

Living סלון
Room

שי איגנץ, אורי גרשוני, רונה יפמן, רמי מימון, דוד עדיקא
David Adika, Uri Gershuni, Shai Ignatz, Rami Maymon, Rona Yefman

מזיאון תל אביב לאמנות
מנכ"ל ואוצר ראשי: פרופ' מרדכי עומר

Tel Aviv Museum of Art
Director and Chief Curator: Prof. Mordechai Omer

ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בתזמנו
מזיאון תל אביב לאמנות
מרץ - יולי 2010

Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art
Tel Aviv Museum of Art
March - July 2010



תערוכה

אוצרת: הדס מאור

אוצרת משנה: רז סמירה

תליה: אייל ראובני

תאורה: נאור אגיאן, אייל ווינבלום, ליאור גבאי

Exhibition

Curator: Hadas Maor

Associate curator: Raz Samira

Hanging: Eyal Reuveni

Lighting: Naor Agayan, Lior Gabai, Eyal Weinblum

קטלוג

עיצוב והפקה: גילה קפלן, נירית בנימיני

עריכה עברית ותרגום לאנגלית: דריה קסובסקי

הדפסה: ע.ר. הדפסות בע"מ

Catalogue

Design and production: Gila Kaplan, Nirit Binyamini

Hebrew editing & English translation: Daria Kassovsky

Printing: A.R. Printing Ltd.

תודות

יפעת גוריון, עמוס שוקן, אפרת לבני, טל יחס, אורי כהן אדריכלים,

אופק תצלומי אוויר, רע בן דוד - בית מלאכה לצילום,

C102 - Branding & Advertising

Thanks to

Yifat Gurion, Amos Schocken, Efrat Livni, Tal Yahas,

Uri Cohen Architects, Ofek Aerial Photography,

Rea Ben David—Photography Workshop,

C102—Branding & Advertising

© 2010, מזיאון תל אביב לאמנות, קט' 11/2010

מסת"ב 7-011-539-965-978

© 2010, Tel Aviv Museum of Art, cat. 11/2010

ISBN 978-965-539-011-7

שי איגנץ

יליד אשדוד, 1969. בוגר לימודי תואר ראשון ושני במחלקות לצילום ולאמנות, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים ותל אביב. זוכה פרס קרן מורשה, מוזיאון תל אביב לאמנות (2007). הציג תערוכות יחיד בגלרית המדרשה ובגלריה רוזנפלד בתל אביב. השתתף בתערוכות קבוצתיות רבות בארץ ובעולם. בין הפרויקטים החשובים והמוכרים ביותר שלו ניתן למנות את סדרת תצלומי **גן העצמאות** משנת 2001.

עבודתו של שי איגנץ בתערוכה זו מתמקדת בצילום נשות ויצו אוסטרליה ומתקיימת כסדרה, כמו אינה מוכנה להסתפק בכוחו של הרגע המכריע או בחידותיות הפוטנציאלית הגלומה בדימוי האחד. סך כל העבודה אינו מספר סיפור, אינו מהווה תיעוד, אלא מעלה שאלות, כגון מהי היכרות, מהו מעשה הצילום, ומה מאפשרים תנאים של צילום מוזמן מבחינה אמנותית. למעשה, נראה כי העבודה עוסקת פחות במקרה המבחן הייחודי המטופל, ויותר בשאלות עקרוניות הקשורות בסיטואציה של צילום מוזמן ובמערך יחסי צלם-מצולם, העולים ומתבררים במסגרתה. מבחינתו של איגנץ, היכולת לפצח את גבולות המובן מאליו, לעורר עניין בשגרתו או בבנלי, לערער על תבניות הידע המוקדם, היא היא תמצית העבודה.

אורי גרשוני

יליד תל אביב, 1970. בוגר לימודי תואר ראשון ושני במחלקות לצילום ולאמנות, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים ותל אביב. זוכה פרס אמן צעיר, משרד המדע, התרבות והספורט (2000), פרס צלם צעיר מטעם מוזיאון חיפה לאמנות (2005) ופרס מטעם משרד חקיקה-חכמון (2007). הציג תערוכות יחיד, בין השאר, בגלרית סדנאות האמנים, גלריה קו 16, גלרית המדרשה, בתל אביב. השתתף בתערוכות קבוצתיות רבות בארץ ובעולם. בין הפרויקטים החשובים והמוכרים ביותר שלו ניתן למנות את סדרת **הקלאברים** שנעשתה בין השנים 2003-2005.

גוף העבודות שמציג אורי גרשוני בתערוכה מושגת רובו ככולו על צילום סטודיו של גברים בלתי מוכרים. במובן מסוים מבקשת העבודה לגעת במרחבים של אידיבור, של תקשורת שבשתיקה, של חושניות ושל תשוקה. בהקשר זה מתבררת פרקטיקת הצילום כפרקטיקה של היכרות, אך אם הדמויות כבר מוכרות לאמן מראש. עבודתו של גרשוני מתאפיינת בחומרה פורמליסטית מצד אחד, ובסוג של פראות תוכנית מצד אחר. היא מותחת את קווי הגבול בין הנשגב לבזוי, בין הארוטי לפורנוגרפי, ובוחנת לעומק היבטים של מתח או של קרבה בין-אישיים, הנוצרים בתנאים של זרות. בכך היא מאתגרת את הצופה בהצליבה שאלות אמנותיות, אסתטיות ומוסריות, ומחייבת אותו, אגב כך, להתמודד עם אמות המידה הפרטיות שלו עצמו, שהן לא אחת בלתי מנוסחות.

רונה יפמן

ילידת חיפה, 1972. בוגרת לימודי תואר ראשון במחלקה לצילום, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים, לימודי המשך, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, תל אביב ולימודי תואר שני באוניברסיטת קולומביה, ניו יורק. זוכת מלגת אינגבורג בכמן מיסודו של אנסלם קיפר המוענקת על ידי קרן וולף לאמן ישראלי צעיר (2001), פרס ג'ראר לוי לצלם צעיר מטעם מוזיאון ישראל (2001), פרס אמן צעיר, משרד המדע, התרבות והספורט (2003), פרס עידוד היצירה, משרד המדע, התרבות והספורט (2007) ומלגת קרן רמה הורט מאן, ניו יורק (2009). הציגה תערוכות יחיד בגלריה בורוכוב ובגלריה זומר, תל אביב. השתתפה בתערוכות קבוצתיות רבות בארץ ובעולם. בין הפרויקטים החשובים והמוכרים ביותר שלה ניתן למנות את סדרת התצלומים המתמסכת **אחי ואני** (1998-2009), את הסרט **2 דגלים** (2006) בתמיכת הקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה ואת הפרויקט **בילבי בת גרב - הילדה החזקה ביותר בעולם** (2008).

הנושא החוזר ומופיע בעבודותיה של רונה יפמן הוא העיסוק בזהות. שוב ושוב היא בוחנת את גבולות הגדרת הזהות הפרטית והלאומית, הייחודית והגנרית, תוך שהיא מפרקת את הגברי והנשי, הילדותי והמבוגר, השמרני והאחר, הטבועים בכלנו. עבודתה מתייחסת לעולם המוזיקה, לתרבות הפאנק, לקהילות סגורות לכאורה ולדמויות אינדיבידואליות שונות, החיות בתוך החברה, אך מסרבות למשטר את עצמן למסגרתה הכובלת והמצמיתה. עם זאת, בפנותה אל האחר, יפמן אינה מסמנת אותו ככזה. לא זו בלבד שמבטה אל האחר איננו שיפוטי או פטרוני, שהיא אינה מצלמת אותו מעמדה מציצית, אלא מתוך הערכה, כמיהה והזדהות, אלא שעבודתה כוללת גם תצלומים שלה ושל בני משפחתה, המבוצעים ומוצגים בכפיפה אחת. בכך היא קוראת תיגר לא רק על חלוקת התפקידים המגדרית, המשפחתית או החברתית הנורמטיבית, כי אם גם על עצם ההנחה כי ניתן לסמן גבולות ולהתוות קטגוריות מגדריות קבועות.

רמי מימון

יליד תל אביב, 1976. בוגר לימודי תואר ראשון ושני במחלקות לצילום ולאמנות, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים ותל אביב. זוכה פרס קרן יהושע רבינוביץ' לאמנות (2004) ופרס האמן הצעיר, משרד התרבות והספורט (2009). הציג תערוכות יחיד בגלריה סדנאות האמנים, בגלריה טל אסתר ובגלריה נגא, תל אביב, בביאנלה ה'12 לאמנות עכשווית בנאפולי ועוד. השתתף בתערוכות קבוצתיות רבות בארץ ובעולם.

עבודתו של רמי מימון מתאפיינת בעדינות, באיפוק ובחיבור בין עבודות צילום לבין הצבות חומריות בחלל, המתבררות כאניגמטיות וטעונות מבחינה פורמליסטית ופסיכולוגית כאחת. אגב כך עוסקת עבודתו בשאלות מהותיות, הנוגעות למדיום הצילום ולמעמדו המשתנה של התצלום לאורך השנים, תוך חשיפת מנגנוני הייצור והשליטה הקשורים בצילום בפרט ובשדה האמנות והתרבות בכלל. בעבודתו מטפל מימון בשאלות של זהות, של יחידאיות ושל מהות, הן ברמת הפרט והדיוקן והן ברמת המדיום ככלל. המתח בין דרימה לתלת-ממד, בין צילום לפיסול, בין תיעוד לבימוי, בין התערבות לנייטרליות, בין פשטות לתהיכה, מפכה בגוף העבודה, ומייצר את המורכבות האניגמטית הייחודית לה. בסופו של דבר, חרף תחושת הקרבה והאניגמטיות, מושג הדיוקן העולה בעבודתו של מימון מתגלה כמושג מרוקן, כקליפה העשויה להכיל, פוטנציאלית, את אשר נבקש לצקת לתוכה.

דוד עדיקא

יליד ירושלים, 1970. בוגר לימודי תואר ראשון ושני במחלקות לצילום ולאמנות, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים ותל אביב. זוכה פרס אמן צעיר, משרד המדע, התרבות והספורט (2004) ובמלגה מטעם קרן התרבות אמריקה-ישראל (2004), הציג תערוכות יחיד במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, במוזיאון אשדוד, בגלריה ברוורמן, תל אביב, בפסטיבל הבינלאומי לאמנות חזותית, גלזגו ועוד. השתתף בתערוכות קבוצתיות רבות בארץ ובעולם. בין הפרויקטים החשובים והמוכרים ביותר שלו ניתן למנות את הסדרה **מהגוני** משנת 2003.

עבודתו של דוד עדיקא משלבת תצלומי דיוקנאות וטבע דומם. היא מתאפיינת בטיפול רגיש ומדויק במתחים תרבותיים גלויים וסמויים, המתקיימים בין מזרח למערב, בין גבוה לנמוך, בין משתלח למבוקר. במקביל מציגה עבודתו מעין ארגון של אינטימיות. דיוקן הופך לחפץ, קיר הופך למסגרת, חלל הופך לעבודה, באופן המתעתע בצופה באשר ליחסי הקרבה או הריחוק המתקיימים בינו לבין מושאי הצילום. אלמנטים של זרות, פליטות, שחורות, עקירות, תלישות תרבותית, זיוף וכדומה מפעפעים בדימויים, שמושאייהם כמו נושאים בגופם מטען גנטי תרבותי, אולם מטען שנותק זה מכבר מהקשר טבעי של זמן ושל מקום. בכך חושפת עבודתו של עדיקא, כמובנת מאליה, את העובדה שהאסתטי הוא פוליטי, שהתרבותי הוא כוחני, שהמוכר הוא המקובל. בד בבד, היא מבקשת למתוח את גבולותיהם של מושגים אלו, ובכך לחתור תחתם.

את הולדת הצילום ניתן לתארך, באופן כללי, למחצית הראשונה של המאה ה־19. מקור המילה "פוטוגרפיה" הוא בשפה היוונית, בחיבור בין המילים המציינות אור ורישום. שני שדות הפעולה המרכזיים בתחום זה, עד תחילת המאה ה־20, היו צילום הנוף וצילום הדיוקן. טרם הופעת הצילום היה הדיוקן - ברישום, בציור או בפיסול - במידה רבה, כלי לציון מעמד חברתי או כלכלי. מאז הופעת הצילום והפיכתו לנפוץ יותר ויותר במחצית השנייה של המאה ה־19 השתנתה מסורת היררכית זו עד למצב שבו יכול היה כל אדם להחזיק בדיוקן מצולם שלו עצמו. שתי התפישות המרכזיות ביחס למעמדו האוטונומי של מדיום הצילום בעולם, לפחות עד אמצע המאה ה־20, ראו בצילום חלון למציאות, כלומר, שיקוף אינדקסיאלי אובייקטיבי שלה, מחד, או ראי למציאות, כלומר, ביטוי סובייקטיבי אישי ומשתנה הן של המציאות והן של האני, מאידך. בשנת 1978 העלה אוצר הצילום של המוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק, ג'ון זרקובסקי, תערוכה מקיפה בנושא זה, "Mirrors and Windows: American Photography since 1960" (מראות וחלונות: הצילום האמריקני מאז שנת 1960).²

תפישת הדיוקן המצולם, בין שני קצוות אלה, נעה בין הניסיון ההיסטורי לתאר את דמות המצולם בדיוק צורני מרבי, ניסיון שנשען על יכולות טכנולוגיות מתפתחות והולכות, לבין הרחבה של מושג הדיוקן לאזורים מופשטים ומטאפוריים יותר. אחד התקדימים היפים לנסיגה מהתמקדות בפני המצולם, כביטוי בלעדי לדיוקן, מצוי בסדרת התצלומים הנרחבת שיצר אלפרד שטיגליץ בין השנים 1918-1925, ובה התמקד בדמותה של אשתו, האמנית ג'ורג'יה אוקיף. בתצלומים המוקדמים בסדרה עדיין נראים פניה של אוקיף, אף אם מזוויות צילום ייחודיות לתקופה, ואילו בתצלומים המאוחרים יותר נראות רק ידיה, המשמשות כמסמן לדמותה. שינוי משמעותי זה בתפישת הדיוקן מצביע, בדרכו, על אחד מרגעי המעבר הדרמטיים של מדיום הצילום אל העידן המודרני ואל התהוותו האוטונומית כמדיום מקובל בשדה האמנות הרחב.

קבוצת האמנים המשתתפת בתערוכה זו צמחה, מבחינה אמנותית, במעבר שבין המאה ה־20 למאה ה־21. במובן של אינדוקטרינציה אקדמית, היא התחנכה על ברכי עבודתם של גדולי הצלמים של המאה ה־20, מצד אחד, ועל התמודדות בזמן אמת ובאופן המעשי ביותר עם המעבר מצילום אנלוגי לצילום דיגיטלי, מן הצד האחר. מעבר זה כולל בתוכו היבטים רבים ומורכבים, בראשם שינוי מהותי בתפישה החומרית של מעשה הצילום, הקשור במעבר משימוש בפילם ובניירות צילום, הבנויים משכבת בסיס, משכבה של חומרים כימיים רגישים לאור ומשכבה עליונה מגינה, לטכנולוגיה דיגיטלית המושתתת על קידוד בינארי, ולא על קשר אנלוגי המתקיים באמצעות מכניזם אופטי וחומר פוטוכימי ממשי. במקביל התחולל בעולם שינוי תפיסתי מהותי וכללי ביחס למושגים כגון אמת, עדות או מקור, אשר איבדו מתוקפם במחצית השנייה של המאה ה־20 על רקע תיאוריות פוסט־מודרניות שונות של הוגים דוגמת רולאן בארת, מישל פוקו, ז'אן בודריאר, פרדריק ג'יימסון ואחרים.

במאמרו המפורסם **מחשבות על הצילום**,³ מנסח רולאן בארת בדרך נהירה מאין כמותה את הנחות היסוד המהותיות הקשורות במדיום הצילום ובקשר האינדקסיאלי שלו למציאות. "באמנות הצילום לעולם לא אוכל להכחיש שהדבר היה שם", כותב בארת. "הנוצימה של הצילום תהיה אפוא 'זה היה', או שוב: מה שאין להשיבו", הוא ממשיך ומסביר. במסגרת המאמר מציג בארת את הטענה כי מנקודת מבט פנומנולוגית מהווה התצלום עדות לכך ש"מה שהצילום מעתיק לעדי עד אירע רק פעם אחת; הוא חוזר בדרך מכאנית על מה שלעולם לא יוכל לחזור שנית בממשות". בעשותו כן, לא זו בלבד שקידש את הקשר האינדקסיאלי של הצילום למציאות, אלא אף ניסח, אולי לראשונה, את היחס המורכב שבין היש המופיע בדימוי לבין האין הנוטר במציאות, בין מעשה הצילום לבין המוות.

המעבר לצילום דיגיטלי שינה באופן דרמטי את מעמד מעשה הצילום ואת התצלום עצמו. השינוי התחולל, כאמור, בשילוב נסיבות פילוסופיות, טכנולוגיות ותרבותיות, והוביל, בסופו של דבר, למצב שבו ניתן לא רק לייצר דימוי הנראה כצילום אנלוגי מסורתי באמצעות קידוד דיגיטלי, אלא אף "לצלם" ללא נגיב, ללא מצלמה, וליצור דימוי צילומי באמצעות סימולציה דיגיטלית פשוטה. באופן זה הפך הדימוי הדיגיטלי המוכר לנו כיום לסימולקרה, להעתק חסר מקור או, למעשה, לדימוי המהווה העתק ומקור בעת ובעונה אחת. מגוון אפשרויות העיבוד הדיגיטלי חתרו תחת הסיביות של מעשה הצילום ושל הדימוי האנלוגי, תחת הביטחון בקשר הבלתי נמנע והבלתי ניתן לביטול בין האובייקט, כפי שהוא במציאות, לבין הופעתו בדימוי המצולם. לצד שינוי זה חל גם גידול בלתי נתפש בנגישות המדיום ובתפוצת תוצריו, דבר שהביא להצפה של דימויים מדימויים שונים בשדה התרבותי ולהתמוססות ההבחנות המוכרות בין קטגוריות המשמעות השונות. באופן זה, הדימוי הצילומי אינו מהווה עוד נגזרת של יחסי זמן־חלל ספציפיים, של רגע נתון, מכריע יותר או פחות, אלא חבויה בו מידה איהרנטית של מרמה, כפי שמיטיב לתאר יוברטוס ון אמלונקסן (Amelunxen) במאמרו "Digital Space" (הצילום אחרי הצילום: אימת הגוף במרחב הדיגיטלי).⁴

אולם, אף אם תוצאותיו הרות הגורל של שינוי זה מוכרות ומנוסחות זה עשורים מספר בתחום התיאוריה, הרי בפועל, בחיי היומיום, נותרה הסמכות של הדימוי הדיגיטלי זהה לזו של הדימוי האנלוגי. עדיין אנו קוראים עיתונים, עדיין צופים בדיווחי חדשות,

עדיין מצלמים אירועים משמעותיים בחיים, עדיין מורגלים להאמין. במובן זה נדמה כי ערעור ערך האמת של הדימוי המצולם הוא אחד הדברים המטלטלים ביותר מבחינתנו כבני אדם, ולפיכך - אחד השינויים המכוננים של המאה ה־20.

על רקע זה חשוב לקרוא את עבודתם של חמשת המשתתפים בתערוכה זו בהקשר לעובדה שהם ממשיכים לעסוק בצילום. צילום ישיר, בעיקרו של דבר, צילום המתבסס על יחסי צלם-מצולם המתקיימים במקום ובזמן נתונים; צילום המודע לכוחו של המבט ומהווה כלי לנקיטת עמדה בעולם; צילום שאינו בהכרח מעובד דיגיטלי ואינו מעמיד בחזית פעולתו את העיסוק בממד הטכנולוגי האינהרנטי למדיום ובשינויים המהותיים, שעברו עליו מבחינה זו בעשורים האחרונים. עבודתם של חמשת האמנים כמו מבקשת למתוח עוד מעט את עצם השימוש במושג "צילום" כפי שהיה, כפי שנחשב ונעשה, במהלך 150 שנים. לפני העידן הדיגיטלי, לפני הפוטושופ, האינטרנט וההדמיה. בד בבד, עבודתם אינה דוחה את עצם השימוש בכלים חדשים אלו, ובעיקר - מודעת היטב לשינוי המושגי העמוק שחוללו בשדה התרבותי הרחב. במובן מסוים היא מושתתת על הניסיון לייצר השהייה פיקטיבית בזמן העבודה, שכמוה כפיצוי על אובדן החלק הנסתר, המיסטי אם תרצו, בתהליך הצילום הישן. מבחינה זו מבקשת התערוכה להתעכב ולהיותר במעין אזור ביניים בלתי מוכרע, בין האנלוגי לדיגיטלי, בין העדות לבדיה, בין הידיעה לשאלה.

ציר חיבור נוסף הקושר בין עבודות המשתתפים בתערוכה הוא הציר המגדרי. חמשת האמנים המשתתפים בתערוכה, התודעו זה לזה במהלך לימודיהם במחלקות לצילום ולאמנות באקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל. הם סיימו את לימודי התואר הראשון בשלהי שנות ה־90, ומאז המשיכו ללמוד, ללמד ולהציג במסגרות שונות תוך שהם שומרים על קשרי חברות ועל שיתוף פעולה מקצועי. רבות מעבודותיהם נוגעות בשאלות של זהות ומגדר, של שייכות ותלישות חברתית, של הזהות והתבחנות אישית. עם זאת, אף שתחומי פעילותם משקים, לכאורה, כל אחד ואחת מהם בונה עולמות תמאטיים, נפשיים וצורניים נבדלים וייחודיים במובהק.

עשר שנים לאחר סיום לימודיהם מאפשרת תערוכה זו לבחון את העמדה הכוללת שמהלכי העבודה השונים שלהם מייצרים ומציעים, הן ביחס להיסטוריה של מדיום הצילום והן ביחס למושג הדיוקן. בשלהי המאה העשרים הוקדשה תשומת לב רבה וגואה לנוכחות הגוף ולייצוג הזהות בתרבות ובאמנות. עם תום המאה הקודמת ותחילתה של המאה ה־21 הוסט הדגש העקרוני לסוגיות של חלל ומרחב, של היחס בין הפרט לכלל ולשאלות עקרוניות של ארגון צורה ומידע בחברה. בתוך כך פנו צלמים רבים לבחינת הפרוצדורה הצילומית עצמה תוך התעכבות על מנגנוני הכוח שהיא מייצגת ומייצרת בו זמנית. העובדה שחמשת המשתתפים בתערוכה סיימו את לימודיהם באותה תקופה ובאותו מוסד אינה משנית להבנת מהלך עבודתם כמו גם זה של התערוכה כולה. לאורך תולדות האמנות משמעותו של בית ספר משותף מתגלמת, בדרך כלל, במורים ספציפיים בעלי השפעה, בכיוון אידיאולוגי מסוים, ולעתים אף בסגנון עבודה משותף, והיא באה, בסופו של דבר, לידי ביטוי בנוכחות משמעותית ובעלת השפעה במרחב. תקדימים בולטים של בתי ספר לצילום, שניסחו עמדה תרבותית כללית והשפיעו מהותית על ההתרחשות בשדה האמנות ברמה הבינלאומית, ניתן לאתר בקבוצה שנקראה בשעתו The Boston School⁵, מצד אחד, ובקבוצת האמנים שצמחה במחלקה לצילום של האקדמיה לאמנות בדיסלדורף⁶ בשלהי המאה ה־20, מצד אחר.

התבוננות מרוכזת בעבודתם של חמשת המשתתפים בתערוכה מדגישה את העובדה כי בהתייחס למושג הדיוקן, מסמנות עבודותיהם, על אף כל השוני הגלום בהן, עמדה מרכזית ברורה: פרוצדורת צילום הדיוקן אינה מהווה עוד, מבחינתם, מטרה בפני עצמה, אלא היא רכיב במערך סמנטי חזותי מורכב, שבאמצעותו הם מבקשים לא רק לחקור את עולמם, אלא גם לנקוט עמדה עקרונית במרחב.

1. שם המאמר מתייחס לא רק לנושא הכרונולוגי, הכרוך בביוגרפיה של משתתפי התערוכה, אלא גם לספרה של האמנית נאן גולדין. ראו: Nan Goldin and Guido Costa, *Ten Years After: Naples, 1986-1996* (New York: Scalo, 1998)

2. John Szarkowski, cat. *Mirrors and Windows: American Photography since 1960* (New York: The Museum of Modern Art, 1978)

3. רולאן בארט, *מחשבות על הצילום*, תרגום: דוד ניב (ירושלים: כתר, 1991), עמ' 79-80, 10.

4. Hubertus von Amelnunxen, Stefan Iglhaut, and Florian Rötzer (eds.), *Photography After* (Sydney: G+B Arts, 1996)

5. בשנת 1995 הוצגה ב־ICA, בוסטון התערוכה "Emotions & Relations", אשר קיבצה יחדיו חמישה צלמים, חברים, כולם בוגרי בית הספר לאמנות בבוסטון: דייוויד ארמסטרונג, נאן גולדין, פיליפ לורקה די קורצ'יה, מרק מוריטרו וז'ק פירסון (צלע שישית לחבורה, שבאה לידי ביטוי בקטלוג התערוכה, ניתן לראות בדמותה של פאט הרו, מי שהייתה חברתם בספסל הלימודים ומאוחר יותר פתחה גלריה בניו יורק והציגה את החמישה).

במקרה זה, לכל אחד מן הצלמים סגנון צילומי שונה וייחודי, ויחד עם זאת, מעבר להבדלים הפורמליסטיים העקרוניים, מרחפת רוח משותפת שניתן להגדיר כעניין מרכזי בדימוי האנושי או, ליתר דיוק, בהוויה האנושית. במובן זה, חשוב אולי לדייק ולומר כי The Boston School הוא, למעשה, The Boston Group, כלומר, בית ספר שהתגבש תוך צבירת משמעות אמנותית וחברתית, ולא דווקא מתוך קבלה של סמכות אקדמית חיצונית. ראו: cat. *Emotions & Relations: Nan Goldin, David Armstrong, Mark Morrisroe, Jack Pierson* (Boston: ICA, 1995) Philip-Lorca diCorcia

6. בשנות הששים של המאה העשרים הקימו בני הזוג והאמנים, ברנד והילה בכר, את המחלקה לצילום באקדמיה הגבוהה לאמנות בדיסלדורף. תפישת הצילום שאותה ביססו בני הזוג בכר היא של פרקטיקה מסוייה, שבמרכזה איסוף, ניתוח, מיון וסיווג של סביבות וחללים חומריים. פעולת ההסדרה הקנתה לצילום אופי מושגי, חשפה את אופי ההבניה של הדימוי החזותי, ובתוך כך גם את אופי ההבניה התרבותית חברתית של הסביבות החומריות המצולמות. סביב מחלקה זו צמח דור ההמשך של הצילום הגרמני, אמנים שהפכו ברבות הימים למובילים בדורם בתחום הצילום: תומס רוף, תומס שטרות, אנדריאס גורסקי, קנדידה הופר ואחרים.

Shai Ignatz

Born in Ashdod, Israel, 1969. BFA and MFA from the Departments of Photography and Fine Arts, Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem and Tel Aviv. Recipient of the Legacy Heritage Fund Prize, Tel Aviv Museum of Art (2007). Ignatz has had solo exhibitions at the Midrasha Gallery and Rosenfeld Gallery, Tel Aviv, and participated in numerous group exhibitions in Israel and abroad. Among his better known projects is the series of photographs *Independence Park* from 2001.

Shai Ignatz's work in the current exhibition focuses on photographs of the WIZO Australia Chapter women, and exists as a series, as if it were unwilling to settle for the power of the decisive moment or the potential enigma inherent in a single image. In its totality, the work does not recount a story, nor does it form a documentation, but rather, it raises questions such as: What is acquaintance? What is the act of photography? What do the conditions of commissioned photography allow artistically? In fact, the work seems to address mainly fundamental questions pertaining to the situation of commissioned photography and the photographer-photographed relationship arising from it and being explored within it, rather than the given unique test case on which it is centered. For Ignatz, the ability to break the boundaries of the obvious, to stir up interest in the routine or banal, to undermine patterns of fore-knowledge, is the very essence of the work.

Uri Gershuni

Born in Tel Aviv, 1970. BFA and MFA from the Departments of Photography and Fine Arts, Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem and Tel Aviv. Recipient of the Young Artist Award, the Israeli Ministry of Science, Culture and Sport (2000), the Young Photographer Award, Haifa Museum of Art (2005), and a prize on behalf of the Heskia-Hacmun Law Firm (2007). Gershuni has had solo exhibitions at the Artists Studios Gallery, Kav 16 Gallery, and the Midrasha Gallery, Tel Aviv, among other venues, and participated in numerous group exhibitions in Israel and abroad. Among his better known projects is the *Clubbers* series created between 2003-2005.

The body of work presented by Uri Gershuni in the exhibition is mostly based on studio photography of anonymous men. In some respects, the work strives to touch upon realms of non-speech, of silent communication, sensuality, and passion. In this context, the praxis of photography is revealed as a practice of acquaintance, even if the artist is already familiar with the figures. Gershuni's work is typified by formalist austerity, on the one hand, and a type of thematic wildness, on the other. It stretches the boundaries between the sublime and the abject, the erotic and the pornographic, profoundly exploring aspects of interpersonal tension or closeness generated under conditions of foreignness. Thus, it challenges the viewer by juxtaposing artistic, aesthetic, and moral questions, forcing him to confront his own private values which are often unformulated.

Rona Yefman

Born in Haifa, Israel, 1972. BFA, the Department of Photography, Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem; Advanced Studies in Fine Arts and Photography Program, Bezalel Academy of Art and Design, Tel Aviv; MFA, Columbia University, New York. Recipient of the Ingeborg Bachmann Scholarship Established by Anselm Kiefer, awarded by the Wolf Foundation to a young Israeli artist (2001), the Gerard Levy Prize for a Young Photographer, The Israel Museum, Jerusalem (2001), Young Artist Award, the Israeli Ministry of Science, Culture, and Sport (2003), Creativity Encouragement Award on behalf of Israeli Ministry of Science, Culture and Sport (2007), and The Rema Hort Mann Foundation Grant, New York (2009). Yefman has had solo exhibitions at Borochoy Gallery and Sommer Contemporary Art, Tel Aviv, and participated in numerous group exhibitions in Israel and abroad. Among her better known projects are the ongoing series of photographs *My Brother and I* (1998-2009), the film *2 Flags* (2006) supported by the New Israeli Foundation for Cinema and Television, and the project *Pippi Longstocking, the Strongest Girl in the World* (2008).

Identity is a recurrent theme in Rona Yefman's works. Time and again she challenges the boundaries of the definition of private and national, unique and generic identity, while deconstructing the masculine and feminine,

childish and mature, conservative and alternative ingrained in all of us. Her work refers to the world of music, to Punk culture, to ostensibly closed communities, and various individual characters who live within society, yet refuse to discipline themselves in keeping with its fettering, subjugating frame. Turning to the other, however, Yefman does not signify him as such. Not only is her gaze at the other non-judgmental and non-patronizing, and her depiction of him is respectful, and marked by yearning and identification, rather than voyeurism, her work also includes photographs of herself and her family, taken and presented concurrently. In this she challenges not only the normative gender, familial and social role division, but also the very assumption that boundaries can be outlined and fixed defining categories can be drawn.

Rami Maymon

Born in Tel Aviv, 1976. BFA and MFA from the Departments of Photography and Fine Arts, Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem and Tel Aviv. Recipient of the Joshua Rabinowitz Foundation Prize for the Arts (2004) and the Young Artist Award, the Israeli Ministry of Culture and Sport (2009). Maymon has had solo exhibitions at the Artists Studios Gallery, Tal Esther Gallery, and Noga Gallery of Contemporary Art, Tel Aviv, at the 12th Biennale of Contemporary Art, Naples, Italy, etc., and participated in numerous group exhibitions in Israel and abroad.

Rami Maymon's work is characterized by refinement and restraint, juxtaposing photographic works and material installations in space, which turn out to be enigmatic and highly charged both formalistically and psychologically. Concurrently, his work addresses fundamental questions pertaining to the medium of photography and the photograph's changing status over the years, while exposing the mechanisms of production and control associated with photography in particular and the field of art and culture as a whole. In his work, Maymon addresses issues of identity, singularity, and essence on the level of the individual and portrait, as well as the level of the medium in general. The tension between two-dimensionality and three-dimensionality, between photography and sculpture, between documentation and staging, intervention and neutrality, simplicity and sophistication, permeates this body of work, generating its distinctive enigmatic intricacy. Ultimately, despite the sense of closeness and intimacy, the concept of the portrait arising from Maymon's work is revealed to be an empty one; a shell that may, potentially, contain whatever we choose to insert into it.

David Adika

Born in Jerusalem, 1970. BFA and MFA from the Departments of Photography and Fine Arts, Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem and Tel Aviv. Recipient of the Young Artist Award, the Israeli Ministry of Science, Culture, and Sport (2004) and the America-Israel Cultural Foundation Scholarships (2004, 2005). Adika has had solo exhibitions at the Herzliya Museum of Contemporary Art and Ashdod Art Museum, at Braverman Gallery, Tel Aviv, and the Glasgow International Festival of Visual Art, among other venues, and participated in numerous group exhibitions in Israel and abroad. Among his better known projects is the series *Mahogany* (2003).

David Adika's work habitually combines portrait and still life photographs. It is distinguished by its sensitive and precise treatment of overt and covert cultural tensions between East and West, high and low, aggressive and restrained. Concurrently, his work offers an organization of intimacy. Portrait transforms into object, wall becomes frame, space turns into a work of art in a manner which eludes the viewer's perception as to the distance or proximity between the artist and his subjects. Elements of foreignness, refugeism, blackness, displacement, cultural uprooting, falseness, etc. pervade the images, whose objects ostensibly carry a cultural DNA in their bodies, albeit one long cut off from a natural context of time and place. Adika's work thus exposes, as a self-evident, the fact that the aesthetic is political, that the cultural is aggressive, that the familiar is the accepted. At the same time, it strives to expand the boundaries of these notions, and thereby to undermine them.

5 Photographers, 10 Years After¹

Hadas Maor

The birth of photography—a term deriving from the Greek words for light and drawing—may generally be dated to the first half of the 19th century. Until the early 20th century, the two main fields of activity concentrated on landscapes and portraits. Before the advent of photography, portraiture—in drawing, painting or sculpture—was essentially a marker of social or economic class. With the emergence of photography and its growing popularity in the second half of the 19th century, this hierarchical tradition changed to the degree that everyman could own a photographed portrait of him/herself. The two major perceptions regarding the ontological status of the photographic medium in the world, at least until the mid-20th century, were that of photography as a window on the world, namely an objective indexical reflection of reality, and photography as a mirror of the world, namely a personal and changing subjective expression of reality as well as the self. In 1978 a comprehensive exhibition on this theme, “Mirrors and Windows: American Photography since 1960,” was staged at the Museum of Modern Art, New York, by the Museum’s photography curator, John Szarkowski.²

The perception of the photographic portrait, in-between these two poles, ranged between the historical attempt to depict the figure of the photographed subject, with utmost precision, an attempt which relied on developing technological abilities, and an elaboration of the notion of portraiture to more abstract and metaphorical realms. One of the most striking precedents exemplifying the withdrawal from focus on the subject’s face as an exclusive expression of his/her portrait is discernible in the comprehensive series of photographs created by Alfred Stieglitz between 1918 and 1925, in which he focused on the figure of his wife, artist Georgia O’Keeffe. In the early photographs in the series O’Keeffe’s face is still visible, albeit from a photographic angle unusual in that period, whereas later photographs in the series show only her hands as signifiers of her entire figure. This fundamental change in the perception of the portrait indicates, in a way, one of photography’s most dramatic moments of transition to the modern era and its autonomous evolution as an accepted medium in the broader field of art.

The group of artists participating in the current exhibition developed artistically at the turn of the 21st century. In terms of academic indoctrination, they were educated on the work of the great photographers of the 20th century, on the one hand, and on the practical, real-time confrontation with the transition from analog to digital photography, on the other. This transition embeds numerous, intricate aspects, primarily an essential change in the material perception of the photographic act, a change associated with a transition from using film and photographic paper comprising a base layer, a layer of light-sensitive chemicals, and a protective top layer, to digital technology based on binary coding rather than on an analog association sustained by an optical mechanism and actual photochemical material. Simultaneously, a fundamental, general conceptual change occurred in the world with regard to notions such as truth, testimony, and original, concepts whose validity deteriorated in the second half of the 20th century in light of various postmodern theories introduced by such scholars as Roland Barthes, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Fredric Jameson, and others.

In his seminal essay *Camera Lucida*,³ Roland Barthes formulated with great clarity the essential premises associated with the medium of photography and its indexical relationship with reality. He maintained that “in Photography I can never deny that the thing *has been there*,” going on to explain that “The name of Photography’s *noeme* will therefore be: ‘That-has-been,’ or again: the Intractable.” Phenomenologically, Barthes argued, the photograph attests that “What the Photograph reproduces to infinity has occurred only once: the Photograph mechanically repeats what could never be repeated existentially.” In so doing not only did he sanctify photography’s indexical relationship with reality, but he also formulated, possibly for the first time, the complex link between that which is present in the image and the absence which remains in reality, between the act of photography and death.

The transition to digital photography dramatically changed the status of both photography and the photograph. The changes occurred, as aforesaid, under a combination of philosophical, technological, and cultural circumstances, and ultimately led to a situation where not only is it possible to produce an image which resembles traditional analog photography via digital coding, but it is even possible to “take photographs” without a negative, without a camera, and to produce a photographic image by means of simple digital simulation. The digital image known to us today has thus transformed into a simulacrum, a copy with no original or, in fact—an image which is both an original and a copy. The wide range of digital processing possibilities has undermined the causality of the photographic act and the analog image; it has undermined the confidence in the inevitable and indelible link between the object as it is in reality and its emergence in the photographic image. Alongside this change, there was an imperceptible growth in the accessibility of the medium of photography and the dispersion of its products, which led to a flooding of the cultural field with diverse images and to dissolution of the familiar categories of meaning. Hence, the photographic image is no longer a derivative of a specific time-space relationship, of a given moment, decisive to a greater or lesser extent, but conceals an inherent measure of deceit, as described by Hubertus v. Amelunxen in his essay “Photography after Photography: The Terror of the Body in Digital Space.”⁴

Although the fateful outcomes of this change have been well known and formulated in theory for several decades, in actuality, in everyday life, the authority of the digital image remains identical to that of the analog image. We continue to read newspapers, we continue to watch news reports, we continue to photograph important events in our lives; we are still accustomed to believe. In this sense, it seems that the subversion of the photographic image's truth value is one of the most jolting experiences for us as human beings, and therefore, one of the formative changes of the 20th century.

Against this backdrop, it is important to read the work of the five artists featured in this exhibition with respect to the fact that they continue to engage in photography. An essentially direct photography; photography based on the relationship between photographer and subject in a given place and time; photography which is conscious of the power of the gaze and functions as a means for taking a stand in the world; photography which is not necessarily digitally processed, and does not focus on the technological dimension inherent to the medium and the fundamental changes it has undergone in this respect in recent decades. The work of these five artists seems to attempt to push a little further the very use of the notion of “photography” as it has been conceived, contemplated, and used over the course of 150 years, before the digital era; before Photoshop, the Internet, and simulation. At the same time, their work does not reject the very use of these new tools, and mainly—it is highly conscious of the profound conceptual change they implemented in the broad cultural field. To some extent, it is based on the attempt to generate a fictive suspension in the duration of the work, which is akin to compensation for the loss of the hidden, mystical if you will, part in the old photographic process. In this sense, the exhibition strives to tarry and remain in a type of indeterminate intermediate realm between the analog and the digital, between testimony and fiction, between knowledge and quandary.

Another axis linking the works of the participants is the gender axis. The featured five artists met during their studies in the departments of photography and fine art at the Bezalel Academy of Art and Design. They completed their BFAs in the late 1990s, and have since continued studying, teaching, and exhibiting in various venues, all the while maintaining their friendly relations and professional collaboration. Many of their works address questions of identity and gender, social belonging and detachment, identification and self-differentiation. While their areas of activity are ostensibly tangential, they each construct unique, highly divergent thematic, mental and formal worlds.

Ten years after their graduation, this exhibition strives to explore the overall position generated and proposed by their different work processes with regard to both the history of photography and the notion of portraiture. Throughout the latter part of the 20th century, growing, excessive attention was dedicated to the body's presence and the representation of identity in culture and art. Upon the conclusion of the previous century and the beginning of the current one, the emphasis shifted to issues of space, of private/public relationship, and to essential questions regarding the organization of form and information in society. At the same time, many photographers turned to the photographic procedure itself, lingering on the power apparatuses it represents and simultaneously generates. The fact that all five artists graduated around the same time from the same academic institution is all but marginal to understanding the course of their work, as well as that of the entire exhibition. Throughout the history of art, a common school usually indicated specific influential teachers, a certain ideological orientation, and sometimes a common style as well, and it ultimately manifested itself in significant and influential presence in the world. Outstanding precedents of photography schools which formulated a general cultural position and had substantial influence on the occurrences in the international art field, may be identified in the so-called Boston School,⁵ on the one hand, and the group of artists that emerged at the Department of Photography of the Düsseldorf Art Academy in the late 20th century,⁶ on the other.

Focused scrutiny of the work of the five participating artists highlights the fact that their works, despite their divergence, mark a clear position with regard to the notion of portraiture: the procedure of portrait photography is no longer a goal in itself, but rather a single element in an intricate visual semantic configuration, whereby these artists strive not only to explore their world, but also to take a stand in it.

1. The title of this essay refers not only to the chronological issue involving the biographies of the participating artists in the current show; it also alludes to Nan Goldin's book. See: Nan Goldin and Guido Costa, *Ten Years After: Naples, 1986-1996* (New York: Scalo, 1998).

2. John Szarkowski, cat. *Mirrors and Windows: American Photography since 1960* (New York: The Museum of Modern Art, 1978).

3. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981 [1998]), pp. 76-77, 4.

4. Hubertus von Amelunxen, Stefan Iglhaut, and Florian Rötzer (eds.), *Photography After Photography: Memory and Representation in the Digital Age* (Sydney: G+B Arts, 1996).

5. In 1995, ICA, Boston staged the exhibition “Emotions & Relations,” bringing together five photographers, friends, all of them graduates of the Boston School of Art: David Armstrong, Nan Goldin, Philip-Lorca diCorcia, Mark Morrisroe, and Jack Pierson (their classmate, Pat Hearn, who later opened a gallery in New York where she exhibited the work of all five, may be regarded as a sixth party, as manifested in the catalogue). In this case, each of the photographers had a different, unique style; nevertheless, beyond the conspicuous formalistic differences, their work is inspired by a common spirit, which may be defined as a fundamental interest in the human image, or to be more accurate, in human existence. In this respect, one ought to note that the Boston School is, in fact, the Boston Group, namely a school which evolved while accumulating artistic and social significance, and not necessarily from acceptance by some external academic authority. See: cat. *Emotions & Relations: Nan Goldin, David Armstrong, Mark Morrisroe, Jack Pierson, Philip-Lorca diCorcia* (Boston: ICA, 1995).

6. During the 1960s artist couple Bernd and Hilla Becher established the Department of Photography at the Düsseldorf Art Academy. The photographic perception they promoted was one of a regulating practice centered on collecting, analysis, sorting, and classification of material settings and spaces. The act of regulation lent photography a conceptual nature, exposed the structuring modes of the visual image, and thereby also the modes of socio-cultural construction of the depicted material settings. The department spawned the next generation of German photography, who subsequently became the leading artists of their generation in the field of photography, among them Thomas Ruff, Thomas Struth, Andreas Gursky, and Candida Hofer.



>>

דוד עדיקא / ללא כותרת (גי'פרסון), פריז, 2008
David Adika / Untitled (Jefferson), Paris, 2008



>>

דוד עדיקא, ללא כותרת (מגדל אייפל, שוקולד מריר), פריז, 2008
David Adika, Untitled (Tour Eiffel, Chocolat Noir), Paris, 2008



>>

רמי מימון / ללא כותרת (דנה, מונה ליוה), 2007
Rami Maymon / Untitled (Dana, Mona Lisa), 2007



>>

רמי מימון / ללא כותרת (רומי, חדר שינה), 2009
Rami Maymon / Untitled (Romy, Bedroom), 2009



>>

רונה יפמן / מירב רקדנית, מתוך מרת א. בוק
סב לנכדים, אב לילדים, בוגר שואה, גילו בסביבות ה-80, 2009

Rona Yefman / Meirav as Dancer, from Martha Bouke
Grandfather, father, Holocaust graduate, around 80 years old, 2009



>>

רונה יפמן / ניקו #1, ניו יורק, 2009
Rona Yefman / Nico #1, NY, 2009



>>

אורי גרשוני / יוסי, 2008
Uri Gershuni / Yossi, 2008



>>

אורי גרשוני / שחר, 2008
Uri Gershuni / Shahr, 2008



>>

שי איגנץ / ללא כותרת, 2009 (מתוך הסדרה "נשות ויצו, מלבורן, אוסטרליה")
Shai Ignatz / Untitled, 2009 (from the series "The WIZO Women, Melbourne, Australia")



>>

שי איגנץ / ללא כותרת, 2009 (מתוך הסדרה "נשות ויצו, מלבורן, אוסטרליה")
Shai Ignatz / Untitled, 2009 (from the series "The WIZO Women, Melbourne, Australia")