מן הצופים "מה את/ה חושב/ת?", ובעוד אימת ההפתעה והמבוכה משהה את תשובת הנשאל/ת – ממהירים המבצעים לעזוב את החדר, כמו נמוגים לאורך הקירות, בהשמיעם צליל המעלה על הדעת גוויעה של סאונד במכשיר שנותק מהזרם.



2013), שבה נכח גם שער הברזל מן הכניסה לבית ז'בוטינסקי ("מצודת זאב") בתל-אביב כציור קיר בגיר שמן, מוברש ודהוי למראה. בהר שולחן, עקרון ההמרה מקיף את המכלול – המערכת שהיא המיצב – אך חודר גם למבנה של האובייקט הבודד.

במכלול, העתקים מומרים למקור, כלומר: חפצים שהותקו מן היומיום אל טריטוריית המיצב, מתכוננים בה כאובייקטים הילתיים, חד-פעמיים.<sup>2</sup> אך התמורה ניכרת בכל פריטי המיצב – למשל בבסיסים של שתי מנורות עומדות, שהיו לפסל-משקולות המונח על שטיח-תריסים; וברצועה המאבטחת סולם, שחוברת לתיקיית ניירות המציגה לעינינו טלפון – המדגימים בתצורה פשוטה את התחביר של העבודות. במקרים של הטלפון והמשקולות השתנה אמנם ייעודו של החפץ היומיומי, המתפקד כעת כרכיב של פסל – אבל ההכלאה שנוצרה ממשיכה להיות "חפץ יומיומי", הפעם על דרך הייצוג. בשני המקרים הזהות החדשה ברורה לעין, אך השינוי נעשה בלי להתכחש לייעודם המוסכם של המרכיבים. ההמצאותיות והעבודה הידנית, הלואו-טקית והעמלנית לעתים, מעידות על השימוש הפרטיקולרי שערך עושה בפריטים סטנדרטיים, ביחידות מוסכמות ואוניברסליות; אך דומה שהיישום הייחודי לא נועד לחלץ את אובייקט האמנות מהספירה של מרכיבי, אלא להותירו לכוד במוסכמה, בפני השטח של הצרכנות ומוצרי הצריכה.

### התפתלויות וקפלים

חשב ראה הוא פיל,  
מתאמן בחליל ובשירה:  
מבט נוסף הראה שזה,  
מכתב מאשתו היקרה.  
"סוף סוף מבין אני", אמר,  
"החיים הם קללה מרה".<sup>3</sup>

אני מרחיקה את המבט אל שירו של לואיס קרול, כי למרות המסקנה החותכת שבסופו, לסיכום ההנגדה החריפה בין המיוחל למציאותי, דומה שיש בו כדי לתאר את חוויתו של המשוטט המתוודע למיצב. הספר סילבי וברונו – שבו מזדמר השיר לְמִסְפֵּר במהלך שיחה על הספרות בת-הזמן עם גבירה שפגש ברכבת, בעודה שקועה בקריאת ספר בישול; שיחה שבה, כבשאר השיחות בספר, מְסַפֵּר כיווני השיחה הוא כמספר הדוברים – מציע מתכונת לדברים הנדונים כאן: מְסַפֵּר יחיד מגולל בו שתי עלילות, שהוא המקשר היחידי ביניהן; האחת מתרחשת בארץ הפיות, והשנייה באנגליה הוויקטוריאנית, כלומר בזמנו של קרול. וכפי שהבחין ז'יל דלז, שלא כמו בֶּאֱלִיס בארץ הפלאות, בסילבי וברונו "העומק עצמו כמו הושטח כליל והיה למשטח לצד המשטח

2 ראו בוריס גרויס, כוח האמנות, תרגמה והעירה: אסתר דותן (תל-אביב: פיתום, 2009), עמ' 72-76.

3 לואיס קרול, סילבי וברונו, תרגם מאנגלית: יונתן בר (תל-אביב: קמין, 2015), עמ' 50.

האחר. שני המשטחים מצויים אפוא בדו־קיום, ושני סיפורים רציפים נכתבים עליהם. [...] סילבי וברונו הוא ללא ספק הספר הראשון המְסַפֵּר שני סיפורים בעת ובעונה אחת, לא כסיפור בתוך סיפור אלא כאחד בסמיכות לאחר, כשפסקאות משייטות תדיר בין האחד לאחר, לעתים בהסתמך על חלקיק משפט המשותף לשני הסיפורים".<sup>4</sup>

בהקדמה לספר התוודה קרול: "ייתכן שהדבר הקשה ביותר בספרות [...] הוא לכתוב דבר-מה מקורי. וייתכן שהדבר הקל ביותר, לאחר שנכתבה שורה מקורית, הוא להמשיך בה ולהוסיף לה".<sup>5</sup> את תהליך הכתיבה מתאר קרול כשזירה של עוד ועוד משפטים ומלים בחוט הסיפור ("כמות אדירה ומסורבלת של קטבים"), ובאשר לעיקרון המארגן של הספר הוא חד לקורא חידות: "חידה קשה יותר – אם זאת תבקשו – היא לקבוע באילו משירי הגנן (אם בכלל) הותאם הבית לסיפור, ובאילו (אם בכלל) הותאם הסיפור לבית".<sup>6</sup> ודלז מוסיף ומחדד את הדברים: "בֶּסִילְבִי וברונו יצר קרול ספר-מגילה בדוגמת ציורי המגילות היפניים", ומסתייע בהבחנותיו של סרגיי אייזנשטיין על ציורי המגילות היפניים כמבשרי המונטאז' הקולנועי, שהרי "סרט המגילה נגלל כלפי מעלה ביוצרו מלבן! כעת לא המדיום הוא שמתגלגל על עצמו; מה שמיוצג בו הוא שנגלל כלפי מעלה, על פני השטח שלו".<sup>7</sup>

בֶּסִילְבִי וברונו, אם כן, לא מוצע לקורא אותו ריחוק פסיכולוגי מופר בין ממדי המציאות השונים, כאשר מעמקי הפסיכָה חבויים הרחק מתחת לפני השטח (כזכור, בסוף ספרו הנודע של קרול פורצת אליס מן המעמקים ומתעוררת בזרועות אחותה, בעוד ארץ הפלאות נדחקת אל החלום), שכן העומק מומר בזיקה של סמיכות בין שני משטחים. גבולות המציאות עמומים, כי כל מישוריה מתקיימים ברצף אלה לצד אלה וממשיכים זה את זה בתבנית של טבעת מוביוס, רצועה דו־ממדית מפותלת בעלת צד אחד בלבד. ספרו של קרול בנוי בתבנית מוביוסית, שגם מופיעה בו בדמותה כאשר "מיין קֶר" מלמד את "ליידי מיוריאל" כיצד יוצרים את "ארנקו של פורטונטוס",<sup>8</sup> בקלות ובמהירות, משלוש ממחטות.<sup>9</sup> הארנק האמור הוא בעצם טבעת מוביוס, וכדברי "מיין קֶר": "כל מה שנמצא בתוך הארנק, נמצא מחוצה לו; וכל מה שנמצא מחוצה לו, נמצא בתוכו. וכך כל העושר בעולם נמצא בארנק קטן".<sup>10</sup>

4 Gilles Deleuze, "Lewis Carroll," *Essays Critical and Clinical* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), p. 22

5 קרול, לעיל הערה 3, שם עמ' 14-15.

6 שם, עמ' 14.

7 דלז, לעיל הערה 4, שם.

8 מחזה-מוסר בשם זה, מאת תומס דקר (Dekker, 1599), מבוסס על אגדה גרמנית עממית ומספר על הקבצן פורטונטוס וארנק הפלא שבחר לקבל מאלת המזל, על חשבון הצעותיה האחרות: חוכמה, כוח, בריאות, יופי וחיים ארוכים. האגדה מתפתלת לאורך חייו הקצרים וחיי שני בני-יורשיו, שמהלכם נגזר מבחירתו בממון, נכרך בהונאות וגניבות ונצבע בביש-מזל, פרי הבחירה המוסרית השגויה. בסופו מתבקשת המלכה אליזבת להכריע בשאלה מי ניצח, הטוב או הרע.

9 ראו קרול, לעיל הערה 3, שם עמ' 276.

10 שם, עמ' 278.

מצב שבו מה שבחוץ קיים בה־בעת גם בפנים, חובר לתחושה שהכל פתוח ועם זאת נתון וסגור, ולכן אולי הצורה הטופולוגית של טבעת מוביוס משמשת לא־פעם את מחשבת הפילוסופיה העכשווית: ז'אק לאקאן, למשל, הבהיר בעזרתה את הרצף בין הפנימי לחיצוני או בין השפה ללא־מודע, בערערו על התפיסה הבינארית המנגידה את השפה (כפני שטח) ללא־מודע (כעומק). חיים דעואל לוסקי מונה "כמה רעיונות משותפים שאפשר לראותם כערכים המתכוננים ברציפות" במחשבתם של שלושה הוגים צרפתים פוסט־סטרוקטורליסטים מרכזיים – דלז, מישל פוקו וז'אק דרידה. מביניהם, פוקו למשל מכחיש כל ממד עומק בקיום האנושי ומייצג מעבֵר מתלת־מימד ל"פילוסופיה של פני השטח", תחום "הכלוא תמיד בין המשטחים האחרים כך שלא יהיה אפשר להתרומם ממנו לעבר ניסוח של 'פרספקטיבה' מרחבית, על־זמנית, חיצונית לו (רפלקסיבית, סיבתית)". בהמשך לכך הדברים נקשרים זה לזה במבנה־רשת, תוך "ביקורת החלוקה לדיכוטומיות לוגוצנטריות (כגון מהות/תופעה, סובייקט/אובייקט, חירות/הכרח, פסיבי/אקטיבי, נשי/גברי, חיצוני/פנימי, שפה/עולם וכדומה) ומעבֵר לבנייה מרובדת ומבוזרת של ידע, שהאינטרסים שלו חשופים [...] במרחב] הנקודות המרכיבות את כר הפעולה של הידיעה האנושית".<sup>11</sup>

לולאתיות מוביוסית מתקיימת בפסלי המיצב, והיא התבנית הפיזית הנתונה שלו. עיוניה של ערד בסתמיות באמצעות חפצי היומיום המשמשים אותה, מדברים על הקפיטליזם כשיטה המבוססת על צריכה; אלא שהחזות הסתמית של האובייקטים סודקת את מסך המוסכמות של השיטה ודוברת את האיכות הטראומטית שבחלחול עקרונותיה אל התחום הפרטי, המלווה בקריסתן של הבחנות חברתיות בסיסיות (כגון פרטי/ציבורי). גם המציאות הווירטואלית (בתרגומה הדיגיטלי) השוזרה ביומיום – בתקשורת, בכלכלת המידע – מביאה לטשטוש גבולות ולקריסת הבחנות, ממש כמו בחוויית קירות האולם כגורם הנע בין תיחום החלל לפריצתו. ככלל מרחפת בחלל "רוח הרשת", במונחיו של ערן פישר במאמר "לכודים ברשת: שיח הטכנולוגיה הרשתית והקפיטליזם החדש".<sup>12</sup>

פישר מבקש לעדכן את הבחנותיו של יורגן הברמאס (Habermas) בדבר התפקוד האידיאולוגי של שיח הטכנולוגיה בהצדקת הקפיטליזם.<sup>13</sup> בעקבותיו הוא מנתח את שיח הטכנולוגיה, שהתפתח

במקביל למעבר המהפכני משלב הקפיטליזם התעשייתי־מכני־ממוכז, המזוהה עם המודרניזם ועם ניכורו של הפרט מתהליך העבודה – אל השלב הפוסט־תעשייתי, המידעי־דיגיטלי־רשתי, הנקשר לניאו־ליברליזם. הטענה היא כי שיח זה יוצר אשליה שהטכנולוגיה העכשווית ממתנת את הניכור עד כדי ביטולו; בהעלותו על נס את כוחה של הטכנולוגיה להגשים מטרות אינדיווידואליות של העצמה אישית, ביטוי אותנטי ויצירתיות – כלומר, בגיבוי אידיאולוגיה של צמצום הניכור – "שיח הטכנולוגיה בן־זמננו נותן לגיטימציה להסדרי כוח חדשים המאפיינים את הקפיטליזם החדש: המעבר מייצור המוני לייצור מבוזר, רגיש־זמן, פרטני ומותאם המונית, שרוב היבטיו ממקרים אל חברות קטנות ובינוניות הנשלטות בידי תאגידים בינלאומיים, שהוליוו להיחלשות העבודה אל מול ההון, דה־רגולציה וליברליזציה של השוק, הפרטת העבודה והגמשת התעסוקה".<sup>14</sup> העבודה נעשתה גמישה ומספקת יותר, הצרכן הוא גם יצרן ויזם – אך זאת במחיר דחיקתן הצדה של התביעות לרווחה חברתית ושל רשתות הביטחון המוסדיות, שהגנו על העובד מפני ניצול. השמחה על צמצום הניכור נרתמת בידי בעלי הכוח לשם צבירת הון והעמקת אחיזתם במציאות חיינו. רוח הרשת, שצמחה "במקביל לצמיחתה של טכנולוגיית הרשת וגם במקביל להחרפת הניצול", משקפת שינויים של ממש ביחסים החברתיים – אך בעודה מצדיקה אותם "במסגרת פרשנית המעקרת את ההיבטים הכוחניים של שינויים אלה, היא גם מאפשרת אותם ולכן מהווה למעשה חלק מהם".<sup>15</sup>

## בבית

האתר הדומסטי של הר שולחן ממציג חלל מגורים כרב־מערכת, כלומר כגוף מורכב המבנה יחסים דינמיים בין מרכיביו, המערכתיים כשלעצמם. בנקל עשוי המבקר לשייך כל אחד מן הפסלים לתפקוד מסוים בבית, אך בשיטוטו בחלל נחשפות לעיניו (ונרקמות על־ידי) זיקות שונות בין האובייקטים (כיסא, משקולות, שטיח, טלפון) לבין עצמם ובינם לבין מערכות אחרות ולמכלול הארוז בגריד הרישום הדיגיטלי. הדברים יתפרשו לעינינו בסדר שתתבע ההצבה בחלל, בלי לציית בהכרח להיגיון המימטי. ובכל זאת אפתח באובייקט שדלת בחזיתו, ובמרכזה תיבת דואר פרוצה – ייצוג של סף על כל כיווני התנועה (ואי־התנועה) המתאפשרים בו: כניסה, יציאה והשתהות בין לבין. הדלת נראית על רקע אחד הקירות ההיקפיים של האולם, אך מבט אל צדה, המתבקש מאופן הזדקרותה מן הקיר המרושת, מגלה כי החלל שאליו היא אמורה להיפתח (או להיסגר) חסום, וכי הדלת אינה אלא משטח של שולחן שהתאנך וניצב על צדו, כמתרס, אולי כהר (שולחן). מרבית שטחה של הדלת (או חזית המתרס) מצופה בתדביק נייר, ורק בחלקה התחתון נחשף המשטח האפור של השולחן, כשלעצמו פריט סטנדרטי מייצור המוני, העונה לקריטריונים של מינימום חומר למקסימום שימוש.

- 11 חיים דעואל לוסקי, הקדמה לפילוסופיה של פני השטח: שמונה סוגיות בפילוסופיה של פריז (תל־אביב: רסלינג, 2007), עמ' 15.
- 12 ערן פישר, "לכודים ברשת: שיח הטכנולוגיה הרשתית והקפיטליזם החדש", תיאוריה וביקורת 37 (סתיו 2010), עמ' 150-183.
- 13 פישר מתכוון למאמרו של הברמאס מ־1970, "Technology and Science as Ideology"; לדבריו, הברמאס "מתאר כיצד לגיטימציה המבוססת על מנגנוני הפעולה האינהרנטיים בביכול לשוק (כפי שהם מנוסחים בכלכלה הניאו־קלאסית) הוחלפה בלגיטימציה פוליטית, עם צמיחת מדינת הרווחה הקיינסיאנית והתכונן הריכוזי של הכלכלה. מנקודה זו ואילך, פעולה פוליטית נמדדת במונחי הבעיות הטכניות שעל סדר־היום ולא במושגים מהותיים. במצב דברים זה, תפקידה של הפוליטיקה מרודד לכדי מציאת אמצעים טכניים להשגת יעדים (ובראשם צמיחה כלכלית), שהם־עצמם נמצאים בביכול מחוץ לזירה הפוליטית. סתירות ומתחים חברתיים נפתרים בביכול באמצעות הצרת תחומה של הפוליטיקה, וכתוצאה מכך הרציונליות האינסטרומנטלית של השפה הטכנית 'כובשת' את התחום הפוליטי"; שם, עמ' 153-154.

14 שם, עמ' 156.  
15 שם, עמ' 171.

ובכל זאת, לצד הסטנדרטי או הגנרי, האובייקט מתייחד ונטען בזהות מובחנת, בידיעה כי מדובר בשולחן עבודה של ערד בבית הספר של המכון לאמנות בשיקגו, שבו למדה (בשנים 2014-2012) לתואר שני באמנות. גם בתדביק הדגם המופשט אפשר למצוא אֶזכור לעבודתה של ערד עד כה, שעשתה שימוש בדימויים המזוהים עם המפעל הלאומי ועם ימי התום והתקווה של העשורים הראשונים למדינה (חברות כמו "אל על" ו"אפריקה ישראל" – כשמות שתי תערוכות היחיד שהציגה ערד בתל-אביב – ייצגו את בניין הארץ ואת הפיתוח הלאומי בטרם הופרטו בסוף שנות ה-90 למאה ה-20).

הדגם שבתדביק מתייחס לשטיח בעיצוב בצלאל שץ, שנעשה בשביל בית הנשיא בירושלים ומייצג את החתירה למבע ישראלי מובחן.<sup>16</sup> בשטיח כשלעצמו טבוע פער מסוים, כי דומה שכבר בעת יצירתו, ב-1973, היתה המגמה הנדונה – הניסיון להעמיד מבע מודרני-אוניברסלי ובה-בעת מובהק-לוקאלי, ברוח של פתיחות לעולם המגובה בהסתגרות פנימה – בגדר אנכרוניזם. יתרה מזו, את דימוי השטיח מצאה ערד ברשת כשיעתוק דיגיטלי מן-המוכן, ואז ביצעה קטע ממנו בניירות בריסטול פשוטים ובעבודת מספריים ודבק, בצבעוניות המרדדת את המָנעד הדווי-מעודן-אך-עשיר של צבעי השטיח – אפור, בז' וורדרד-אפרסקי, שבתוכם מבליחים "אקסנטים" כתומים, שחורים ותכולים – לגוני הבריסטול הזמינים. דומה שממקומו בגבו אל הקיר, כשהוא כמו צופה אל האולם, הפסל אכן מעלה שאלות בענייני זהות קולקטיבית – ובתוך כך מייצג מערכת יחסים מורכבת בין הפרטי למוסכם, בתקופה שבה אפילו אובייקט האמנות היחידאי מרודד ונהדף אל הסטנדרטי, ההמוני והמשועתק. ההקשר שאליו שולחת הדלת-שולחן-מתרס הוא זה של עבודת הרשת המעדיפה "מולטי-טסקינג" על פני מקצוענות מתמחה; הרשתות החברתיות המקדמות מעורבות-בעולם שעיקרה מפגשים שטחיים וזמניים; והתפיסה של בני האדם עצמם כמידעיים ורשתיים ועל כן כ"ניתנים ביתר קלות לפירוק, ביזור והרכבה וליצירת מהויות חדשות ומתחלפות".<sup>17</sup>

בעמל שקדני חתכה ערד יחידות תריס-צלון מאלומיניום לקטעים קטנים, שהודבקו זה לצד זה כרעפים על יריעת ניילון (רעפים עלו בדעתי כיוון שיחידות התריס אינן שטוחות אלא מתעגלות קלות, כך שנוצר מארג תבליטי משהו) – והיריעה כולה מתפקדת כשטיח, שעליו מונחת משקולת. מרחוק צבעו של השטיח אפור כהה ואילו מקרוב הוא לבן, שכן הראייה מתעתעת וקונטינגנטית לתנאי התאורה, זווית המבט והמרחק מהאובייקט; עם זאת, שטיח התריסים – הכלאה בין שטיח המונח-נדרך על רצפה בתוך הבית, ותריס, שנמצא תמיד על הסף, חוצץ בין חוץ ופנים וגם חושף אותם זה לזה – מעלה על הדעת את תפקידם של תריסים כמסננים וממננים של האור (ובהשאלה, של החוץ) בציורי תפנים. לכן יש עניין בגוונים של שטיח התריסים, בהיענותו לאור של אובייקט, שרכיביו נעשו בייצור המוני אך הרכבתו נעשתה בעבודה ידנית עמלנית והקשרו טוען בו פיוט, שלא על חשבון מאפייניו האחרים. בסמנו מצבי סף, אובייקט זה הוא מושא תשוקה: הוא אינו נגיש

אלא למבט, ולכן מסכל את שימושו של השטיח כאסקופה; כל ניסיון לדרוך עליו ולעבור את הסף, למקם את גופו של הדייר במרחב הביתי, יותיר בו נזקים.

סְפִי הפרטי והציבורי מתערערים גם בפסל כיסא הסמוך לשטיח – כיסא משרדי סטנדרטי, השלוב במתלה של אינפוזיה שממנו משתלשל משולש חסר מקוש, כעין ידית אחיזה או אבזר-עזר לחולה המתקשה לקום ממיטתו בבית החולים. במושב נפער חור מלבני, שהופך את המושב לאסלה ושולל ממנו את תפקודו כמושב לטובת פתח או מוֹצָא להפרשות, ולאקאן היה אומר: לשארית המתנגדת, החורגת ממערכת השפה. אבל גם תפקודה של האסלה מסוכל, מאחר שבפתחה קבעה ערד תריס של מזגן שיש בו כדי להפוך את כיוון התנועה.

פסל נוסף – פסל מקלחת – מאשש את ההתייחסות ל"ממשי" בפסל הכיסא, שכן במרחב הסמלי של המיצב, המקלחת מסמנת רצף בין עומק ופני שטח, פנים וחוץ, ומעלה על הדעת את סְכִימת הלא-מודע של לאקאן. פסל המקלחת עשוי מצינורות ושני שטיחים – פסיפס של מדבקות צבעוניות סטנדרטיות, שהודבקו על יריעת גומי בדגם סדור של אריחי רצפה.<sup>18</sup> המקלחת "מתרחשת" בין השטיחים לרצפת האולם, והיא לא יציבה בשל הצינורות החותרים תחתיה, יוצרים גבשושיות ותלמים ובה-בעת גם נחשפים ונכרכים במישור המציאות (הלא-סמלית) של הגלריה וגורפים אותה אליהם. בסיטואציה מוזרה זו אין מן השלווה או מן הנועם של הרחצה. כמו בלא-מודע, שבו הדחפים והמשאלות האסורות מונחים אלה לצד אלה בלי היררכיה – גם במקלחת אין סדר היררכי, כאשר התחתונים הם לפרקים עליונים והעליונים תחתונים. מכסה אוטם של חור ניקוז מונח על הרצפה המשובצת ולא מקובע בה, ובכך מסמן הפרעה או חסר בשלמותו של דגם המשבצות, שיבוש של המשטח שאינו מאפשר ניקוז. מן המקלחת מפתה להפליג אל אי-הנגישות הזאת, אל החסר בהוויה – אותו חור בלתי נסבל במלאות הקיום, הקורא תדיר לנסיונות איחוי. המגב – אף הוא כלי ניקוז של פני שטח – נגיש רק באופן חלקי, שכן חציו חבוי מתחת ל"רצפת המקלחת", וחציו מונח על רצפת האולם. הניסיון המדומיין להפעילו ירים אולי, להרף עין, את פני הרצפה המשובצת – אך מה שייחשף הוא המשטח המוכר של רצפת אולם התצוגה, פני השטח האטומים שעליהם אנחנו עומדים.

18 המשבצות התכלכלות של רצפת המקלחת נדמו לי כביצוע ידני של פיקסלים מן הסוג המובלט לעין בדימויים הצילומיים המוגדלים של דגנית ברסט, שתיארה אותם כ"תצלומים שטוחים של דברים עמוקים"; ראו דנה גילרמן, "פני הים: שטוח במובן העמוק", הארץ: גלריה, 1.1.2009.

16 בצלאל שץ, שטיח קיר לחדר האוכל הרשמי, בית הנשיא; בוצע ב-1973 בסדנאות משכית, נצרת.  
17 פישר, לעיל הערה 12, שם עמ' 167, הערה 28.

בועז ארד

## לדבר על חבל

”כל אדם נושא בחובו חדר. עובדה זו אפשר להוכיחה אפילו בעזרת חוש השמע. כשמישהו הולך מהר ואתה מקשיב, נניח בלילה, כשהכל שקט סביב, אתה שומע למשל חריקת ראי שלא הוצמד כראוי.”

— פרנץ קפקא, מחברות האוקטבו

משהו השתבש במנגנון הפנימי של החדר. המציאות אינה יכולה עוד להשתקף בו כראוי. במרחב הריק מפוזרים מקטעים, רצפים, גושים. הם פועלים בתדרים שונים. אין ביניהם יחסים של סיבה ותוצאה; אלה יחסים של דחייה ומשיכה, של הקשרים רחוקים וקרובים, של שימוש, של חומר, של יחס לגוף, לחושים, לתנועות גופניות, למנגנונים מנטליים, לשפה.

נראה אמנם שהיחס בין המרכיבים שרירותי כמעט, ובכל זאת יש הכרח שמחייב אותם להיות מוצבים במקום ובאופן הזה. פעילות טקטונית סמויה הציבה אותם כך.

תנועה במרחב משנה את מערכת היחסים בין מה שנצמד לקרקע ומה שמזדקר ממנה, בין הדברים הקבועים והרופפים, השטוחים ובעלי הנפח, אלה ששמרו על כבודם ואלה שחוללו. חפצים מוסטים מהקשרם, הופכים לזרים ומוזרים, מתארגנים כמרקם של הבעה. אלו יחסים של סמיכות. תנועה בחלל מעקמת את היחסים הללו. אירוע חדש נכנס לתמונה. דימויים מרוחקים נצמדים זה לזה. הם מייצרים מרווחים, פערים, מקצבים, פעימות. כל אלה קשורים לסוגים שונים של אינטנסיביות שהעבודה מפיקה, עוצמות שונות. לעתים הקיום תלוי על בלימה. לאינטנסיביות יש כיוון. הכיוון הזה פועל לא־פעם כתחליף לדימוי; תחליף, כי אינו מנסה לייצר משמעות אלא רק לרמוז על אפשרותה.

הנחת האובייקטים הפיסוליים במרחב הגיאומטרי דומה לאופן שבו זיקית פועלת בשדה צבע: היא מנסה להתאים את עצמה, ככל האפשר, לחוקיות של משהו עקרוני בסביבה. האובייקטים מתקיימים בתוך גריד אדריכלי, ביחס לקווים המקבילים של החדר ולכוח הכבידה. סידור כזה יוצר אשליה של סיבתיות, של אפשרות לתמורה רציונלית. כך מתנהגים הקירות והרצפה אחד ביחס לשני, והחפצים בבית או במשרד ביחס לקירות ולרצפה. הדבקת סרט דביק מהדהדת את הגריד, מדגישה אותו. אך בעוד הגוף נאלץ לציית לגיאומטריה ולכוח הכבידה — הרי שההתנסות משוחררת ובכוחה לנוע במרחבים שהיא ממציאה.

לאופני ההתנהגות של מנגנונים מנטליים אין מקבילה פיזית. אין הקבלה בינם לבין מבנה

המוח. אין אזור ללא מודע, או מקום אחד שבו מתאחסנים דפוסי החשיבה שנוצרו בעבר – הפחדים, האשמה, הבושה. למהות המנטלית אין מבנה. מרכיביה מצויים בתנועה אינסופית ובו־זמנית, גם אם היא כוללת גושים מקובעים. תכונות אלו מאפשרות את הניתוק מהמגבלות הפיזיות של האובייקטים בחלל – אך ההכרח לתרגם את המציאות הפיזית לתבניות רציונליות הוא אולי הסיבה לכך שהמציאות הפנימית תמיד פיקטיבית ביחס למציאות החיצונית.

אובייקט ניצב בחלל כשלעצמו. למשל הכיסא: מפרקיו מקובעים. פעולה אלימה על המושב פוערת בו פתח איוורור. לפתח יש יכולת לאוורור חדר שלם. גוף. ישיבה והזדקפות. המשולש ממוקם אולי כדי לסייע להזדקף, להתנתק מהכיסא, אבל חסר לו הכוח המכני. הוא רק מעלה את רעיון ההזדקפות, או את הפוטנציאל של צליל דק, חרישי. גומייה מתפקדת כמערכת חיבור עדינה, קלושה, מפריזה בהערכת כוחה.

השטיח נשזר משלבים של תריס ונציאני. גם הוא יתפרק תחת משקל המתעמל ותנועתו, גם אם אפס מאמץ דרוש להרמת המשקולת. השזירה דרשה מאמץ רב יותר. הפרסונה שבונה את המנגנונים האלה לא מבינה משהו עקרוני במכניקה שלהם. התיאטרון שלה מבוסס על עקרונות אחרים של חיים. היא מפרקת את הבית ובונה ממנו חדר כושר, שאמור לתרגל את ההישרדות בתוך הבית. התריס הוונציאני עבר מהקיר לרצפה; השולחן עבר מהרצפה אל הקיר, למקומה של הדלת; דלת תיבת הדואר נתלשה: היא יכולה רק להעלות את האפשרות, שהשולחן הוא אולי שער לעולם אחר שמסתתר מאחורי הקיר. על השולחן מודבקים ניירות צבעוניים, אלמנטים משטיח של בצלאל שץ. הם מרכיבים את השטיח – ובו־בזמן כבר מכילים את פירוקו.

למחברים יש חשיבות: שם נמצא לא־פעם את הרמז להסתת הפונקציה. יש חשיבות גם לרצפים – השטיח של בצלאל שץ, השטיח הוונציאני, שטיחי הגומי. השטיחים ואזורי המקלחת מתפקדים גם כאמצעים לסימון טריטוריה, כסימון של התעקשות הגוף לייצר אותם, להניח אותם על הרצפה במחוות אקספרסיביות, לצייר על הרצפה בחפצים. הנוכחות היחידה של הסובייקטיביות של הגוף מסומנת בפעולות הנואשות האלו.

בהיפוך להר השולחן הגיאוגרפי, הר שיש לו תכונה של שולחן – הר שולחן הוא שולחן שיש לו תכונות של הר. הוא נוצר מהתערמויות ומקשה על המשפחה לשבת סביבו. זהו שדה התנסויות שפועל במימד מקביל, שבו החפצים משנים את חפציותם, את האפקט שלהם במציאות. התנועה במרחב המילולי שהעבודה מייצרת, למשל; או ליתר דיוק, הצורך להמציא שפה שבה יהיה אפשר לדבר את מה שמתרחש במרחב הזה, להמציא את המרחב הזה בשפה, להרחיב את השפה: זה הניסיון שלי כאן. ההתמקדות בשפה מתחייבת דווקא מכך שהעבודה מנסה להעשיר את עולם הדימויים ולא להעלות רעיונות מושגיים, לחשוב מחדש על כוחו של הדימוי ועל מה שהוא מפעיל – מול כוחה של המלה והפעולות שלה. החשיבה המושגית והפוליטיות של העבודה לא עומדות בחזית; אלה הכוחות הראשוניים שמייצרים את האירציה של העבודה, שמניעים את האינטואיציות, גם כשזה כרוך בויתור על השליטה במשמעויות.

האינטנסיביות של התנועה בהר אינה אחידה בעוצמותיה או בתדירות שלה. היא עשויה להיות רצופה, או לחזור לאחור, או לנוע בתנועה ספירלית או בקפיצות לא צפויות. לעתים היא חלשה ואטית, לעתים היא מכה בפנים, או בבטן, או בעין, או בלשון. לעתים היא מעוררת חשד

של טשטוש עקבות. אלה אירועים אוטיסטיים בחלל אוטיסטי, שבו כביכול אין חוץ – אבל החפצים באו משם, ופרקטיקות הייצור והפונקציות הן ההיסטוריות של החפצים. היחס אל החוץ הגיע למבוי סתום.

כמו חדר בפומפיי, הכל תקוע. השולחן בקיר, תיבת הדואר בשולחן, פתח איוורור בכיסא, בסיס המנורה בעצמו, הקיר במוזיאון. התיקיה השחורה, כמו טלפון ציבורי, היא דינוזאור, שריד נכחד מהתקופה הקווית; כמו ההסטה שילד עושה לחפץ כשהוא רוצה לשחק במשהו, לשחק באפשרות ליצור קשר.

מאחורי הפעולות הפיסוליות הפשוטות יש מאמץ אדיר לחפור לתוך המרקמים הסמויים של הבית, לתוך החפצים והקירות, להבין איך זה עובד, לנסח את זה, לחפש נתיב מילוט.

הכל ארעי. כל אירוע פיסולי שולח אדוות שפוגשות את האדוות של שאר האירועים. התנועה הזאת מייצרת בירוקרטיה פנימית, שהשיתיות שלה קשה לפיענוח. ההתנהלות הזאת קשה לאֶבחון מכיוון שבמהותה – ברגע שבו אובחנו הנהלים, ברגע שבו אותר חשש לשגרה, לשיטה, כבר מתחילה ההתארגנות מחדש. זוהי בירוקרטיה פנימית, שפועלת בתוך הבירוקרטיה של הבית שבתוך הבירוקרטיה של העולם. אוטיזם ומנגנונים בירוקרטיים: מנגנון אחד עובר הפשטה שמאפשרת לו להתגלם במנגנון אחר. המנגנון מנסה למקם את עצמו ביחס לידע או ביחס לאשליית השליטה במציאות; מנסה לשרטט אחרת את שדות הכוח, בידיעה שאלה מצויים בתנועה מתמדת. זהו עולם שהתרוקן מחומרי הגלם שלו, מֶחזור עקר שהנראטיבים הגדולים קורסים לתוכו ומכילים אותו בעת ובעונה אחת.

# ציונים ביוגרפיים

נעמה ערד נולדה בישראל, 1985

2010-2006	לימודים לתואר ראשון באמנות, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים
2009	חילופי סטודנטים, האקדמיה לאמנויות יפות, וינה
2014-2012	לימודים לתואר שני באמנות, בית הספר של המכון לאמנות, שיקגו

## תערוכות יחיד

2012	”אל על”, גלריה המדרשה, תל־אביב; אוצר: בועז ארד
2013	”אפריקה ישראל”, גלריה זומר לאמנות עכשווית, תל־אביב
2015	”הר שולחן”, מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: אירית הדר (קטלוג)

## מבחר תערוכות קבוצתיות

2011	”לובי”, גלריה זומר לאמנות עכשווית, תל־אביב
2013	”Iceberg Projects , Roads Scholar”, שיקגו
	”רשמים 5: הביינאלה החמישית לרישום”, בית האמנים, ירושלים; אוצרת: טל יחס
2014	”מידה כנגד מידה”, מוזיאון פתח־תקוה לאמנות; אוצרות: דרורית גור אריה, הילה כהן־שניידרמן
	”בשיחה: מבחר יצירות עכשוויות”, מוזיאון תל־אביב לאמנות; אוצרת: סוזן לנדאו
2015	”A/B”, גלריה Julius Caesar, שיקגו
	”תערוכה זוגית”, רחוב פיט 83, ניו־יורק

## מלגות ופרסים

2010	פרס איליין קופר, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים
2013	מלגת קרן ו’אק ונטשה גלמן, בית הספר של המכון לאמנות, שיקגו
2015	מלגת אינגבורג בכמן לאמן צעיר, מיסודו של אנסלם קיפר, קרן וולף



















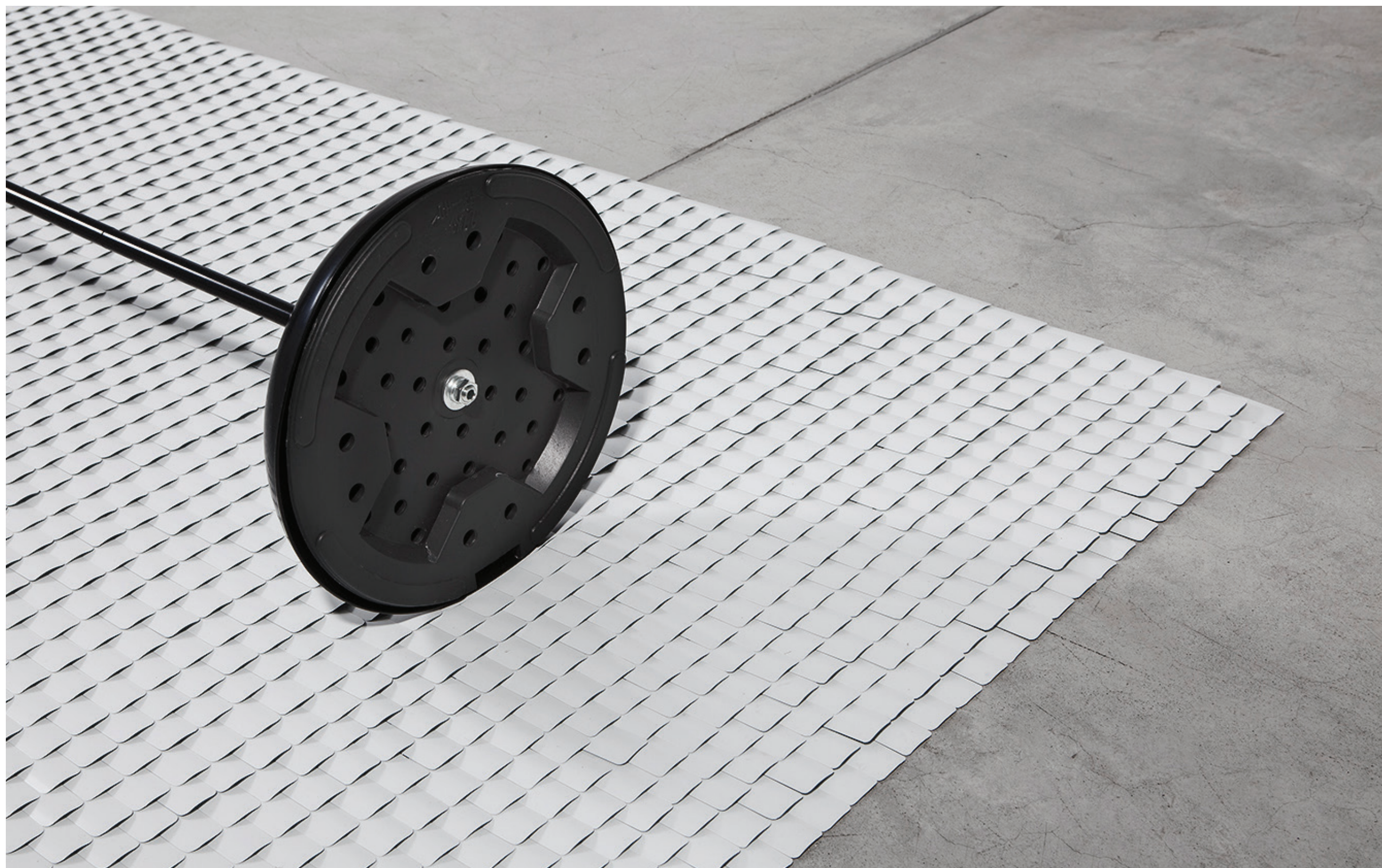












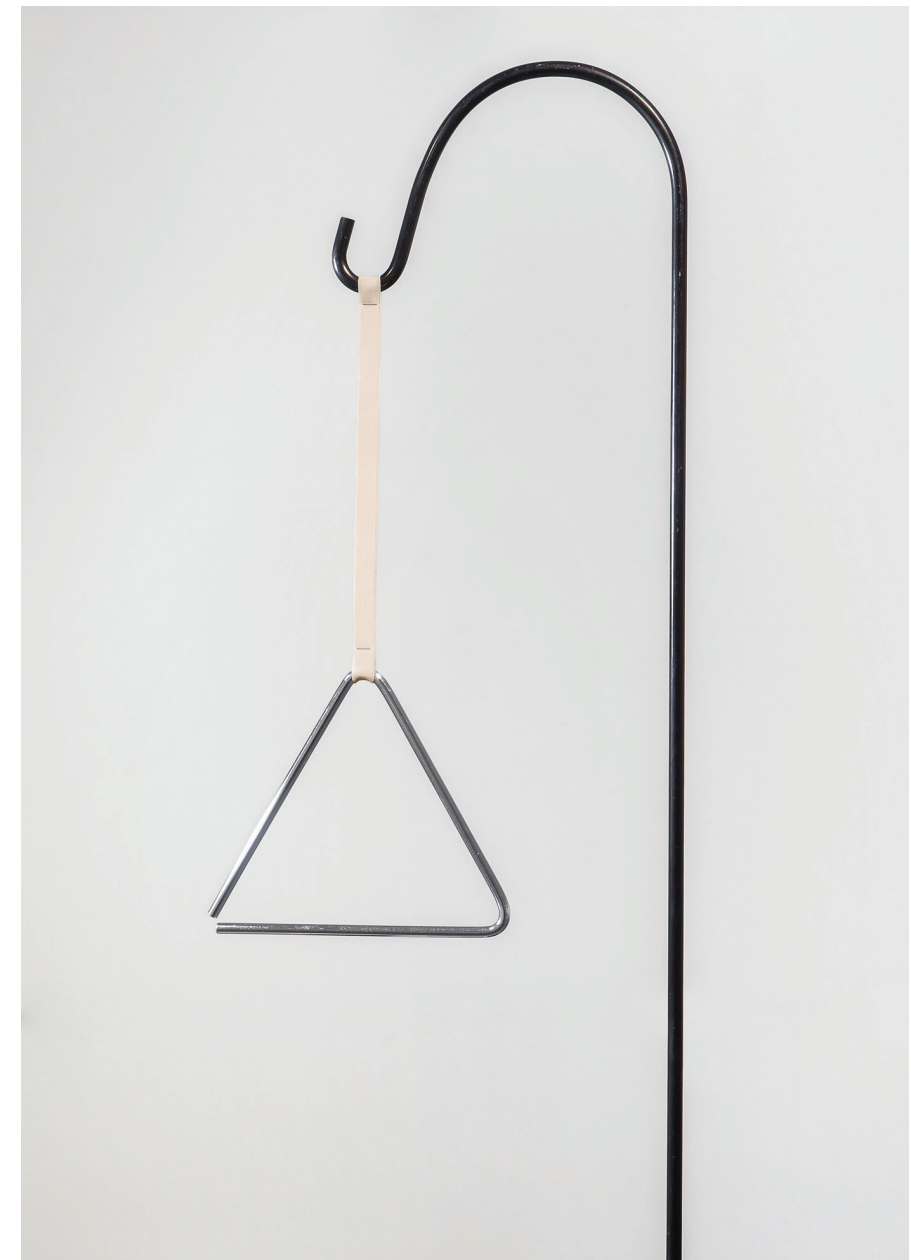
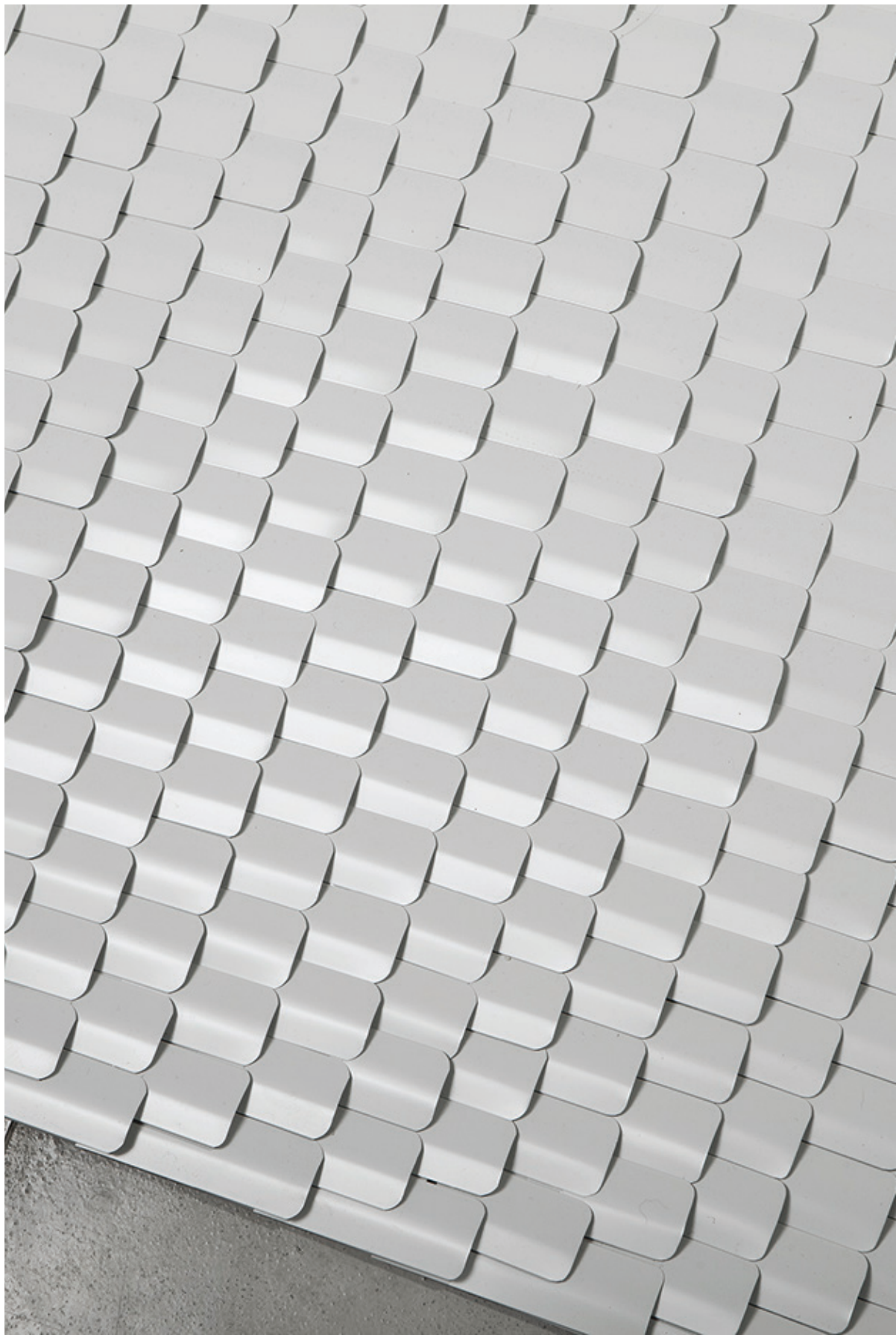




















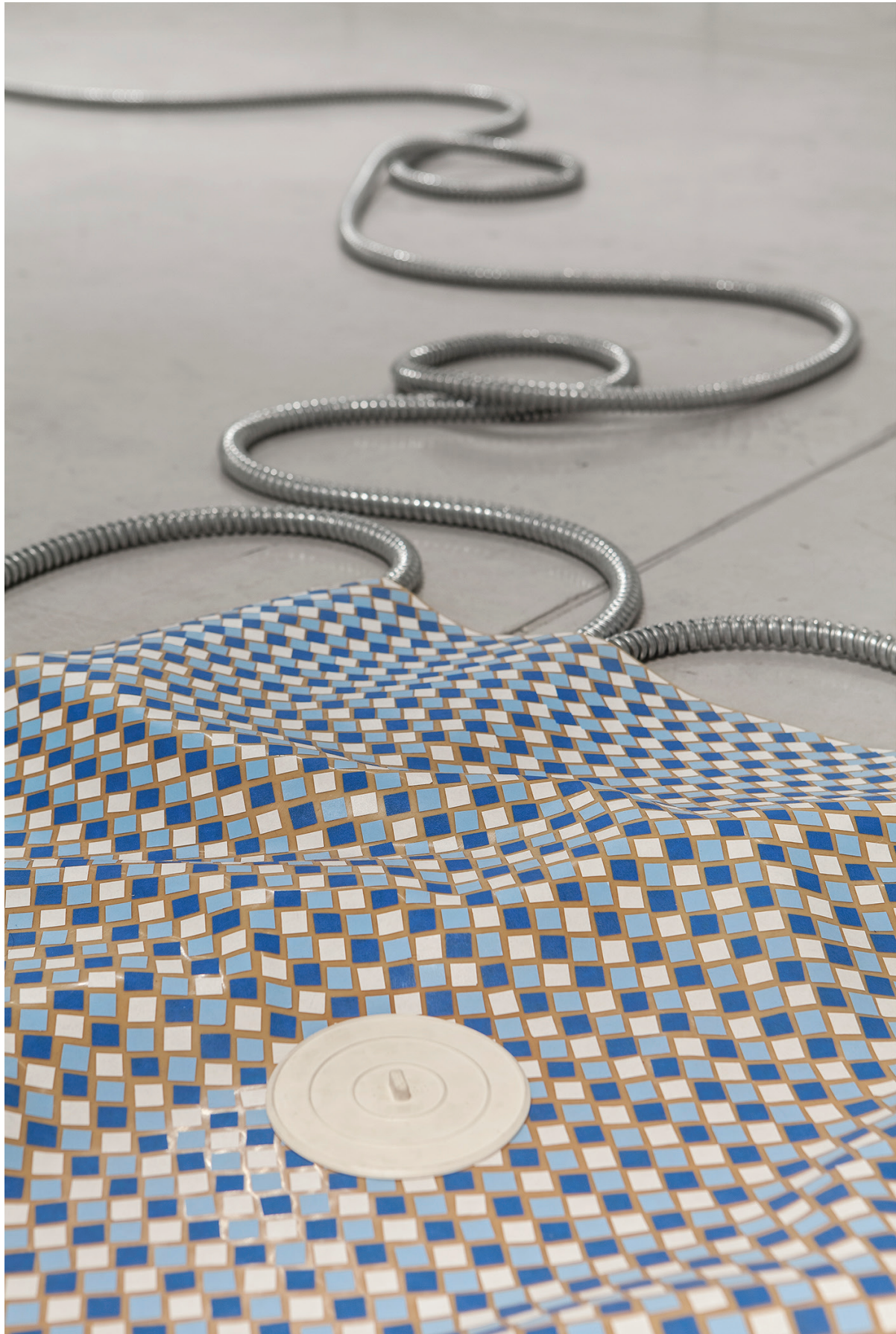




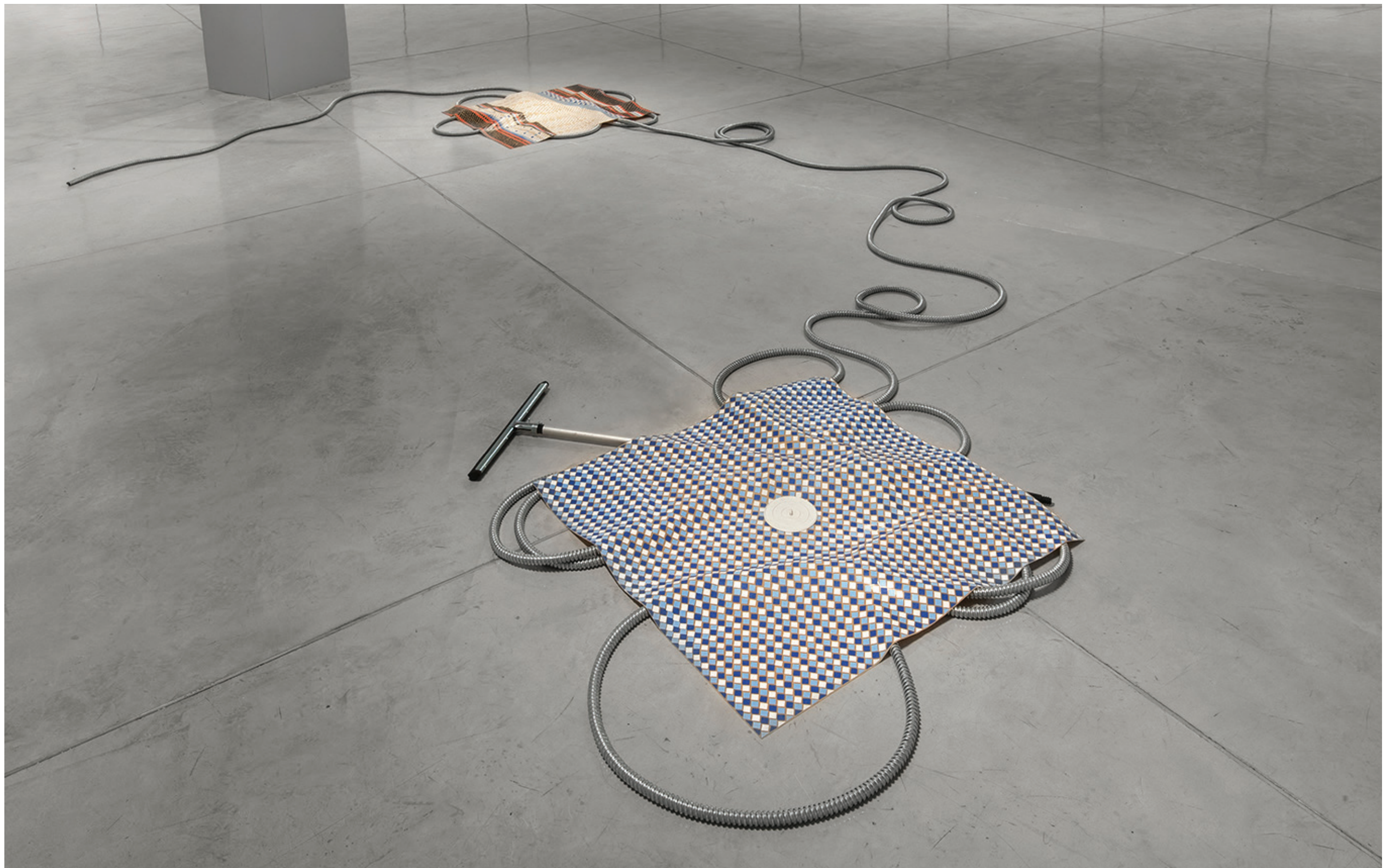




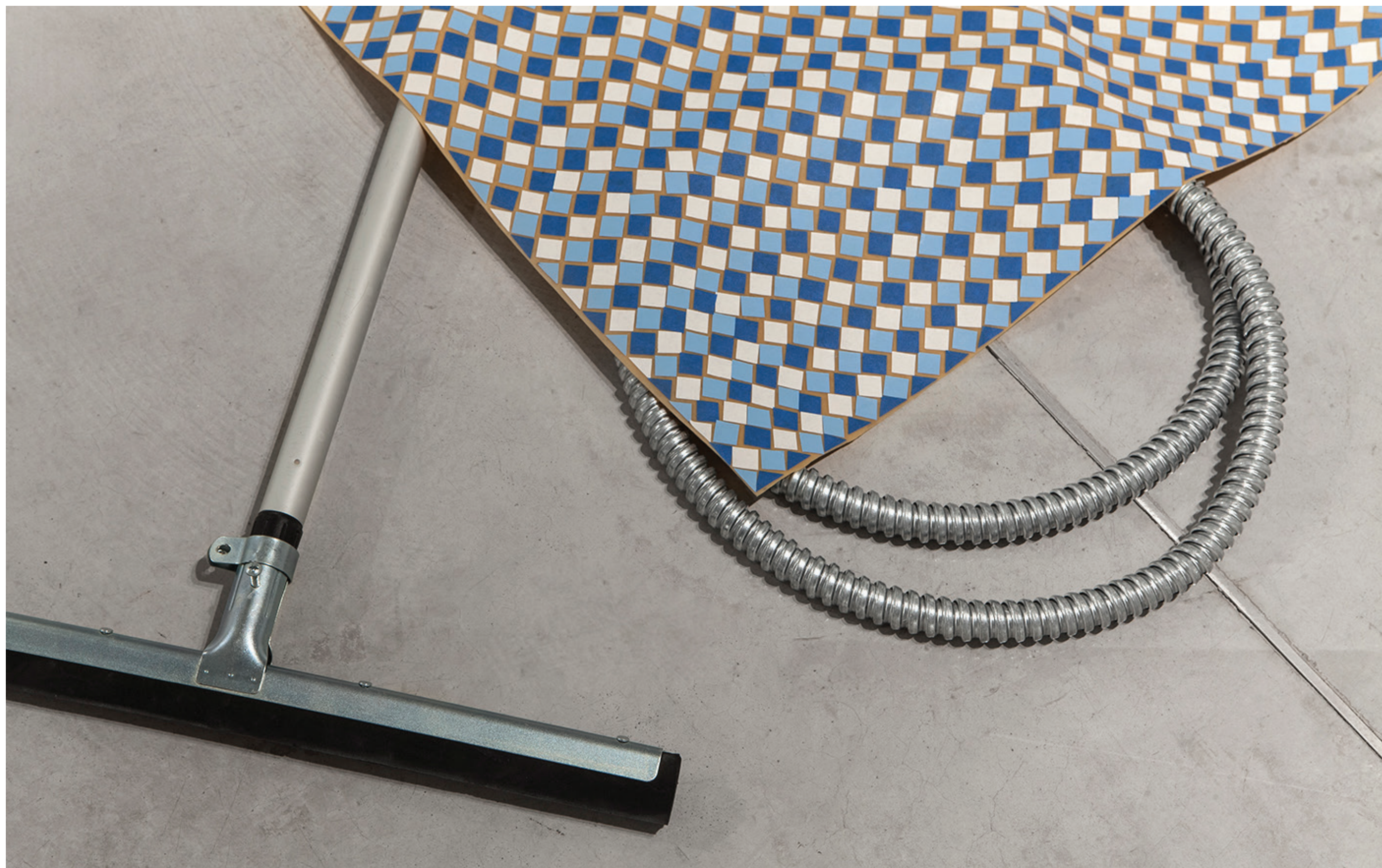
















# BIOGRAPHICAL NOTES

	Naama Arad was born in Israel, 1985
2006–2010	BFA in Fine Arts, Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem
2009	Student exchange program, Akademie der Bildenden Künste, Vienna
2012–2014	MFA, School of the Art Institute of Chicago (SAIC)
	<b>One-Person Exhibitions</b>
2012	“EL AL,” HaMidrasha Gallery, Tel Aviv; curator: Boaz Arad
2013	“Africa Israel,” Sommer Contemporary Art, Tel Aviv
2015	“Table Mountain,” Tel Aviv Museum of Art; curator: Irith Hadar (cat.)
	<b>Selected Group Exhibitions</b>
2011	“Lobby,” Sommer Contemporary Art, Tel Aviv
2013	“Roads Scholar,” Iceberg Projects, Chicago “Traces V: Beyond Paper — The Fifth Biennale for Drawing in Israel,” Jerusalem Artists’ House; curator: Tal Yahas
2014	“Measure for Measure,” Petach Tikva Museum of Art, Petach Tikva, Israel; curators: Drorit Gur Arie, Hila Cohen-Schneiderman “In Conversation: A Selection of Contemporary Artworks,” Tel Aviv Museum of Art; curator: Suzanne Landau
2015	“A/B,” Julius Caesar Gallery, Chicago “Two-person Exhibition,” 83 Pitt Street, New York
	<b>Scholarships and Awards</b>
2010	Eileen Cooper Award, Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem
2013	Jacques and Natasha Gelman Trust Scholar and Fellow Program, School of the Art Institute of Chicago (SAIC)
2015	Ingeborg Bachmann Scholarship, established by Anselm Kiefer, The Wolf Foundation

of the house, into the objects and walls, to comprehend how it works, to articulate it, to seek a way out.

Everything is temporary. Every sculptural event sends ripples that encounter the ripples of the other events. This movement generates an internal bureaucracy whose method is hard to decipher. This conduct is hard to pinpoint because, by essence, once the procedures have been diagnosed, once a fear of a routine, of a system, has been identified, reorganization is already underway. It is an internal bureaucracy which operates within the bureaucracies of the house within the bureaucracies of the world. Autism and bureaucratic apparatuses: one apparatus undergoes an abstraction that enables it to become embodied in another. The apparatus tries to situate itself in relation to knowledge, or in relation to the illusion of control over reality; it tries to sketch the fields of power differently, knowing that they are in constant motion. It is a world emptied of raw materials; a futile recycling into which the grand narratives collapse, while simultaneously containing it.

pulsations. All these are associated with different types of intensity, which the work produces; different strengths. At times, existence hangs by a thread. Intensity has direction. That direction often functions as a substitute for an image; a substitute, because it does not aspire to produce meaning, but rather to acknowledge meaning as a mere prospect.

The objects' placement in the geometrical grid resembles the way in which a chameleon operates in a field of color: it tries to adjust itself to a fundamental principle in its environment. The objects transpire within an architectural grid, in relation to the parallel lines of the room and the force of gravity; an arrangement which offers an illusion of causality, suggesting a promise for some rational reward. This is how the walls and floor are positioned in relation to one another, and how the objects at home or in the office are positioned in relation to the walls and the floor. The black tape echoes the grid, accentuates it. However, while the body is bound by the laws of geometry and gravity, experience is free to wander around in its own "made-up" space.

Psychic mechanisms have no physical parallel; they do not resemble the structure of the brain. There is no unconscious area where old patterns are being stored—the fears, the guilt, and the shame. Psychic substance has no structure. Its components are subject to constant movement and change, even if it spans fixed blocks.

These qualities allow separation from the physical constraints of the objects in space, but the need to translate the physical reality into rational patterns may be the reason why inner reality is always fictitious in relation to the outside.

An object stands in the space by itself. For instance, the chair: its joints are fixed. A violent act on its seat forms an opening for the air to circulate. It can potentially ventilate an entire room. A body. Sitting and straightening up. The musical triangle is possibly intended to help one straighten up, to get up from the chair, but it lacks the mechanical strength. It only introduces the idea of straightening up, or the potential of a faint, silent sound. A rubber band functions as a delicate, feeble connecting system; it overstates its own fitness.

The carpet is woven from the slats of a Venetian blind. It, too, will fall apart under the gymnast's weight and movement, even if it takes zero effort to lift the weight. The act of weaving took greater effort. The persona constructing these apparatuses misunderstands something fundamental about their mechanics. Her theater is based on other life principles. It deconstructs the house to construct a gym, which is supposed to exercise domestic survival. The Venetian blind was shifted from the wall to the floor; the table shifted from the floor to the wall, to the place of the door;

the mailbox cover was torn off: it can only suggest the possibility that the table is, perhaps, a gate to another world hiding behind the wall. Colored paper is glued to the table, elements from a Bezael Schatz carpet. They make up the carpet, and at the same time—already contain its deconstruction.

Joints are significant: it is where the clue for the function shift can be found. Sequences are also important—Schatz's carpet, the Venetian carpet, the rubber carpets. The carpets and shower accessories also function as means to demarcate territory, marking the body's demand to produce; to place them on the floor in expressive gestures, to paint on the floor with objects. The only presence of bodily subjectivity is signified by these desperate acts.

Contrary to the geographical table mountain, a mountain that has the features of a table—Table Mountain is a table that has mountain features. It is formed by accumulations, which prevent the family from sitting around it. It is a field of experimentation which operates in a parallel dimension, where objects change their objecthood, their effect in reality. Such as the movement in the verbal space generated by the work; or, more accurately, the need to invent a language with which to speak what is happening in this space, to invent this space in language, to expand language; this is what I attempt to do here. Focusing on language is necessary because the work endeavors to enrich the imagery, rather than introduce conceptual ideas; to rethink the power of the image and what it sets in motion, as opposed to the power of the word and what it activates. The conceptual and political aspects of the work are not at the forefront; rather, they are the primary forces that produce the work's inertia, that trigger intuitions, even when the process means conceding control over meaning.

The intensity of movement in the mountain is inconsistent either in power or in frequency. It may be continuous, or go backwards, or move in a spiral or in unexpected bounces. At times it is slow and weak, at others it hits you in the face, or the belly, or the eye, or the tongue. At times, it raises the suspicion of covering one's tracks. These are autistic events in an autistic space. There is no presence of the outside world, but that's where the objects came from. Their history is told through their function and the process that produced them. The relationship to the outside has reached a dead end.

Like a room in Pompeii, everything is stuck. The table in the wall, the mailbox in the table, a vent in the chair, the base of the lamp in itself, the wall in the museum. The black folder is like a public phone. It is a dinosaur, an extinct relic from the wired era; like the shift a child performs on an object when he wishes to play at something, to toy with the possibility of communicating.

Behind the simple sculptural acts lies a great effort to dig into the invisible fabrics

draining tool—is only partially accessible, since half of it is hidden under the “shower floor,” while the other half is located on the space’s floor. The imaginary attempt to use it may lift the surface of the checkered floor for an instant, but what will be exposed underneath is the same familiar floor surface—the impervious surface of the exhibition space on which we stand.

Boaz Arad

# TALKING ABOUT ROPE<sup>1</sup>

“Everyone carries a room about inside him. This fact can even be proved by means of the sense of hearing. If someone walks fast and one pricks up one’s ears and listens, say in the night, when everything round about is quiet, one hears, for instance, the rattling of a mirror not quite firmly fastened to the wall.”

- Franz Kafka, The Blue Octavo Notebooks<sup>2</sup>

Something has been disrupted in the room’s internal mechanism. It can no longer reflect reality properly. Sections, sequences, lumps are scattered in the empty space. They operate in different frequencies. Their relationship is not one of cause and effect, but rather—of repulsion and attraction, of distant and close contexts, of use, of substance, of a relation to the body, to the senses, to bodily gestures, to psychic apparatuses, to language.

Although it may seem arbitrary, there is a necessity that forces these things together, in this place and in this particular manner. A latent tectonic activity positioned them that way.

Movement in the space alters the relationship between that which clings to the floor and that which is upright, between things that are fixed and ones that are loose, between those that are flat and those that have volume, between those that are respected and those that are violated. Objects are shifted out of context, becoming strange and estranged, arranging themselves into a fabric of expression. Relations of proximity. Movement in the space twists these relations. A new event enters the picture. Distant images adhere to one another. They generate intervals, gaps, rhythms,

<sup>1</sup> An allusion to the saying “Don’t talk about rope in a hanged man’s house.”

<sup>2</sup> Franz Kafka, The Blue Octavo Notebooks, trans. Ernst Kaiser and Eithne Wilkins (Cambridge, MA: Exact Change, 1991), p. 1.



The model in the collage alludes to a carpet designed by Bezalel Schatz for the President's Residence in Jerusalem, which represents the aspiration for a differentiated Israeli expression.<sup>16</sup> The carpet itself is infused with a certain gap, because already at the time of its creation, in 1973, the aforesaid inclination—the attempt to introduce an expression both modern-universal and quintessential-local, in the spirit of openness to the world backed by seclusion—was anachronistic. Moreover, Arad found the image of the carpet on-line, as a readymade digital reproduction. She then executed an excerpt from it using plain paperboard with scissors and glue, in a coloration which flattens the faded-refined-yet-rich register of the carpet colors—gray, beige, and peach, with erupting “accents” in orange, black, and light blue—to the available Bristol board hues. From its location, with its back to the wall, ostensibly observing the hall, the sculpture indeed elicits questions regarding collective identity, while representing an intricate relationship between the private and the conventional in a period in which even the singular, one-off art object is flattened and pushed to the standard, common, and reproduced. The context to which the door-table-barrier refers us is that of the network which prefers multitasking over specializing professionalism; the social networks which promote involvement in the world essentially based on superficial, fleeting encounters; and the perception of people themselves as informational and networked, hence “more easily deconstructed, decentralized, and reconstructed, to create new, changing entities.”<sup>17</sup>

With diligent toil, Arad cut units of aluminum blinds into small sections, which are glued side by side like shingles on a nylon sheet (I was reminded of shingles since the shutter slats are not flat, but slightly curved, generating a relief-like fabric)—and the entire sheet functions as a carpet on which a weight is placed. From a distance, the carpet's color is dark gray, but from up close it is white, since vision is elusive and contingent with the lighting conditions, the angle of gaze, and the distance from the object. At the same time, the slat carpet—a cross between a carpet laid down/stepped upon on the floor inside the house, and a shutter which is always liminal, dividing between exterior and interior, and also exposing them to one another—conjures up the role of shutters in filtering and dosing light (and by extension—the outdoors) in interior paintings. Hence the interest in the shades of the slat carpet, in its response to the light of an object whose constituent elements were mass produced, but it was

<sup>16</sup> Bezalel Schatz, carpet for the official dining room, the President's Residence, Jerusalem; executed in 1973 at the Maskit Workshop, Nazareth.

<sup>17</sup> Fisher, “Trapped in the Net,” p. 167, n. 128.

assembled through meticulous manual labor, and its context charges it with poetry, but not at the expense of other features. Signifying liminal states, it is an object of passion: it is accessible to the gaze alone, hence it thwarts the use of the carpet as a doorstep. Any attempt to step on it and cross the threshold, to place the tenant's body inside the domestic space, will leave it damaged.

The thresholds of the private and the public are also undermined in the chair sculpture adjacent to the carpet—a standard office chair combined with an IV pole from which a musical triangle without a beater is suspended, like a grip or an accessory for a sick person having trouble straightening up and getting out of his hospital bed. A rectangular hole is gaped in the seat, which transforms it into a toilet seat, denying its function as a real seat for the benefit of an opening or outlet for excretions. Lacan would have called it the recalcitrant residue, which deviates from the system of language. But the function of the toilet seat is likewise thwarted, because Arad attached an air-conditioner louver to its opening, which can reverse the direction of movement.

Another sculpture—a shower sculpture—reaffirms the reference to the “Real” in the chair sculpture, since the shower, in the symbolic space of the installation, marks a continuum between depth and surface, between inside and outside, calling to mind Lacan's notion of the unconscious. The shower sculpture is made of pipes and two carpets—a mosaic of standard colorful stickers applied to a rubber sheet in an ordered floor-tile pattern.<sup>18</sup> The shower “takes place” between the carpets and the hall's floor. It is unstable due to the pipes undermining it, creating bumps and ridges, while also being exposed and bound with the gallery's (non-symbolic) level of reality, sweeping it to them. This odd situation lacks the tranquility and grace of bathing. As in the unconscious, where forbidden urges and wishes are juxtaposed without hierarchy—in the shower, too, there is no hierarchy, as the lower is sometimes upper and vice versa. A drain cover is placed on the checkered floor, not fixed in it, thus signifying an obstruction or deficiency in the intactness of the checkered pattern, a disruption of the surface which disallows drainage. From the shower, one is tempted to take off to this inaccessibility, to this absence or lacking existence—the unbearable hole in the wholeness of being which constantly calls for patching. The squeegee—another surface

<sup>18</sup> The light blue checks of the shower floor reminded me of the emphasized hand-rendered pixels in Deganit Berest's photographic images, which she described as “flat photographs of deep things”; see: Dana Gilerman, “Sea Level: Flat in the Deep Sense,” *Haaretz: Gallery*, 1 January 2009 [Hebrew].



in the Net: Network Technology Discourse and the New Capitalism.”<sup>12</sup>

Fisher sets out to update Jürgen Habermas’s observations regarding the ideological function of the discourse on technology in justifying capitalism.<sup>13</sup> After Habermas, he analyses the discourse on technology which evolved concurrent with the revolutionary transition from the phase of industrial-mechanic-centralist capitalism, identified with modernism and with the individual’s alienation from the work process—to the postindustrial, informational-digital-network phase associated with neoliberalism. This discourse, it is argued, creates the illusion that contemporary technology mitigates alienation to the point of eliminating it altogether. By extolling technology’s capacity to enhance individual goals of personal empowerment, authenticity, and creativity—those geared toward mitigating alienation—“contemporary technology discourse legitimates new constellations of power entailed by the new capitalism: the shift from mass production to decentralized, time-sensitive, individualized, mass customization, most of whose aspects are outsourced to small and medium-sized companies owned by multinational corporations, at the heart of which is the weakening of labor [...] vis-à-vis capital, deregulation, and the liberalization of markets, the privatization of work, and the increased flexibility of employment.”<sup>14</sup> Work has become more flexible and satisfying, the consumer is also a manufacturer and an entrepreneur—but at the cost of pushing aside the claims for social welfare and the institutional safety nets which protected the worker from exploitation. The joy with mitigating alienation is harnessed by the power brokers to accumulate capital and intensify their hold on our daily reality. The spirit of networks, which emerged

---

12 See: Eran Fisher, “Trapped in the Net: Network Technology Discourse and the New Capitalism,” *Theory and Criticism*, 37 (2010): 150–183 [Hebrew]; Eran Fisher, *Media and New Capitalism in the Digital Age: The Spirit of Networks* (New York: Plgrave Macmillan, 2010).

13 Fisher is referring to Habermas’s 1970 essay “Technology and Science as ‘Ideology’”; Habermas, he maintains, describes how “a legitimation based on the internal workings of the market (as articulated in neoclassical economics) is replaced by a political legitimation with the emergence of the Keynesian welfare state and the central planning of economy. From this point onward, political practice is measured in terms of the technical problems at hand rather than in substantive terms. The role of politics is reduced to finding the technical means to achieve goals (especially economic growth) that are understood to lie outside the realm of politics [...]. Tensions and contradictions are overcome by delimiting the scope of the political, and, as a result, the instrumental rationality of technical language colonizes the sphere of politics”; Fisher, *Media and New Capitalism in the Digital Age*, p. 19.

14 *Ibid.*, p. 219.

“simultaneously with the emergence of network technology and the exacerbation of exploitation,” reflects real transformations in social relations; but, while justifying them with an “exegetic framework that sterilizes the aggressive aspects of these changes, it also facilitates them, hence becomes a part of them.”<sup>15</sup>

## At Home

The domestic site of *Table Mountain* features a residential space as a multi-system, namely an intricate entity that structures dynamic relations between its constituent elements, which are systematic in themselves. The visitor may easily ascribe each of the sculptures to a specific domestic function, yet while wandering in the space, he is exposed to (and conjures up) different affinities among the objects (chair, weight, carpet, telephone), between the objects and other systems, and between the objects and the whole encapsulated in the digital drawing grid. Things will unfold before us in the order demanded by the spatial installation, without necessarily obeying the mimetic logic. Nevertheless, I shall begin with an object which has a door in front, with a mail box broken open in its center—a representation of a threshold, with all the directions of mobility (and immobility) it allows: entry, exit, and suspension in-between. The door stands against the backdrop of one of the space’s circumferential walls. A gaze at its side, however, which is called for due to its protrusion from the netted wall, reveals that the space to which it is supposed to open (or shut) is blocked, and that the door is nothing but a tabletop turned vertically, standing on its side, like a barrier, perhaps a (table) mountain. Most of the door’s area (or the barrier’s façade) is coated with a paper collage, and only its bottom reveals the table’s gray surface, in itself a standard, mass-produced item that complies with the criteria of minimum material for maximum use.

Albeit standard or generic, the object is distinguished by and charged with a distinct identity, knowing that the table was Arad’s desk at the School of the Art Institute of Chicago (SAIC) where she studied (2012–14) for a Masters in Fine Arts. The abstract pattern collage also refers to Arad’s previous work, which employed images identified with the national enterprise and the naïve, hopeful days of Israel’s first decades (companies such as El Al and Africa Israel—as the titles of her two solo exhibitions in Tel Aviv—represented the efforts toward building the land and national development, before they were privatized in the 1990s).

---

15 Fisher, “Trapped in the Net,” p. 171.

to the same tune.”<sup>5</sup> Discussing the writing process, Carroll described it as “stringing together, upon the thread of a consecutive story” more and more sentences and words (“a huge unwieldy mass of literature”); as for the book’s organizing principle, he poses riddles to the reader: “A harder puzzle—if a harder be desired—would be to determine, as to the Gardener’s Song, in which cases (if any) the stanza was adapted to the surrounding text, and in which (if any) the text was adapted to the stanza.”<sup>6</sup> Deleuze brings things into sharper focus: “With *Sylvie and Bruno*, Carroll makes a scroll book in the manner of Japanese scroll paintings,” turning to Sergei Eisenstein’s thoughts of Japanese scroll painting as the precursor of cinematographic montage, since “The scroll’s ribbon rolls up by forming a rectangle! It is no longer the medium that rolls up on itself; it is what is represented on it that rolls up at its surface.”<sup>7</sup>

In *Sylvie and Bruno*, then, the reader is not offered the same well-known psychological distance between the different dimensions of reality, whereby the depths of the psyche are hidden deep under the surface (as you may recall, at the end of his famous book Alice erupts from the depths and awakens in her sister’s arms, while Wonderland is pushed into the dream), since depth is replaced with a contiguity between two surfaces. The boundaries of reality are blurred because all of its planes transpire in a sequence, one next to the other, continuing one another in a Möbius strip structure, a twisted two-dimensional band with only one side. Carroll’s book follows a Möbian pattern, which also emerges in it as such, when Mein Herr teaches Lady Muriel how to make “Fortunatus’s Purse”<sup>8</sup> quickly and easily from three handkerchiefs.<sup>9</sup> The said purse is, in fact, a Möbius Strip, and as Mein Herr maintains: “Whatever is *inside* that Purse, is *outside* it; and whatever is *outside* it, is *inside* it. So you have all the wealth of the world in that leetle Purse!”<sup>10</sup>

<sup>5</sup> Lewis Carroll, “Preface,” in *Sylvie and Bruno*, p. 257.

<sup>6</sup> Ibid., *ibid.*

<sup>7</sup> Deleuze, “Lewis Carroll,” p. 22.

<sup>8</sup> A morality play by Thomas Dekker (1599) based on a German tale, relating the story of the beggar Old Fortunatus and the magical purse he chose to accept from the Goddess Fortune, conceding all her other suggested gifts: wisdom, strength, health, beauty, and longevity. The tale winds through his short life and the lives of his two sons-heirs, whose course is doomed by his choice of capital, interspersed with acts of fraud and theft, and is tainted with misfortune, the result of his erroneous moral choice. At the conclusion of the tale, Queen Elizabeth is asked to decree who won, good or evil.

<sup>9</sup> See Carroll, *Sylvie and Bruno*, p. 521.

<sup>10</sup> Ibid., p. 523.

A situation in which whatever is outside exists simultaneously on the inside, teams with the feeling that everything is open and yet given and closed. This may explain why the topological figure of the Möbius Strip is frequently invoked in contemporary philosophy: Jacques Lacan, for instance, employed it to elucidate the continuity between inside and outside, or between language and the unconscious, when undermining the binary perception contrasting language (as surface) and the unconscious (as depth). Aïm Deüelle Lüski lists “several shared ideas which may be regarded as consecutively constituted values” in the doctrines of three key post-structuralist French philosophers—Deleuze, Michel Foucault, and Jacques Derrida. Of these, Foucault, for instance, denies any dimension of depth in human existence, representing a transition from three-dimensionality to a “philosophy of the surface,” a field which is “always imprisoned between the other surfaces, making it impossible to rise therefrom to a formulation of a timeless, spatial ‘perspective’ external to it (reflexive, causal).” Things are subsequently tied together in a network structure, while “criticizing the division to logocentric dichotomies (such as essence/phenomenon, subject/object, freedom/necessity, passive/active, female/male, external/internal, language/world, etc.), and a transition to a stratified, decentralized construction of knowledge, whose interests are laid bare [...in the space], the nodes comprising the field of action of human knowledge.”<sup>11</sup>

A Möbian “loopiness” occurs in the sculptures comprising the installation, and it is the installation’s given physical form. Arad’s engagement with the casual and nondescript through the mundane objects serving her addresses capitalism as a consumption-based system; the commonplace appearance of the objects, however, cracks its screen of conventions, attesting to the traumatic quality innate to the penetration of its principles into the private domain, accompanied by the collapse of basic social distinctions (e.g. private/public). The virtual reality (in its digital translation), which is entwined in the everyday—in the media, in the information economy—likewise leads to a blurring of boundaries and disintegration of distinctions, just like the experience of the hall’s walls as an element which oscillates between demarcation of the space and its breaching. As a rule, the space is infused with “the spirit of networks,” to use Eran Fisher’s terminology in his essay “Trapped

<sup>11</sup> Aïm Deüelle Lüski, *Introduction to the Philosophy of the Surface* (Tel Aviv: Resling, 2007), p. 15 [Hebrew].

to the domestic, while its English title puts the homely before the scenic—is therefore experienced in a territory whose boundaries are blurred.

The sculptures-objects in the installation are crosses of inexpensive, mass-produced mundane objects whose function has been converted. The principle of conversion or substitution had already been implemented in various materials and manners in Naama Arad's previous works: e.g. the heavy stone structure of a Roman triumphal arch which emerged in the space as a paper-cutout curtain (in the exhibition "El Al," HaMidrasha Gallery, Tel Aviv, 2012; curator: Boaz Arad); or the photograph of the synagogue in the IDF Training Center, which was made into a perforated net curtain (in the exhibition "Africa Israel," Sommer Contemporary Art, Tel Aviv, 2013), or the iron gate from the entrance to Metzudat Ze'ev (Jabotinsky House) in Tel Aviv, from the same exhibition, which was turned into a brushed and faded looking oil chalk mural. In *Table Mountain*, the conversion principle includes the entire array—the system which is the installation—but also penetrates the structure of the discrete object.

On the whole, "the installation makes originals out of copies"; in other words: objects displaced from the everyday into the territory of the installation are constituted there as unique objects with an aura.<sup>2</sup> The transformation is discernible, however, in every detail of the installation—such as the bases of a pair of floor lamps, which have become a weight-sculpture placed on a slat-carpet; and the ladder safety strap, which was attached to a paper folder that presents us with a telephone—demonstrating the works' syntax via a simple configuration. In the case of both the telephone and the weights, the purpose of the mundane object indeed changed, and it now functions as a component of a sculpture—but the resulting cross remains a "mundane object," this time by way of representation. In both cases, the new identity is clearly visible, but the change was made without denying the customary function of the elements. The inventiveness, and the lo-tech, often industrious manual labor, attest to Arad's particular use of standard items, of conventional, universal units. Nevertheless, it seems that the unique application was not intended to extract the art object from the sphere of its constituent elements, but rather to leave it trapped in the convention, on the surface of consumerism and consumer goods.

---

<sup>2</sup> Boris Groys, *Art Power* (Cambridge, MA: MIT Press, 2008), p. 63.

## Twists and Pleats

He thought he saw an Elephant,  
That practised on a fife:  
He looked again, and found it was  
A letter from his wife.  
'At length I realise,' he said,  
'The bitterness of Life!'<sup>3</sup>

I distance my gaze to Lewis Carroll's poem because, despite its decisive conclusion which sums up the acute contrast between the yearned for and the realistic, it may account for the experience of the visitor—"flâneur" chancing on the installation. Carroll's *Sylvie and Bruno*—in which the poem pops in the narrator's mind during a conversation about contemporary literature with a lady he met on the train, while she was absorbed in a cookbook; a conversation in which, as in other conversations in the book, the number of conversation directions equals the number of conversers—offers a format for the things discussed here. It introduces a single narrator who unfolds two plots whose sole connection is the narrator himself; one takes place in Fairyland, the other—in Victorian England, namely—in Carroll's time. As noted by Gilles Deleuze, unlike *Alice's Adventures in Wonderland*, in *Sylvie and Bruno* "depth itself seems to be flattened out, and becomes a surface alongside the other surface. The two surfaces thus coexist, and two contiguous stories are written on them [...]. *Sylvie and Bruno* is no doubt the first book that tells two stories at the same time, not one inside the other, but two contiguous stories, with passages that constantly shift from one to the other, sometimes owing to a fragment of a sentence that is common to both stories [...]."<sup>4</sup>

In the preface to his book, Carroll confessed: "Perhaps the hardest thing in all literature [...] is to write anything original. And perhaps the easiest is, when once an original line has been struck out, to follow it up, and to write any amount more

---

<sup>3</sup> Lewis Carroll, "Sylvie and Bruno" (1889), in *The Penguin Complete Lewis Carroll* (Harmondsworth: Penguin, 1984), p. 294.

<sup>4</sup> Gilles Deleuze, "Lewis Carroll," in *Essays Critical and Clinical*, trans. Daniel W. Smith and Michael A. Greco (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), p. 22.

Boaz Arad, who enriched the catalogue with an experiential text; to Nitzan Ron for the catalogue’s meticulous design; to Daphna Raz who edited the texts and improved them greatly, as always; to Daria Kassovsky for the attentive English translation; and to Liat Elbling who photographed the installation with great sensitivity. Realization of the exhibition involved many members of the Museum staff. My sincere thanks to all of them.

Suzanne Landau  
Director and Chief Curator

Irith Hadar

## WELCOME TO THIS SITUATION<sup>1</sup>

### Inside and Out

Let us tarry on the threshold, where appearances bid us welcome. Because already at the entrance to the Prints and Drawings Gallery, we discover that instead of facing walls and observing works hung on them, we are asked to acquaint ourselves with a set of objects whose layout in the gallery space is aimed at floating observation and wandering in the space. The physical boundaries of the space are indeed demarcated by the familiar walls, but the walls’ orderly marking with continuous lines imprints them with an elusive defamiliarization. The marking on the wall, outlined with adhesive tape and meticulous handiwork, is signified in two different, consecutive ways: at times it is perceived as a unifying, ordering modernist grid which infuses the architecture—the physical, the existent—with something of the arbitrary, since the walls of the hall slant towards one another, and the concrete columns at its core are not parallel to the building’s envelope, but rather stand independently at graceful angles. At other times, it is experienced as an all-encompassing network or as a simulation of space in a three-dimensional digital drawing, a reading which ostensibly nullifies the wall surfaces, replacing them with the constantly bustling space of the computer screen. The modernist and the digital constantly exchange places during one’s visit to the gallery. The installation Table Mountain, whose Hebrew title likens the landscape

---

<sup>1</sup> The title alludes to Tino Sehgal’s performance piece This Situation (2007): six differently-aged people enter the gallery, settling in different postures—some alluding to familiar images from art history (such as Édouard Manet’s Le déjeuner sur l’herbe), greeting the entering visitors with the words “Welcome to This Situation.” Following a quotation about progress, technology, and social transformation thrown into the air, the performers resume their conversation, and various communication encounters are set in motion. Later in the work, one of the visitors is asked “What do you think?” As the horror of surprise and embarrassment suspends the answer, the players rush out of the room, ostensibly dissolving along the walls, making a sound reminiscent of the dying sound of a device cut off from power.

## FOREWORD

Naama Arad is not a “new face” at the Tel Aviv Museum of Art. Two of her works have recently been featured in the first chapter of the group exhibition “In Conversation: A Selection of Contemporary Artworks” (April 2014 — September 2015) which brought together works by Israeli and international artists (from the Museum collection and private collections) juxtaposing them to weave threads of dialogue between apparent strangers. The affinities created between different objects in a shared space are also the concern of the installation Table Mountain. Despite the emphasized proximity innate to the linguistic expression in its title, which joins mountain and table in an image bond, however, language and the eye both seem to preserve the differentiation, as the mountain and the table stand before us as independent objects. Arad’s sculptures thus transpire in the space like a chain of nouns (as in the grammatical construct state) which activates concurrent conjunction and separation, much like the well known pre-Surrealistic concept concerning the chance encounter of an umbrella and a sewing machine on the dissecting table. Arad, however, is not dizzied into the dream-world abyss. Made of everyday commodities, her sculptures, like their interrelations, “have their two feet on the ground.”

Profound thanks to Naama Arad, who created Table Mountain as a site-specific installation for the Prints and Drawings Gallery, and included the architectural features of the space in the chain of juxtapositions comprising it. Special thanks to Ms. Ingrid Flick whose ongoing support for the Department of Prints and Drawings exhibitions held at the Gallery of the German Friends, has once again made the successful realization of the exhibition and catalogue possible. Thanks are also due to Irit Sommer and the team of Sommer Contemporary Art, Tel Aviv—Tamar Zagursky and Chenli Gal—for the generous assistance throughout the preparation of the show and specifically, in shipping the works from New York.

Heartfelt thanks to Irith Hadar, the curator of the exhibition and editor of the catalogue, for her profound work; to Dalit Matatyahu, the associate curator; and to Yaacov Gueta, who assisted the artist in mounting the installation. Warm thanks to



Tel Aviv Museum of Art

## Naama Arad: Table Mountain

Prints and Drawings Gallery  
The Gallery of the German Friends of Tel Aviv Museum of Art  
Herta and Paul Amir Building

### Exhibition

Curator: Irith Hadar  
Associate curator: Dalit Matatyahu  
Mounting: Naama Arad, Yaacov Gueta  
Lighting: Lior Gabai, Asaf Menachem, Haim Bracha

### Catalogue

Editor: Irith Hadar  
Design and production: Nitzan Ron  
Text editing: Daphna Raz  
English translation: Daria Kassovsky  
Photographs: Liat Elbling

On the cover: From Table Mountain, 2015

Copyright © 2015, Tel Aviv Museum of Art  
Cat. 16/2015  
ISBN 978-965-539-120-6

Pagination of the catalogue runs from right to left,  
according to the Hebrew reading direction



With heartfelt thanks to Ms. Ingrid Flick, whose support has made the exhibition and catalogue possible

80 **FOREWORD** Suzanne Landau

78 **WELCOME TO THIS SITUATION** Irith Hadar

68 **TALKING ABOUT ROPE** Boaz Arad

63 **BIOGRAPHICAL NOTES**

61 **TABLE MOUNTAIN — INSTALLATION VIEWS**



נעמה ערד  
NAAMA ARAD  
הר שולחן  
TABLE MOUNTAIN