





## להבריש את ההיסטוריה כנגד כיוון הפרווה במדיום ההדפס

"תחת מכבש ההיסטוריה" הוא פרויקט הבוחן את המשמעות המטלטלת של נוכחות העבר בהווה ואת האמנות כמרחב של פירוק והחרכה לצד שחזור, ריפוי והבנייה מחדש. במסגרת הפרויקט הזמינה הסדנה את עילית אזולאי, מאיה ז"ק, גיל יפמן, מרב סלומון, משה רואס ורות שרייבר ליצור גופי עבודה בהדפס העוסקים בתהליכים של עיבוד ההיסטוריה והזיכרון.

מדיום ההדפס מבוסס על שכפול ושעתוק של דימויים, ייצוגים וטקסטים (מתוך ההקשר המובנה שלו לדפוס) בניגוד לשאיפה של האמנות להילת החד פעמיות, להכרה בהיותה אירוע יחידאי. העתקתה – כיום באמצעים דיגיטליים כמובן, כמו רפרודוקציות בספרים, סרטים, פוסטרים ומוצרי צריכה ותיירות – מנתצת את ערכה הייחודי ומנציחה את הסימולקרום, את הקיום הלא מקורי שלה. אלא שחלק בלתי נפרד מן היצירה ומכוחה הוא הצורך בהפצתה, בלימודה, באפשרות להתבוננות מתמשכת בה. נוכחותה של האמנות הייתה תלויה אפוא במשך אלפי שנים באופני ההעתקה, שתרמו להאדרתה וסייעו לה להיות ישות פועלת בעולם.

ההדפס, שאמני עבר גדולים כמו דירר, רמברנדט, בלייק וגויא יצרו בו חלק נכבד מיצירותיהם המקוריות והמופלאות ביותר, השתחרר מתפקידו המסורתי כאמצעי הבלעדי לשכפול עותקים עם לידתו של הצילום ומאוחר יותר הקולנוע. במודרניזם ולאחריו שוב יכול היה לשמש בתפקיד הכפול של מדיום המאפשר יצירות חד פעמיות, ניסיוניות ופורצות דרך לצד השתייכותו לטכניקות המשעתקות, אלו שאין להן מקור. ולטר בנימין במסתו "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני" הצביע על תהליך זה, המאפשר להדפס גם היום לבחון את מושג ההילה – הייחודיות והקדושה הפולחנית, הדתית או החילוניית, הנכרכת ביצירה האמנותית – באופן דינמי וביקורתי-פוליטי ולממש את הרלוונטיות המושגית שלו ואת יכולתו להכיל רעיונות חדשים. ההדפס היה אפוא לכלי מסורתי ואוונגרדי גם יחד עד מלחמת העולם השנייה ואבן יסוד במהפכת הפופ והאמנות המושגית של שנות ה-60 וה-70. והיום, בתקופה שלאחר הפוסט מודרניזם שלעתיים מתוארת כמטא-מודרניסטית, ההדפס הוא מדיום חי ובוטע

המגלם תנודתיות בין אסטרטגיות מודרניות של התנסות ופעולה ובין פרקטיקה שיש בה מן הנוסטלגיה ומן האירוניה כאחד. ב'תזות על מושג ההיסטוריה' כותב בנימין כי "לנסח כהיסטוריה את מה שחלף אין פירושו להכירו 'כפי שאכן היה'". בכל רגע נתון על ההיסטוריון לחלץ מחדש את המסורת, לנכס את הזיכרון על מנת להבין את ההווה ולעמוד בפני סכנותיו, זאת משום, שכפי שטוען בנימין, "לא קיים מסמך של התרבות שאינו, בו בזמן, מסמך של ברבריות. וכשם שהוא עצמו אינו נקי מברבריות, כך גם תהליך המסירה שבו נפל נכס זה מידי האחד לידי זולתו". על כן יש לשבור את הרצף מבפנים ו"להבריש את ההיסטוריה כנגד כיוון הפרווה"<sup>1</sup>. מסורת הקדמה מבוססת על רציפות, התקדמות ושליטת השלב הקודם תוך מסירה של החד-פעמי שזוקק מתוכו, כפי שמסבירה אריאלה אזולאי בעקבות בנימין. הדוגמה הפרדיגמטית לכך, היא טוענת, היא דיסציפלינת תולדות האמנות הבנויה מרצף של יצירות חד-פעמיות, שונות מכל הקודמות להן. "מול המסורת הזו ביקש בנימין אחר מסורת שבה הנמסר הוא מסדר אחר, מסדר 'הניתן לשעתוק', ובו הנמסר איננו משתבץ ברצף, אלא הוא חוזר ומופיע כקיטוע של רצף"<sup>2</sup>. כך, תכונת השעתוק של ההדפס אינה מרוקנת בהכרח את היצירות ממשמעות, אלא כמו בפרויקט שלפנינו, היא מאפשרת לאמנים ליצור קיטוע בתוך הרצף הכרונולוגי, ולהציע את החזרה וההעתקה כבסיס צורני וכאמצעי מושגי לבחינת ההיסטוריה במסגרת ה"עכשיו", להבנת תפקידו של העבר בהווה.

כחלק מרכזי בפעילותה, יוזמת הסדנה פרויקטים שבהם היא מזמינה אמנים מפרקטיקות שונות על מנת לבחון נושאים אקטואליים – רעיוניים, חומריים, אסתטיים ופוליטיים – באמצעות ההדפס, ובמקביל גם את הדיסציפלינה עצמה, את גבולותיה, משמעויותיה ותפקידה העכשווי. האמנים שנבחרו לפרויקט זה מציעים ברצף יצירתם היסטוריות כתעות, כתיאטרון, כפעולה של זעזוע או כפנטום, המכריחות את הצופה להתבונן בתהליכים המבנים אותו ואת החברה שבה הוא חי מעמדה של שחזור, של העלאת היסטוריות פרטיות וקיבוציות באוב, של נרטיבים אנושיים וחומריים.

יצירתה של עילית אזולאי מציעה דיון במדיום הצילום עצמו, באפשרות שלו לתעד ולשמר זיכרון על ידי עיבוד מחדש של דימויים וסביבות שמקורם בצילום ישיר לכדי סביבות ארכיוניות, היברידיות וסוריאליסטיות. מאיה ז"ק היא אמנית רבת-חזותית הפועלת בנקודות ההשקה בין קולנוע, וידיאו, רישום ופיסול, וחוקרת את הזיכרון היהודי במובניו ההיסטוריים, החברתיים והתרבותיים. גיל יפמן מעבד דימויים טראומטיים מן השואה, מקצין את גבולות הייצוגים וההגדרות האישיות החברתיות, על מנת להציע התבוננות באופן שהתרבות החזותית, על שטף ההיסטוריות, האיקונות ו"החומר התיעודי" שהיא מייצרת, מקהים את סף הרגישות וההומניזם. מרב סלומון יוצרת באמצעות האזור והסיפור הגרפי אלגוריות על גורל, מקריות והיסטוריה, ומציעה תיאורונים חזותיים דרמטיים גרוטסקיים ומקבריים, ארכיון של דימויים וטקסטים לצד אלגוריות מקבריות מנקודת מבט נשית. משה רואס, שהתחיל את דרכו האמנותית כמעצב טקסטיל, מתחקה אחר הארכאולוגיה של החומר והזיכרון שלו באמצעות התרתו והרכבתו מחדש בתהליכים עמלניים וארוכים תוך מעברים בלתי פוסקים בין דרמט ללת-ממד, בין פיגורטיבי למופשט ובין הפונקציונלי לסמבולי. רות שרייבר מעלה מתהום השכחה טקסטים ואובייקטים של ילדות אבודה בצל מלחמת העולם השנייה. היא שולה אותה מתוך ההיסטוריה המשפחתית שלה בצורת כלים, מכתבים ודימויים ומחברת אותם מחדש בתוך ההדפסים.

ראשיתו של הפרויקט ב-2012, עם תחילת עבודתם של האמנים בסדנה, וסימום בקיץ 2016 לקראת פתיחת התערוכה. במהלך תקופה זו פיתחו האמנים גופי יצירה מקיפים בליווי צמוד של הרפסים-אמנים במחלקות הסדנה השונות, של האוצרת ושל מנהל הסדנה. התערוכה מתפרשת על שתי גלריות הסדנה ומורכבת מחללים-מיצבים, שבהם מציג כל אחד מהאמנים המשתתפים את ההדפסים שיצר בסדנה, לעתים בשילוב עבודות שלו במדיומים אחרים, כאשר החללים יוצרים רב-שיח בין גופי היצירה השונים. באופן יוצא דופן בעוצמתו התפתחה התערוכה משיתוף פעולה בין מחלקת התחריט למחלקת הרשת ומתוך מעורבותם העמוקה של הדפסים – רן סגל, יואב רבן, איתן הורביץ וואניה שאוב – בתוכני התערוכה ובדיאלוג הפרטני והמרחבי עם האמנים. דפס התחריט, רן סגל: "בני אדם אינם מסתפקים בעולם, הם מבקשים ליצור עולמות נוספים. במהלך ארבע השנים האחרונות נעתי בין אמנים, בין עולמות. זמן העבודה על התערוכה אפשר השתהות, עולם... חומר נצבר, נגרע, נצרב. עולם... צל מלקט דימויים. עולם... אם, אב, אפר נמרד, עולם... אסונות נצבעים

בשלשות. כפי שאמר אלבר קאמי, 'בסופו של דבר העולם הוא שמנצה את ההיסטוריה'. ללא ההשתהות, ללא העכבה שבתהליך ההדפס, לא היה נוצר שום דבר חדש, שום דבר אמתי".<sup>3</sup>

## עילית אזולאי

עילית אזולאי משתמשת במצלמת מיקרו, שנועדה לצלם שטחים קטנים בגודל של סנטימטר רבוע בלבד, על מנת לצלם מקומות, אובייקטים וחלקי אובייקטים שאין שמים אליהם לב, ואף דימויים המצולמים כבר בספרים ובכתבי עת, כדי ל"החיות" אותם וליצור מהם אירוע. באמצעות מצלמת המיקרו, מתהווה תהליך הצילום כפוטומונטאז' העשוי סריקה שיטתית של חלק אחר חלק ממושא הצילום מכמה וכמה זוויות שלו וחיבור החלקים מחדש במחשב לדימוי אחד שלם. בתהליך עמלני זה היא מבקשת לבטל את נקודת המבט של הצלם, ואתה – את המושג "הרגע המכריע", המייחס חשיבות קריטית לרגע מסוים ולקומפוזיציה מסוימת שבהם בוצע הצילום. אזולאי מציעה את ההפך – את ההתרחשות שלפני או אחרי האירוע. היא מציעה את הצילום כהצטברות של דימויים שאינם נלכדים בעין המצלמה הסטנדרטית, אלא מובאים במתכוון אל מצע הצילום על מנת להיערך ולהתמייין בו מחדש. "לפני שהיא מצלמת את העולם, עילית אזולאי מסדרת את שאריותיו, שורות-שורות", כתבה שרית שפירא, "ברגים, מסמרים, קפיצים, סלילים, חוטים, סיבים למיניהם, חבלים ישנים, לוחיות פח מחוררות, חלקים מרקמות שהתפרקו, נפרמו, נפגמו, התפוררו, כולם מונחים על מצע כלשהו".<sup>4</sup> עוד כותבת שפירא שאזולאי מציעה "אלמנטים של טכנולוגיה כאשר היא: ייצוגים של המניע הטכני (techne) שבבסיס הטכנולוגיה, המצייתים תמיד לרפוס התשתית של הגריד [...] דומה שדף התצלום עצמו – המצע המדיומלי שעליו מונחים הדימויים – הוא גם הנשא של יסודות השדה הטכני: ומאחר שהפריטים עצמם מונחים על מדף, הוא נעשה משל למצע של מדיום הצילום".<sup>5</sup> בסדנה ממיר ההדפס את המחשב בעריכה ובחיבור מחדש של הדימויים השונים. פעולת המכשב ומצע המתכת יוצרים באופן מידי חלל, שאל תוכו מקבצת אזולאי חפצים ותצלומים מן ההיסטוריה של הסדנה. ההיסטוריה ביצירתה מורכבת מנרטיבים רבים שמתלכדים בפעולות, בחפצים ובאופן פיזורם במרחב, את כל אלה היא אוספת במבטה ולאחר מכן במצלמתה, ובסדנה היא יוצרת הרחקה נוספת – באמצעות רשת ההדפס, לוח

המתכת של התצריב והמכבש. לכידת ה"טכנה" ביצירתה בהדפס מחזיקה משמעות מיוחדת, משום התמקדותה של האמנית בהדפס המסורתי כטכנולוגיה שקפאה בזמן, כדורש מיומנות טכנית המערבת חומרים, מכשירים וידע מקצועי מצטבר. בעבודתה הצמודה עם רן סגל, דפס התחריט, ובמקביל עם דפסי הרשת, איתן הורביץ ויואב רבן, יצרה אזולאי חמישה הדפסים – ארבעה קטנים, בגודל של חצי גיליון, והדפס אחד בעל פרופורציות לא מסורתיות: ארוך וצר.

"סיפורי אמיתות", הכותרת של כל ההדפסים, מצביעה על לב היצירה המחפשת אחר האמת או הכוזב של ההתרחשות. המחקר שערכה אזולאי בסדנה במשך כשנתיים כלל התחקות אחר תולדות הבניין שבו שוכנת כיום הסדנה, למן התקופה העות'מאנית של אמצע המאה ה-19, אשר בה התגוררה משפחת תורג'מן המוסלמית שהקימה את המקום, ועד היום; אחר הכלים והמכשירים שנמצאים בו; אחר תצלומים ישנים; אחר קולות האנשים המדובבים את סיפורי המקום. אלה מרכיבים את משמעות המושג "טכנה", המזוהה אצל אריסטו עם המילה *poiesis* – יצירה – ואינו מבדיל בין אמנות לאומנות. הארכיטקטורה המוסלמית הירושלמית במאה ה-19, שעל יסודותיה בנוי הבניין, וההיסטוריה של החלל, של המבנה, מהווים חלק מן ההדפסים של אזולאי, בעוד חלל חדש, אחר, אלטרנטיבי, נבנה במהלך מורכב ושיטתי בתוך כל תצריב ותצריב. אזולאי אוספת עדויות לאורחות החיים ולאופני פעולתה של הסדנה היום: מחלקות ההדפס, המכונות והחומרים המאכלסים אותן, האמנים היוצרים בהן, המפגשים שמתרחשים בינות להן. באמצעות העברות צילומיות, חיתוכי לוחות, שילובים בין טכניקות של תצריב ושל הדפס רשת ופיתוח טכניקות ייחודיות, כמו הדפסה בסוכר ברשת של "קירות החלל" שבו האובייקטים נעים, הוליד מהלך עבודתה הדפסים שהם אוסף הבזקי זיכרון מהבניין ומהחפצים והאנשים שחיו בו, כמעט הדים. האובייקטים אינם ערוכים בסדר כלשהו אלא מחוללים במחול של מעלה-מטה, אחורה-קדימה: תצלומים של משפחת לוי המוגרבת שגרה בבניין בשנים 1885-1910, יונה מפח שאריק, מייסד הסדנה, מצא על הגג כבואו לשפץ אותה ב-1974, מקוש דלת שהיה שייך לבית ישן ממאה שערים ומצא את מקומו בכניסה לסדנה ועוד ועוד. "קל לזהות את השאריות הללו כמרכיבים של טכנולוגיה כלשהי, אך קשה להצביע על השימושיות שלה"<sup>6</sup>, תיארה שפירא את ההיקסמות של אזולאי ממופע טכנולוגי הנע בין העתיק למתקדם וטיבו אינו נהיר. בהדפסה, סימני ה"טכנה" של ההדפס ושל הבניין הם ההתגלויות והשיירים של הפעילות

הטכנולוגית, חלקים של ההיסטוריה, של הסיפורים שסופרו לה על אודות חיי המקום. אלה נמצאים במעין אוסמוזה, צפים אלו בתוך אלו בתנועה של פנימה ואחורה – בהדפסים הקטנים, ובתנועה נוספת מלמטה למעלה, המגלמת נפילה אטיית מאוד של חפצים וזיכרונות – בהדפס הארוך. חפצי יום-יום חסרי הוד והדר, כמו קומקום חשמלי מיושן, חבל מוערם וסרגל הופכים לדימויים יחידאיים ומיסטיים. חלקי תצלומים ישנים מופיעים כאובייקטים פיסוליים. תולדות העיר והנקודה הגיאורפית המסוימת הזאת בה לצד תולדות הסדנה והיצירה האמנותית שהתרחשה בה הופכות למפל חי וזורם של עבר והווה.

מאיה ז"ק

בשירו "הצרה" מ-1959, עוקב פאול צלאן (משורר יהודי-גרמני יליד רומניה, 1920-1970) אחר אי היכולת לאחוז באבדן ובמוות דרך המילים ובצורך לשקוע ולהיאחז בהן בכל זאת: "אל תקרא עוד – הבט! / אל תביט עוד – לך!" (תרגום: שמעון זנדבנק). הוא שולח את המתבונן, את ההלך, את עצמו, את כל אחד מהשורדים לנסות לדלות את העקבות מתוך ההיעדר, האם זה אפשרי בכלל? הוא שואל וזועק בו בזמן. במכלול הגדול במיוחד של תצריכים בטכניקות שונות יצרה מאיה ז"ק בסדנה מערך כמעט מעגלי, מרחבי, הלוכד יחד את מעשה הצפייה, את חמקמקות ההיסטוריה, את הפעולה המטפורית של המצלמה ואת מהלך הכתיבה, שהיא רישום שהוא כתיבה אחרת. בראיון לנילי גרון אומרת ז"ק: "זירת הפשע – המקום שבו קרה מה שקרה – הוא דימוי חשוב עבורי. מתקיים בו המתח שבין האתר, הממשות והעקבות ובין הסיפור שמרחף מעליהם, המורכב משכרי מידע, היקשים, הנחות יסוד ופרשנות [...] עבודתי מתייחסת לפיסות היסטוריה מהמחצית הראשונה של המאה העשרים – בהתבסס על עדויות, זיכרון, מסמכים ותצלומים ישנים – כעין תל ארכאולוגי שרבדיו כוללים מצד אחד את האירוע, ומצד אחר את אופן רישומו ותיעודו ההיסטורי ואת תהליך המחקר האמנותי-ההיסטורי שלי עצמי המשתקף בו".<sup>7</sup> קבוצת ההדפסים הגדולה שיצרה ז"ק בסדנה נולדה במקביל ובמשורג לסרטה "אור נגדי" ולתערוכתה בשם זה שהוצגה לאחרונה במוזיאון תל אביב. כאן תופסים ההדפסים לא רק את מקום הרישומים, הטקסטים או המיצב בתערוכה, אלא גם את מקום הסט הקולנועי. יחד הם מרכיבים תנועה בחלל



שמתחילה מהכתיבה, מהמילים של צלאן בגרמנית, מהתרגום שלהן לעברית, מהפעולה הקליגרפית של הכתיבה, שהיא פעולת רישום, שהיא מכשיר הרישום. כאן, בהדפס, ממשיכה התנועה הנעלמה אל המרחב הריק של דפי הכתיבה או אל מחברת התווים החלקה, אל הנייר המקופל, הפיסולי, שמוטבע על לוח המתכת בפעולת המכבש. מכאן אנחנו צוללים אל שחור האקוויטינטה, אל המכתבים והמעטפות, אל זיכרונות ועקבות זיכרונות, אל חדר החושך של מפוח המצלמה, אל אפלת ההיסטוריה הקולקטיבית, זו של רצח יהודי אירופה, והפרטית המשפחתית של צלאן, זו של אביו ואמו שנשלחו למחנות עבודה בטרנסניסטריה ושם נרצחו. אמו של צלאן, פריצי, מגלמת את ההשראה ביצירתה של ז"ק, את הבית, את זיכרון הילדות. דמותה מהדהדת את התגלמות האם בזו של מריה הקדושה אצל פיירו דלה פרנצ'סקה, ב"מדונה דל פארטו" או "במדונה דלה מיזריקורדיה", כפי שאיבר דאמיש ניסח זאת. בהדפס "אלפגביש" היא מופיעה כאיקונה מונומנטלית מעבר לזמן ולמקום, כמדונה שקיפולי שמתלה האינסופית, הארכיטקטונית, חוברים לדפי ספר ובו בזמן לקיפולי מפוח המצלמה. ההיסטוריה מתחילה בזיכרון הילדות, טען פרויד. דמותה של האם היא ההיסטוריה, היא המילה, היא הסיפור שעקבותיו אבדו, היא הבסיס לפעולת האמנות, היא ה"istoria" ש"אלברטי ראה בה את היעד העילאי של הציור", כפי שאומר זאת דאמיש בפרשנותו לדברי פרויד.<sup>8</sup> לצדה הופכים ליקוט הסיפור ולכידת המילים לממשות כמעט פיזית בתבליט הנייר ובצבע השחור של ההדפס. "באה, באה, באה מילה, באה / באה דרך הלילה / ביקשה להאיר, ביקשה להאיר." אומרות מילותיו של צלאן, חשופות, נוגהות מתוך המרחב האפל חסר הגבולות של האקוויטינטה. המתבונן עוקב אחר התנועה, ראשו סובב, הוא עוקב אחר המעברים מהבהיר לכהה, מהאור לאפלה, ומשם לכהירות המדומה של פעולת הכתיבה בשורות הסדורות על השולחן. אל מול משכן הקודש של האם, אל מול הגאולה שבדמותה, אל מול גאולת המילים, שהן גם לשכת האפלה, ההיעדר, שוכבת האישה המדממת, שוכבת על רצפת החלל, רושמת, חורטת את עצמה פעם אחר פעם, ללא התחלה וללא סוף. ובתוך הבמה שעליה היא שרועה נעוצה רגלו של כיסא, בתוכו נעוצה רגלו של שולחן הכתיבה, ועליו מונח תצריב של יד רושמת, חורטת. הגיבורה איננה זקוקה לדבר בתוך הריק של חלל הנייר, כאן נברא ומתכלה הכול. זוהי "זירת הפשע" שמתארת ז"ק, זירת הטרואמה, שאת עקבותיה מנסה האמנות לדלות ולהעניק להן נוכחות בתוך העכשיו.

גיל יפמן בוחן את גבולות הזהות העצמית, את ההגדרות החברתיות המכנות אותנו, את הדימויים הסובבים אותנו ואת השימוש שאנחנו עושים בהם לצורכי עינוג ויופי, תעמולה וזיכרון. ההגזמה המכוונת בעבודותיו עד לכדי זעזוע ורתיעה מיועדת להתריע מפני קבלת ייצוגים כמובנים מאליהם. יצירותיו בכל סוגי המדיה, מהרפס ועד פיסול עשוי סריגה, מאנימציה ועד רישום, מאופיינות בהיברידיות ומבקשות לנסח מחדש תפיסות של גוף, של היסטוריה, של פרטיות ופומביות. הן עוסקות בהיסטוריות מודחקות ומושתקות שהוא מבקש להציף על פני השטח. יפמן: "היחס בין תרבות יפן, גרמניה, ארה"ב וישראל בקונטקסט של מלחמת העולם השנייה ואילך והקשר בין מוות וכלכלה, חיים ועבודת כפיים, מגדר, מיניות וגוף – נמצאים בבסיס עבודתי בשנים האחרונות. הופעתו של המודחק ומיקומו מחדש בחדר השינה והאורחים כמו מייצר מודעות מחודשת, מתווך ומרכז את החוויה הקשה, מבקש לחתור אל עבר פתרונה"<sup>9</sup>.

בפרויקט הנוכחי מנצל יפמן את הדפס הרשת כדי ליצור שכבות מוערמות של דימויים ורקעים, כאשר כל רובד נושא עמו מטען דימויים קשה מנשוא – קברי המונים ממלחמת העולם השנייה, גוויות של נרצחים במחנות ריכוז, שלדים של אסירים שעונו, ולצדם, בניגוד שכמעט אי אפשר להכילו, נשים חשופות בתנוחות מיניות בוטות המציגות שפה פורנוגרפית קשה. יפמן מרכיב לוח שנה בעל צבעוניות עזה ומעברים חדים לשחור-לבן צילומי, שהגיבורות שלו הן דמויותיהן האמתיות של סוהרות גרמניות במחנות עבודה והשמדה נאציים ושל שלוש הנשים הראשונות של הרייך השלישי: האם – קלרה היטלר, הפילגש – אווה בראון, ומי שכונתה "האישה הראשונה של הרייך השלישי", אשת שר התעמולה הנאצי, המודל האולטימטיבי לאמהות, נשיות, ופמיניזם בגרמניה הנאצית – מגדה גבלס. כל חודש בלוח השנה מוקדש לאחת הנשים על פי חודש הולדתה בהתאמה ונקרא על שמה. רוב הפורטרטים שלהן נלקחו מתצלומי הצבא הבריטי מעת שחרור ברגן-בלזן, זמן קצר לפני שנידונו הנשים למשפט. יפמן בחר למקם את ראשיהן על גבי דמויות עירומות ופתייניות במטרה ליצור "דיסוננס חזק שנולד מתוך האפשרות החדשה שלהן להיות מאשימות ומישירות מבט קר אל הצופה שנתפס במערומי מציצנותו", כפי שהוא מתאר זאת.<sup>10</sup> הפרויקט נוצר מתוך מחקר מתמשך, שכלל תכניות שהות אמן בגרמניה וביקורים

בארכיונים ובמחנות רלוונטיים, כשהוא מחבר בין מקורות וטקסטים שונים, ומתוך שיתוף פעולה מתמשך עם הארגון האמריקאי "זכרו את הנשים" ועם מחקרן של ד"ר ראשל זיידל וד"ר סוניה הדגפט, שכתבו בין היתר את הספר "אלימות מינית כלפי נשים יהודיות בזמן השואה". כחלק ממחקרן הן מביאות נרטיבים של מגדר ושואה לקדמת הבמה ההיסטורית ולדיון הציבורי. מקורות נוספים במחקרו הם הספר "רוצחות בשירות היטלר: השתתפותן של נשים גרמניות במערך ההשמדה הנאצי", מאת ונדי לוור, המתייחס לקטגוריות כגון מחנכות, מזכירות, אחיות, סוהרות וכיוצא בהן; פרויקט "לכנסבורן", תכנית נאצית ל"השבחת הגזע הארי"; עבודתו של ההיסטוריון הגרמני, רוברט זומר, על תפיסת הילודה והאימהות ברייך השלישי; כתבים על בתי הבושת ברייך השלישי; תיעוד משפטי ברגן-בלזן; תערוכות וארכיונים. שכבה אחרת בהדפסים היא הרקעים שנלקחו ממקורות שונים ומתארים את המציאות הבלתי נתפסת של בתי הבושת במחנות שייסד הימלר. מדובר ב-10-12 בתי בושת שפעלו כמערכת בנוסחים לעובדים מצטיינים במפעלי תעשייה מחוץ למחנות, לשומרים ולקציני האס. אס. ועוד שכבה היא של אובייקטים שנגזרו מחיי היום-יום והמרחב הביתי, היוצרים פער שלא ניתן לגישור אל מול המראות האחרים.

יפמן: "מתוך החוויה האוטוביוגרפית שלי בתור טרנסג'נדר התחברתי לצורך להתבונן ולהתנגד ל'נפילה בין הכיסאות החברתיים', כמו גם לעיסוק בהיעדר אמצעי ביטוי וייצוג אותנטיים של מיעוטים כאלה ואחרים. גם בלוק 24 באשוויץ משמש כיום כארכיון של אתר הזיכרון ולא כיד זיכרון לאותן עשרות ומאות נשים שעברו זוועות וקולן לא נשמע. מאותו חוסר ביסוס חברתי שאבתי הרבה חופש משחק ודמיון והרכבתי את לוח השנה שמתבסס על דמויות ואירועים אמתיים אך עשוי משכבות ופרגמנטים, שמצטרפים לכדי תמונת עולם פרוורטית וביקורתית. בספרו "בית הבובות", אשר הותיר בי חותם עמוק בתקופת התבגרותי, ק' צטניק מגולל את סיפורה של דניאלה אחותו, אשר שימשה כשפחת מין בבלוק 24, ששימש בית בושת במחנה אושוויץ. ק' צטניק, ניצול שואה, הואשם כי "לא דבק בעובדות והמציא את המציאות בשואה", משום הסירוב הציבורי להתמודד עם נרטיבים מסוימים של ההיסטוריה"<sup>11</sup>. לצד יומן השנה יצר יפמן הדפס שמציג את ביתו של מי שהיה האחראי על מחנה הריכוז מיינדק כמעין טירת אגדות הלקוחה מסרטי וולט דיסני. עבודה נוספת, "דקומפוזיציה", שנוצרה בעקבות עבודת וידיאו בשם זה, מציגה מעין קלירוסקופ פופי המבוסס אף הוא על תצלומים של קברי המונים ומציע מעין טפט מרהיב של צבעים

וצורות הרחוקים אלפי מילין ממקורם. יפמן מצביע על האלימות הטמונה בחוויה האנושית ומוטבעת בהיסטוריה של אז ושל עכשיו, כשהוא נשען בין השאר על דימוי השלדים המרקדים והמנגנים אל מול הקבר הפתוח באלגוריה הנוצרית של "ריקוד המוות" (La Danse Macabre), הנמצאת בלב תולדות האמנות המערבית ועוסקת בשבריריות החיים אל מול ודאותו של המוות, כפי שמציינת טל קובו. "יפמן מצביע על השואה כמעשה ידי אדם, אך גם על זיכרון השואה כמעשה ידי אדם. בכך הוא מטשטש את הפער בין האירוע ובין ייצוגו והנצחתו, ומנכיח את 'הפורענות הניצחת' של העולם הנאור", היא מסכמת.<sup>12</sup> הוא מבקש לכתוב מחדש את הטראומות הפרטיות שלו ואת הטראומות הקולקטיביות אם בהדפסים ואם בפסלי הסריגה שלו. בתערוכה הנוכחית החלל של יפמן הוא חדר הצצה נכלולי וקטקומבה קרושה גם יחד, שבמרכזה מזרן מרופד באריג שדגמיו עשויים דימויים של קברי המונים בשואה – מיטת מוות, בור קבר פתוח של ההיסטוריה שכולם מצטופפים סביבו.

## מרב סלומון

מרב סלומון היא מאיירת העוסקת בחיי ההווה, כמו ספרה "הבריכה" (2013), ובתפיסת העבר, כמו ספרה "ביקור משפחתי בברלין" (2008). הצחוק המר הוא חלק בלתי נפרד מיצירתה, האיור שלה הוא תיאטרלי וגרוטסקי, סימבוליסטי ואירוני. היצירה בסדנה מחברת אותה הן למרחב של ספרי אמן והן לרעיון הסדרתיות, הקשורים במהותם למדיום ההדפס, כאשר ספר האמנית בתצריב וסדרת הדפסי הרשת שיצרה עוסקים בכינונה של ההיסטוריה בהווה, ביכולת להבין ולהכיל אותה ברגע נתון. "פומפיי" הוא ספר רק לכאורה, שכן נדמה כי הוא מגולל נרטיב, אך למעשה הוא מציג חשיבה מחדש על רעיון הספר כמרחב של התרחשות פיזית ועל תפקידו, המסורתי ועכשווי, של האיור לצד הטקסט כמציג נרטיב חזותי. "פומפיי" מורכב משבעה תצריבים אופקיים וצרים הנפרשים כשבע סצנות של מחזה, ובכולן אותן הדמויות – אישה, כלב-זאב ומלאך המוות. הסצנות מוגדרות על ידי וילון תיאטרלי המשוך לצדדים, כאשר בו בזמן מודגשת הדו-ממדיות שלהן על ידי הכתובת המעוצבת "פומפיי" הלקוחה מסדרת גלויות בשחור-לבן שירשה מסכה וסבתה מביקורם באתר בשנות ה-60. הגלויות הישנות היו מחוברות זו לזו, נפתחו אחת אחת או בכת אחת בהדמיה כמו קולנועית והתאפיינו בעיצוב שנע בין צילום

לציור, ואילו עבודותיה של סלומון נעות בין הדרו־ממד של הציור, וביתר שאת של האיר, ובין התלת־ממד של תפאורת הצגה. אין בין העבודות התפתחות נרטיבית כלשהי. הסיטואציות דמויות התיאטרון שיצרה מתמקדות בעצם תחושת האסון הממשמש ובא, בחרדה, במתח ובפחדים האישיים ביותר לנוכח המחשבה על גורל, מזל והמצב האנושי. כל סצנה היא אפשרות של סוף. התמונות הפנורמיות שבכל הרפס מעלות אסונות טבע ואסונות ידי אדם, שכולם מתגלמים בדמות האישה וביחסים האינטימיים שהיא מנהלת עם הסכנה בדמותו של כלב־הזאב, עם המוות ועם עצמה. להרפסים קדמו סקיצות שהועברו באמצעות נייר ועיפרון על שעווה רכה ותורגמו לתצריבים צבעוניים. ההרפס נעשה בשלושה צבעים: צהוב, כחול ואדום, ומהם נוצרו צבעים נוספים. לסיפור "פומפיי" מתנקזות מחשבות על זהות המתעצבת מתוך פחדים וגורל, ומודגש בו הפער בין הזוועה לצבעוניות הפסטלית, בין מצחיק ומטופש לעצוב ורציני, בין קרקסיות וקרנבליות לטרגיות וקדרות. הפאתוס של תודעת הקורבן מתאזן עם הצחוק, עם אווירת השטות, ומול "דיקוד המוות" של ימי הביניים, מראה השלדים המרקדים מול קבר פתוח, מרחפת אווירת האנרכיזם והאלימות של תיאטרון הבובות המסורתי של פאנץ' וג'ודי.

הסדרה "הארכיון של יד המקרה" מורכבת מדימויים שחלקם מפורשים וחד משמעיים וחלקם אמביוולנטיים ומרומזים, כולם מובאים כארכיונים של ייצוגים. העבודה מבוססת על צירוף המקרים המפתיע שהוביל את סבתה של סלומון לגלות מה עלה בגורלה של אמה בתקופת השואה: "את הסיפור הזה שמעתי מילדות פעמים רבות, ובכל פעם התמלאתי פליאה על שבריריותה של יד המקרה, ששיחקה את התפקיד המרכזי בגילוי", מספרת סלומון.<sup>13</sup> סבתה, שושנה / רוזגה חיימוביץ' לבית קורן, הגיעה לארץ ב־1935, ובמשך שנים ארוכות לאחר המלחמה לא הצליחה לגלות מה אירע לאמה ולאביה במהלכה. בשנות ה־50 הגיע זוג עולים צעירים ניצולי שואה להתגורר בבניין שבו היא גרה בירושלים. בשיחה שהתפתחה בין הסבתא לדיירת החדשה סיפרה לה זו שאת חייה היא חבה לאישה מבוגרת וגדולה שפגשה בעת המלחמה על הרכבת מהגטו בקרקוב לאושוויץ, ומאז הייתה לה כמו אם. האישה המבוגרת, כך הסתבר, אספה סביבה בנות יתומות צעירות ופרשה את חסותה עליהן. היא הצליחה להחביא ליפסטיק בנבכי גופה, בעומק הנרתיק, ובכל פעם לפני שעברו סלקציה העבירה אותו בין הבנות כדי שיצבעו את הלחיים וייראו רעננות ובריאות. כך הן הצליחו לעבור יחד את הסלקציה על הרמפה באושוויץ ולהישלח לעבודה ולא

לתאי הגזים. "היא שמרה עלינו ונאנחנו שמרנו עליה", סיפרה הניצולה, "קראנו לה אימא גדולה. יחד שרדנו את אושוויץ, את צעדת המוות, עד לשחרור ברגן-בלזן על ידי הבריטים. כל הזמן הזה היינו מלוכדות סביב האימא הגדולה. לצערנו היא לא שרדה, ונפטרה כשלושה שבועות לאחר שחרור המחנה בבית החולים הבריטי"<sup>14</sup>. כששאלה סבתה של האמנית לשמה של אותה "אימא גדולה", התשובה הייתה "רגינה קורן", אמה של סבתא שושנה.

סלומון התחילה לחקור ולאסוף סיפורי "יד המקרה" של הצלה בנסיבות מקריות וכמעט בלתי אפשריות מהשואה, ובסופו של דבר, לאחר כמה ניסיונות עבודה החליטה להמשיך ולעבוד רק עם סיפור משפחה שלה, באמצעותו היא מתבוננת בתפקיד הגורל והמקריות בעיצוב וגילוי של נרטיב וזהות. "נצלת, כי היית ראשון. / נצלת, כי היית אחרון. / כי לבדך, כי אנשים. / כי לשמאל, כי לימין. / כי ירד גשם. כי נפל צל. / כי היה יום שמשי", כתבה ויסלכה שימבורסקה בשירה 'כל מקרה'<sup>15</sup>.

סלומון מתעניינת במלאכת הסיפור החזותי והלשוני, היא מייצרת את אבני הבסיס שממנו מורכב הסיפור כמעין ארכיב של מושגים פרטיים וקולקטיביים, כאלה הקשורים לביוגרפיה האישית וכאלה המוכרים מההיסטוריה הכללית, ומתייחסת



מרב סלומון, מראה הצבה בתערוכה, סדנת ההדפס ירושלים, 2016  
Merav Salomon, installation view from the exhibition, the Jerusalem Print Workshop, 2016

אליהם כאל קלפים שניתן לטרוף ולחברם מחדש בצירופים שונים, גרסאות מקבילות של קריאה חזותית ולשונית. היא מוסיפה שכבת קריאה אחרת בצייירה את הסקיצות לסדרה על ניירות שהיו שייכים לעיזבונה של ציירת שהכירה, ובכך היא פועלת מתוך הזיכרון האמנותי, המתורגם בהדפסים לטיפול הפרטני והייחודי שהעניק הדפס-אמן ואניה שאוב לניירות ההדפסים בתמיסות אורגניות שצבעו את הנייר בגוונים שונים והעניקו לו מראה ארכיוני. לנייר בעל האופי המטופל הצטרפה הגוונה של הצבעוניות השחורה-לבנה המונוכרומית באמצעות שכבות לכה שקופה אל מול צבע מט. הצופה מוצף בדימויים, בטקסטים ובטקסטורות חמקמקות, הנשפכים מתוך מאגר הידע, הזיכרונות והדמיון חסר הסדר וההיגיון, כשהם חוזרים על עצמם מדי פעם, מפריס כל אפשרות להסדרה אחת ויחידה.

#### משה רואס

משה רואס הוא אמן הפועל כארכאולוג של החומר: מגלה את שכבותיו וגבולותיו, בודק כיצד הזמן והזיכרון טמונים בו ובאובייקט הנוצר ממנו וכיצד אלו נגלים בפנינו. כך, עוד בתקופת לימודיו בעיצוב טקסטיל בשנקר הוא עסק בפירוק ושחיקה של אריגים ושטיחים עד שהגיע לשלד הבסיסי ובנה מחדש אובייקט אחר – חור בשטיח היווה עבורו חלל שממנו ניתן להבין את השטיח בנושא בתוכו את הבית, את הילדות, את הזהות. במקביל, על ידי חקירה של המבנה הנימי של צמח הליפה, הפך רואס את הצמח לכלי רישום, כשהוא מפרק ומרכיב מחדש את חלקיו הקרועים על ידי כבישה בחום. רואס יצר גם עבודות שבהן השתמש במתכת כבטקסטיל ובדק את נוקשותה וגבולותיה השונים כל כך מהטקסטיל. בעבודות אלה הוא התמודד עם המתח בין הרצון לחוש את ממשות החומר ובין החשש שכל נגיעה תפורר אותן ותביא לקריסתן. גם בהדפסיו בסדנה הוא ממשיך לחקור את היחס בין דימוי לחומר בתווך שבין תהליכי פירוק, כליה ובריאה.

תחילתו של הפרויקט הנוכחי במנגנון של פסנתר בן מאה שנה. הרצון להבין את האובייקט, את ההיסטוריה שהוא נושא בתוכו, את השינויים שאירעו בחומריו, הביא את רואס לתהות על הקשר בין המנגנון של הכלי לפעימה החיה שלו ולזיכרון המוזיקה שהפיק בעבר. בניסיון להנציח את המנגנון הוא פירק אותו, הדפיס את חלקיו, בעיקר את הפטישים המכים על המיתרים, והטביע אותם בלוח המתכת. לבסוף

העבירים להפרדת רשת, ובאמצעותה הועברו הדימויים ללוח המתכת ונצרכו עליו. התוצאה היא מראות מופשטים הנראים כנופים אורגניים, טבע שנמצא בתהליכי התהוות וכליה, מעין אורגניזמים מסתוריים הנמצאים בתנועה מתמדת בתאוצה שמביאה לסחרור אדיר.

במקביל, הוא בנה בסטודיו שלו מכונות זמן: שעונים שעליהם הלביש חומרים שונים שהשפיעו על אופן תנועת המחוגים; מנגנון הנע בתווזות מעגליות ובתווזות קדימה ואחורה כך שהתנועה היא מזערית, בין חי למת; ופסל-מכונה שיצר על בסיס רישומי הנימים של צמח הליפה, אותם צרב בתצריב צילומי ללוחות המתכת וחיבר אותם למנגנון שעובד במחזור של 48 שעות.

המחשבה על המקצב והדופק של האובייקט, על הזמן והמשך שלו, על היותו מעין גוף חי, על פעימות חייהם של אובייקטים מעשי אדם באשר הם, הביאה אותו חזרה אל הטבע, להתבוננות בעץ הדקל, שמחזורי חייו ניכרים בו, מהווים חלק ממראהו, כאשר ענפיו הישנים נותרים עליו ומעידים על שנותיו. בעבודות על נושא פטישי הפסנתר ובאלו של הדקלים עבד רואס בסדנה בשיתוף פעולה צמוד עם מחלקת התחריט ועם מחלקת דפוס הרשת, וגם כאן, כמו בעבודות הפיסול שלו, השתמש בתהליכים של גילוי ומחיקה, הדפסה ושחיקה באמצעות פעולות רבות שכמעט החריבו את הדימוי ואת הלוח, ואז שוב חשף את הדימוי, שכמו צמח מעצמו מתוך הפעולות. השכבתיות שבעצם פעולת התחריט – המורכבת מפעולה, פעולת נגד, זיהוי זיכרון הפעולות שהיו והתחלה מחדש – מגלמת את תהליכי המוות והחיים של החומר ושל הדימוי. רואס נסע לעין גדי לראות מטע עצי דקל שמתו בעקבות תופעת הבולענים. "מראה המטע הדהים אותי. הוא מיד יצר עבורי מטפורה לתהליך של חיי אדם וההליכה לקראת המוות. היה שם שקט מאוד גדול. כל עץ מצוי שם בתנוחה אחרת של מוות, אנושי ומכמיר לב. באותה תקופה עסקתי גם במחול הבוטו היפני – והמטע נראה לי כמו סצנה של מחול", הוא מספר, "מתוך זה נולדה העבודה של הדקל שמרכיך את ראשו ומתחבר לאדמה, והדקל נראה כמו איזו חיה, משהו שם עדיין מבעבע".<sup>16</sup> במקביל לפעולת התחריט, הוא העביר באמצעות רשת תצלום של צמח הליפה על לוחות מתכת שחתך, חלקם כצלליות של דקלים וחלקם כאבסטרקציה של גוף אנושי. את הלוחות הגזורים הוא הניח במשך שבועות בחומצה. היו כאלה שהתפוררו והיו שנותרו, אך שבריריים מאוד. בהצבה בתערוכה הם מונחים בתיבת תצוגה כשרידים ארכאולוגיים, כמומיות, כגופות של תרבות.



עבודות פטישי הפסנתר, שכותרתם "לוחות טקטוניים", הופכות בחלל הסדנה לקירות סחרחרים, טבע שהוא טקסט, שהוא מכונה וגם הפשטה. האופק של החלל הזה הוא דיפטיכון שנולד ממטע הדקלים ונוצר בתהליך של שחיקה מתמשכת של לוח מתכת שהושחר לחלוטין. שרידי הדמויות והטבע יוצרים נוף אפל שהוא מהלך של זמן. חורבה רוחשת חיים.

## רות שרייבר

רות שרייבר היא בת לניצולי שואה – אביה הוכרח מגרמניה ללונדון בקינדר-טרנספורט, ואמה נשלחה לצרפת עם פרוץ המלחמה, שם שהתה כשנה, ולאחריה חצתה באינייה את תעלת לה מאנש והגיעה גם היא ללונדון. הוריה, פליטים ילדים, חיו בשנות המלחמה בקהילת פליטים בלונדון. שרייבר גדלה בלי סבא וסבתא, אפופה בויכרונות ובעננת מוות מצד דוד ההורים, שחייהם נקטעו ומשפחתם אבדה להם בילדותם. פרויקט השואה שיצרה מורכב מיצירות המתארות את סיפור משפחתה שנספתה מזווית הראייה של הילדים, אלה שהוכרחו לאנגליה, אלה שברחו לבלגיה, אלה שניצלו ואלה שנספו. כאמנית היוצרת בסוגי מדיה שונים – פיסול, וידיאו ורישום – היא עוסקת בעקבות שמותיה הילדות, באפשרות ללכוד אותה מחדש. אלא שזו חומקת בין שרידי התצלומים, מתערפלת מתוך המילים שבמכתבים.

ספר האמנית שיצרה בסדנה, "מכתבים מהסבים", כולל שמונה הדפסי רשת שמראם כשל גלויות מוגדלות, ועליהם מולבשות מעין מסכות מוות עשויות נייר. העבודה מהווה חלק מעיסוקה המתמשך במאתיים המכתבים והגלויות שנמצאו בבית דודתה לאחר שנפטרה ב־2004, מכתבים שנכתבו על ידי סבה וסבתה של שרייבר מצד אביה לשלושת ילדיהם הגדולים, שנשלחו ב"משלוח הילדים" על מנת להצילם. המכתבים נכתבו מינואר 1939 ועד ה־24 באוגוסט 1942, יום צאתו של הסב בטרנספורט לאשוויץ, שלאחריו המשיכה רק הסבתא לכתוב לילדיה. בספר ישנן גם דמויותיהן של שתי האחיות הקטנות, סופי וג'ני, שנשארו עם ההורים בגרמניה ורק בהמשך ברחו לבלגיה ומשם לצרפת, למחנה המעצר ריבסאלט (Rivesaltes), שבו נפטרה האם, מינה מרל. לאחר מותה הצליחה המחותרת הצרפתית להבריח את הילדות לשוויץ, ובזכות כך ניצלו.

מתוך תצלומים משפחתיים ותצלומים תיעודיים של מקומות המהווים נקודות ציון בסיפור, יצרה שרייבר רישומים של דמויות המשפחה ואירועי המלחמה על מצע

העתקים של מכתבי הסבים. וכך מתערבב הרישום והפיסול של הנכדה, רות, עם כתב ידם של סביה, כשהמילים הופכות גם הן לרישומים, כמו בעבודה של צמד פסלי הילדות שעל בגדיהן מודפסים המכתבים או בעבודה שבה חלקי בגדי ילדים הופכים לפיסות פורצלן, כמעין שרידים אנתרופולוגיים וארכאולוגיים.

ספר האמנית שיצרה שרייבר בסדנה נע בין עולמות. הוא מכנס יחד את הדימוי הלשוני של המכתבים והגלויות, את הדימויים החזותיים מן התצלומים ואת הפיזיות של הזיכרון, זאת בצורת מסכות נייר, שהנן חלק בלתי נפרד מההדפסים. זהו ספר המסרב להתכנס בפורמט של דו-ממד, שכן משפותחים אותו הוא הופך להצבה בחלל. שמונת ההדפסים מתארים את ניסיונות ההתחקות אחר אירועי המלחמה ושחזורם, כאשר המכתבים המקוריים נמצאים ביד ושם. אלא שלמעשה הם מגלמים את חוסר האפשרות לספר את מה שאירע. הם מבטאים את הנגיעה בהיעדר, דווקא בשל האופי הפופי והמתיילד שלהם – הצבעוניות העזה של הפרחים המתפרשים על הכתב, שער הכניסה לאושוויץ המופיע כמעין לוגו שחור על רקע צהוב צעקני, מחנה המעצר ההופך מתצלום בשחור-לבן לאתר של צריפים בתוך משטחים של צהוב וכחול ללא סימני חיים, ללא עקבות ההיסטוריה. ובתוך המראה הקולאז'י של העבודות משולבים אלמנטים משעשעים, משחקיים, כגון מראות אוטובוס הקומתיים הלונדוני, זוג נעלי ילדים, חבילה מתעופפת, דמותו של דוור. ההדפס של אושוויץ נוצר על בסיס הגלויה האחרונה ששלח הסב ביום שבו נשלח למחנה ההשמדה ולא חזר ממנו. הדרכים השחורות המובילות אל הכניסה הכה מפורסמת של המחנה ניתנות לקילוף בהדפס, חושפות תחתיהן את לובן הנייר, את חוסר האפשרות להבין באמצעות האמנות את ההיסטוריה לאשורה או את המלאכותיות של פעולת הזיכרון, חושפות עד כמה ההיסטוריה היא דף חלק ולבן, מחיקון, ובו בזמן תוצר של ההתעקשות לספר אותה מתוך הטקסטים והזיכרונות האישיים ביותר.

אל מול ההדפסים צפה, תלויה באוויר, העבודה "זיכרונות לבנים", שהיא מעין טבעת או זר בקוטר של כ-90 ס"מ עשויה בד ועיסת נייר ששזורים בה אובייקטים שונים, כמו ספל וצלחת, נעל תינוק, נדנדה, מפית תחרה ודפי ספרים. אלה נדמים כנעים ברוח סחור-סחור במעגל, רוחות רפאים בתוך חללי הזמן.

- 1 ולטר בנימין, **מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים**, תרגום: דוד זינגר, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד 1996, עמ' 312-313
- 2 אריאלה אזולאי, **היה היה פעם: צילום בעקבות ולטר בנימין**, הוצאת אוניברסיטת בר-אילן 2007, עמ' 85
- 3 **בשיחה עם האוצרת**, קיץ 2016
- 4 שרית שפירא, "בתי גרוטאות ורוחות: על עבודות מוקדמות של עילית אזולאי", אורית בולגרו (עורכת) **עילית אזולאי: בסוף ללא הרף**, ברלין: הוצאת שטרנברג 2014, עמ' IX
- 5 שם, שם
- 6 שם
- 7 מאיה ז"ק **בשיחה עם נילי גורן**, בתוך **מאיה ז"ק, זיכרון למעשה**, ארל, צרפת ותל אביב: Actes Sud ומוזיאון תל אביב לאמנות 2015, עמ' 146
- 8 איבר דאמיש, **זיכרון ילדות על-ידי פיירו דלה פרנצ'סקה**, מסדרת "הצרפתים", תרגום ואחרית דבר: לאה דובב, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד 2008, עמ' 100
- 9 מתוך טקסט של האמן לאוצרת ושיחות ביניהם, 2015-2016
- 10 שם
- 11 שם
- 12 טל קובו, "הבנאליות של הזיכרון", טקסט מלווה לתערוכתו של גיל יפמן, **רקמה אנושית**, במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
- 13 מרב סלומון, מתוך שיחה וטקסט לאוצרת, קיץ 2016
- 14 מרב סלומון, טקסט לאוצרת, קיץ 2016
- 15 ויסלבה שימבורסקה, תרגום מפולנית: רפי וייכרט, **בשבח החלומות**, תל אביב: הוצאת קשב לשירה 2004, עמ' 73
- 16 מתוך שיחה של האוצרת עם משה רואס, קיץ 2016



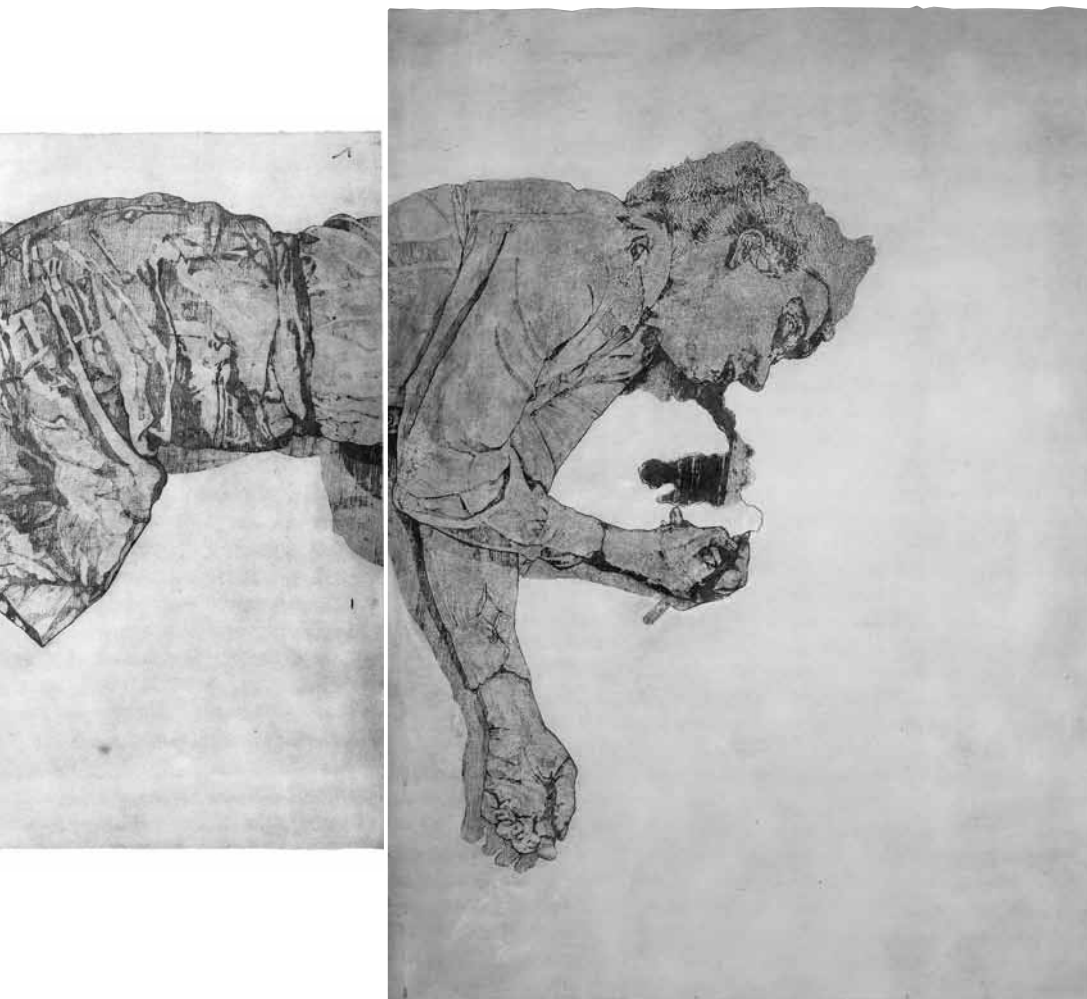
מימין: **היה, היה**, 2016, תצריב, 29.5x20.5

Right: **Was, Was**, 2016, etching, 29.5x20.5

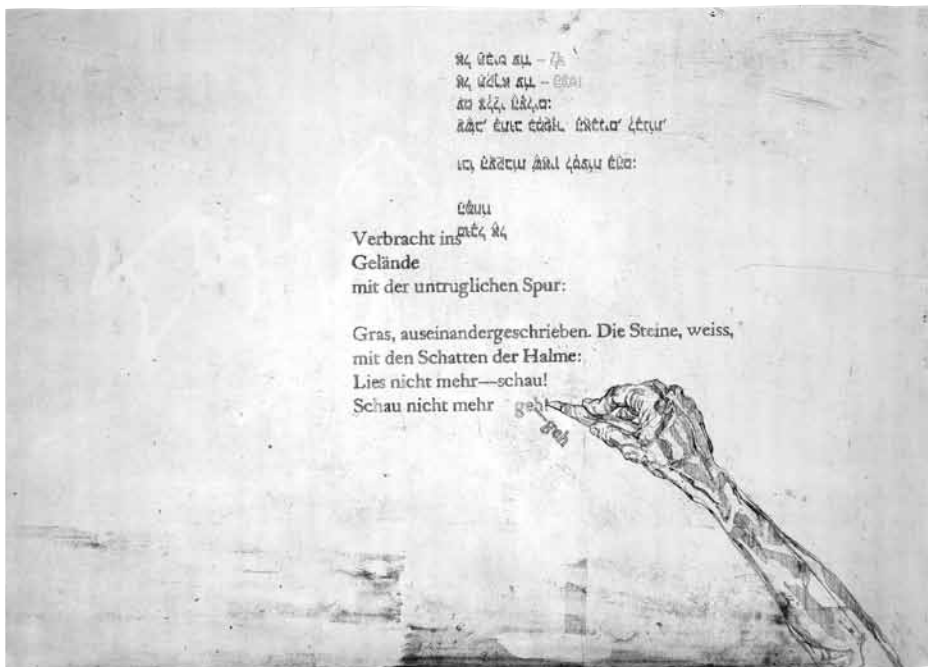
משמאל: **דיבר, דיבר**, 2016, תצריב, שטוחה רכה ואקוויטינטה, 29.5x20.5

Left: **Spoke, Spoke**, 2016, etching, soft-ground, and aquatint, 29.5x20.5





**עקבות מי תהום** (טריפטיכון), 2016, תצריב בהעברה צילומית בהדפסת סוכר ברשת, 106x228  
**Groundwater Traces** (triptych), 2016, etching with screenprinted sugar-lift photo-transfer, 106x228



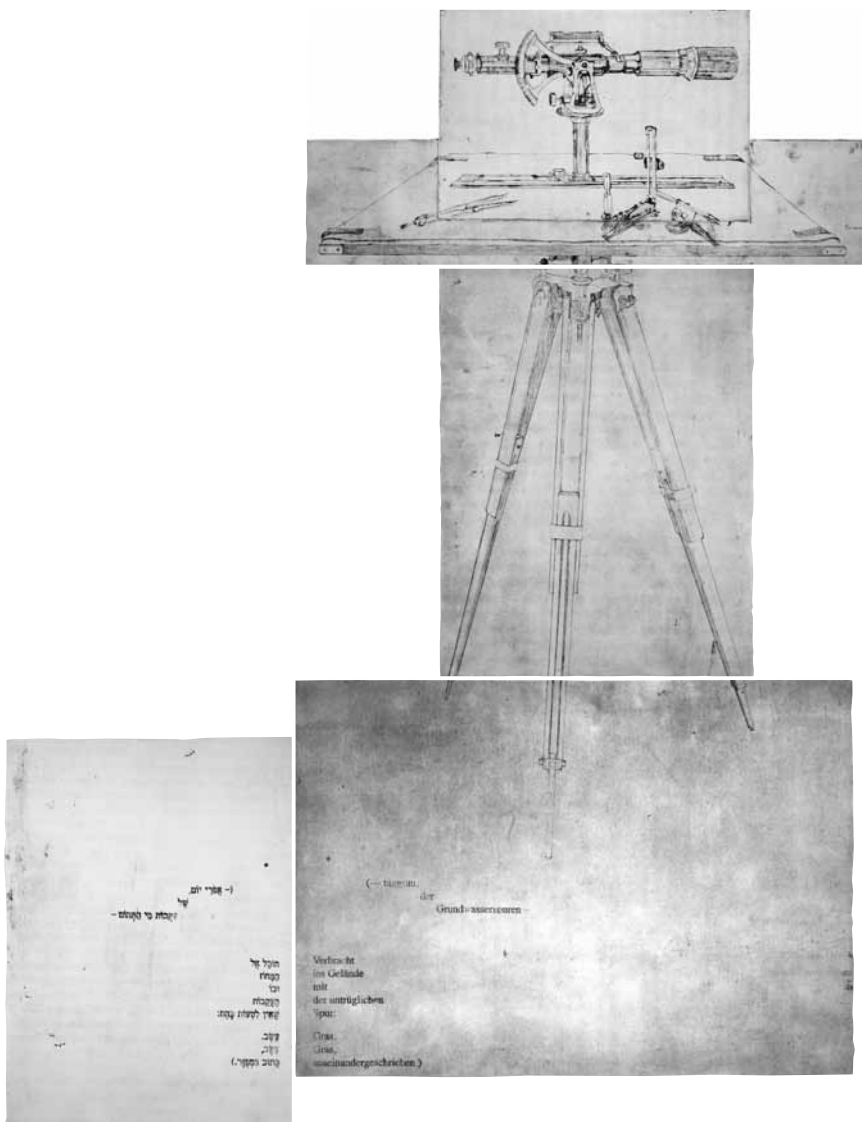
אָס אַזאַ אַז - אַז  
אָס אַזאַ אַז - אַז  
אָס אַזאַ אַז:  
אַז' אַזאַ אַזאַ אַזאַ אַזאַ

אָס אַזאַ אַזאַ אַזאַ אַזאַ:

אָס אַזאַ  
Verbracht ins אַזאַ אַז  
Gelände  
mit der untruglichen Spur:

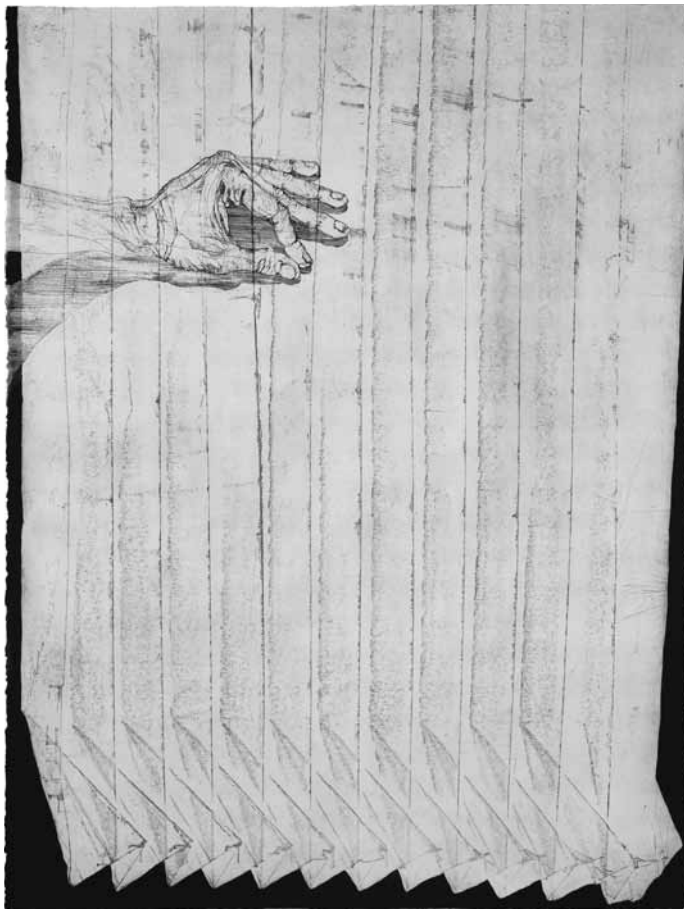
Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiss,  
mit den Schatten der Halme:  
Lies nicht mehr—schau!  
Schau nicht mehr <sup>gras</sup>

**עשב כתוב במפוזר** (דיפטיכון), 2016  
תצריב בהעברה צילומית בהדפסת סוכר ברשת, 107x143  
**Grass, Written Asunder** (diptych), 2016  
etching with sugar-lift screenprinted photo-transfer, 107x143



**מובל אל המחוז** (קוואדריפטיכון), 2016  
 תצריב בהעברה צילומית בהדפסת סוכר ברשת, 227x163  
**Spent into the Ground** (quadrptych), 2016  
 etching with sugar-lift screenprinted photo-transfer, 227x163



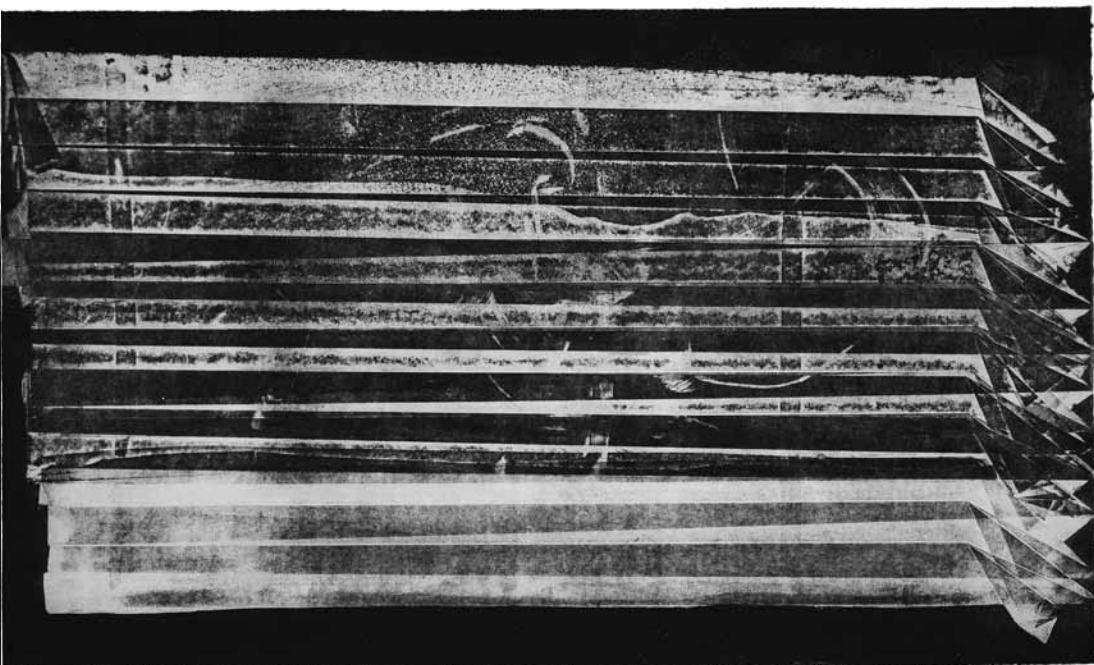


**עדיין אני הוא**, 2016, תצריב, שעווה רכה ואקוויטינטה, 76x57  
**I Am Still the One**, 2016, etching, soft-ground, and aquatint, 76x57

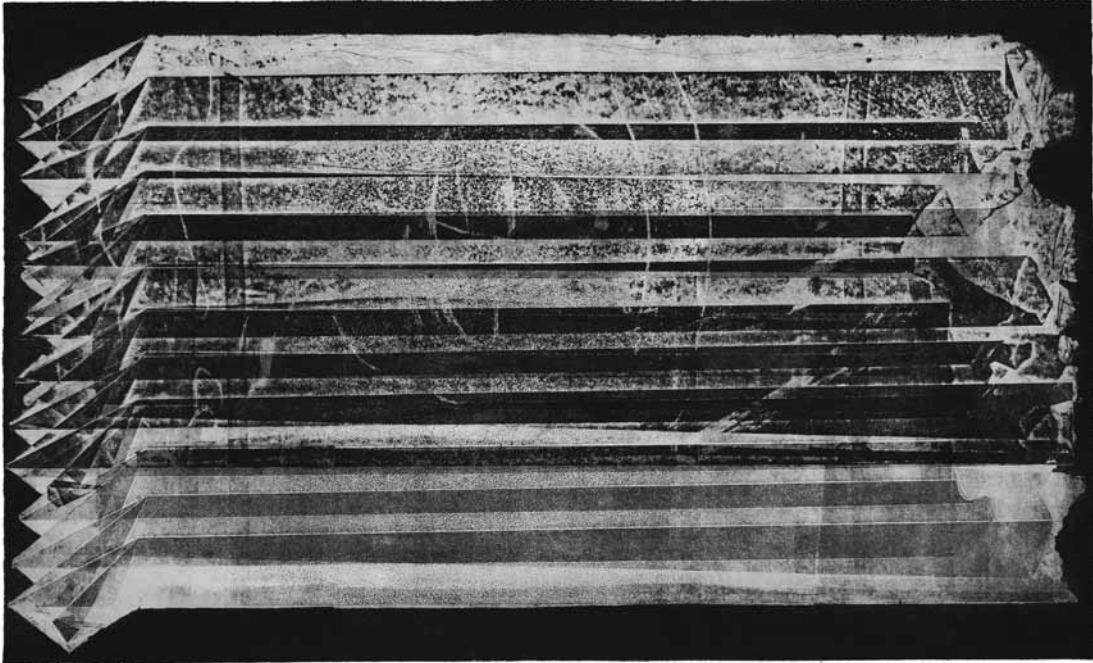
<<

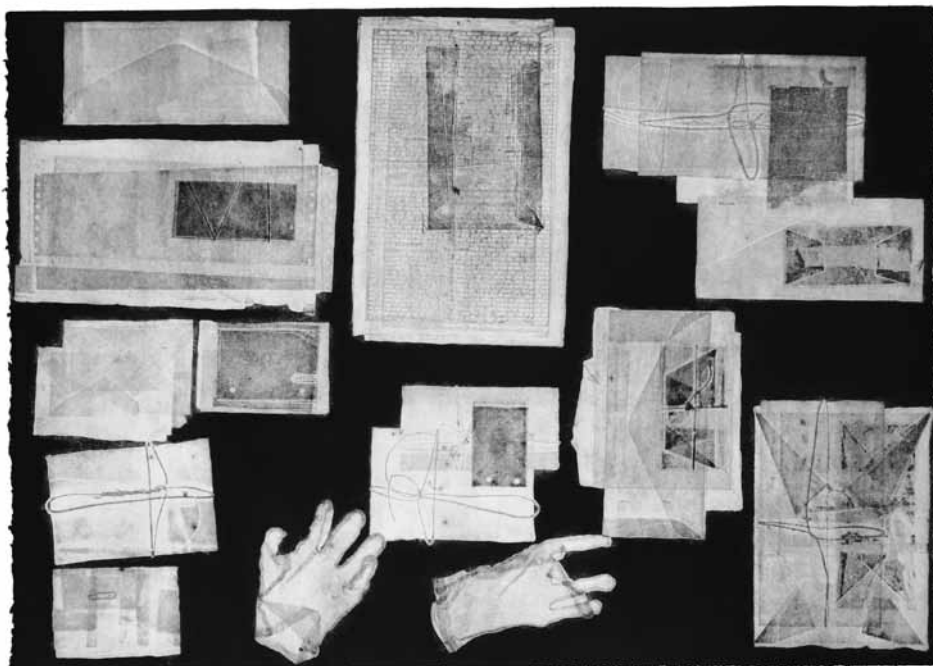
**אלפגביש** (דיפטיכון), 2016, תצריב, שעווה רכה והדפסה בלבן על רקע שחור, 212x75  
**Thousand Crystal** (diptych), 2016, etching, soft-ground, and white print on black background, 212x75



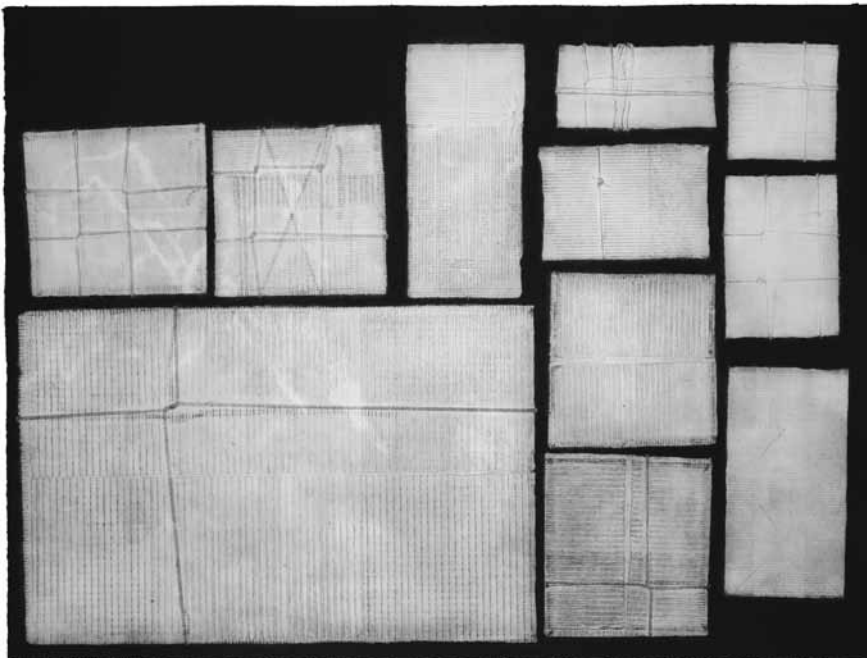


העקבות שאין לטעות בהן (דיפטיכון), 2016, שטווה רכה ואקוויטינטה, 62x206  
**Unmistakable Trace** (diptych), 2016, soft-ground and aquatint, 62x206

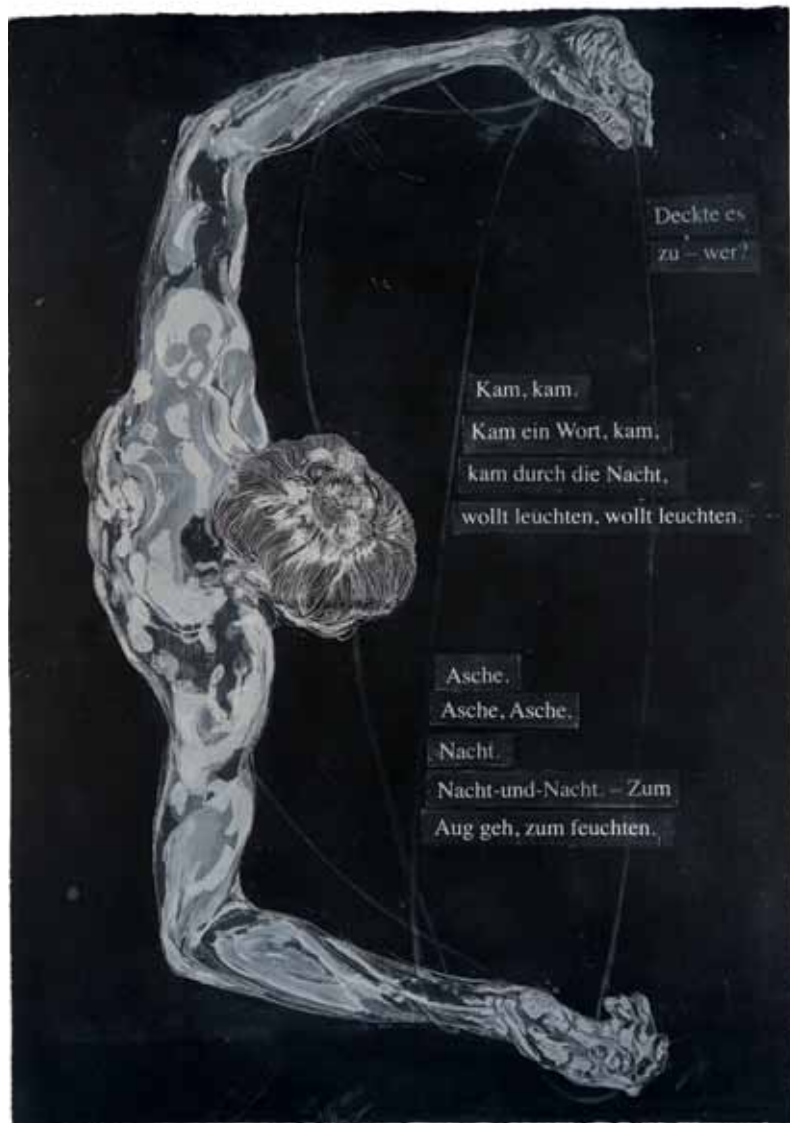




75x106, ששווה רכה ואקוויטנטה, 2016, **פה זה פעור לרוחב**,  
**Here It Ripped Wide Apart**, 2016, soft-ground and aquatint, 75x106



**שם שב והתאחה**, 2016, שְׁעוּוּה רַכָּה וְאִקוּוּטִינְטָנְטָה, 75x99  
**Here It Grew Back Together**, 2016, soft-ground and aquatint, 75x99



Deckte es  
zu – wer?

Kam, kam.  
Kam ein Wort, kam,  
kam durch die Nacht,  
wollt leuchten, wollt leuchten.

Asche.  
Asche, Asche,  
Nacht.  
Nacht-und-Nacht. – Zum  
Aug geh, zum feuchten.



**באה מילה** (דיפטיכון), 2016, תצריב בהעברה צילומית בהדפסת  
סוכר ברשת, הדפסה בלבן על רקע שחור ותלחיץ, 106x150  
**Came a Word** (diptych), 2016, etching with sugar-lift screenprinted  
photo-transfer, white print on black background, and embossing, 106x150





**בת מותך**, 2016, תצריב בהעברה צילומית בהדפסת סוכר ברשת,  
הדפסה בלבן על נייר מודפס בשחור, מידות משתנות  
**Daughter of Your Deadness**, 2016, etching with sugar-lift screenprinted  
photo-trasfer, white print on black printed paper, dimensions vary

