









NEC



IMATE

TIME

בגיל 5 התחפשתי לשמש.  
אני נשענת על מכונית אופל זהובה  
מול השמש  
ואוחזת בשרביט מלוכה.  
כפות רגליי מוסתרות,  
והגבות השקופות שלי מכווצות  
מעל חריצי העיניים.  
השמשות התפורות על גבי גלימתי הוורודה,  
עשויות מקרטון מזהב  
ומתכופפות כלפי חוץ כמו רגלי מדוזה.



מול  
השמש

FACING  
THE SUN

When I was 5 I dressed up as the sun.  
I'm leaning against a gold-colored Opel facing  
the sun,  
holding a scepter.  
My feet are hidden,  
and my transparent eyebrows are contracted  
above my squinting eyes.  
The suns sewn to my pink majestic cape  
are made of gilded cardboard,  
bending outward like jellyfish tentacles.

תוכן  
העניינים  
CONTENTS

15-38

—

נשים קטנות  
LITTLE WOMEN

גליה יהב Galia Yahav

41-66

—

נוף במגש  
LANDSCAPE IN A TRAY

גליה יהב Galia Yahav

69-88

—

לאבד את הראש  
LOSING ONE'S HEAD

גליה יהב Galia Yahav

91-120

—

לגעת בנוף  
TOUCHING THE LANDSCAPE

רועי בושי Roi Boshi

122-139

—

הוכחות מצולמות  
PHOTO PROOFS

איילת השחר כהן Ayelet Hashahar Cohen

140-141

—

תודות  
THANKS

142

—

ציונים ביוגרפיים  
BIOGRAPHICAL NOTES

1  
דיוקן בזמן  
TEMPORAL PORTRAIT  
2007

2-3  
המבט  
THE GAZE  
2003

4-5  
תחנה  
STATION  
2010

6-7  
לילה  
NIGHT  
2015

8  
אורן צעיר  
YOUNG PINE  
2015

גליה ייב

## נשים קטנות

בשנת 1804 צייר האמן האמריקני, ג'יימס פיל (Peale), *ילדה עם בובה*, ציור ריאליסטי, ובו מתוארת הילדה כאישה ממוזערת, בכל היבט של התיאור הציורי. תסרוקתה העשויה, שמלתה הלבנה עמוקת המחשוף (שאמנם אינו מלא ושופע, אבל גם אינו ריק במובהק), זרועותיה הוורודות החשופות, נעליה האדומות המחודדות, תווי פניה וגוון עורה – כל אלה נשיים לחלוטין. שני פרטים בלבד מסגירים את גילה הצעיר ואת ילדותיותה: האחד, המעט מביך מבחינה ציורית, הוא הכיסא קצוץ הרגליים שבו חפון גופה, הנראה קטן ממידותיו; באופן זה התמודד פיל עם סוגיית קנה המידה, הנמיך את הילדה כנגר פרקטי וגרם לה להיראות כאישה מעוותת, שרגליה קרובות מדי לקרקע וראשה גדול. הפרט האחר הוא הבובה המונחת בחיקה כתינוקת, מבשרת מובהקת של האמהות הממתינה לה בעתיד הלא רחוק, ומייצגת את התאמתה ההרמונית לתפקיד האם. הבובה היא תאומה ממוזערת של הילדה: גם לה שמלת שיפון לבנה, בעלת מחשוף זהה, עתירת קפלים ובעלת קצוות מעוטרים; גם בלחייה עולים כתמי צבע, המעידים על בריאות, על ביישנות ועל אפרסקיות כללית. הבובה מאובזרת בשני סרטים כחולים, האחד קשור למותניה והאחר כרוך מסביב לשערה; כך היא מתקבלת הן כצעצוע וכמשחק והן כמתנה ארוזה כיאות.





→ גם בציור הילדה מרי-ג'יין סמית שיצר ג'וזף וויטינג סטוק (Whiting Stock) בשנות ה-30 של המאה ה-19, היא מצוירת כאישה ממוזערת, המחזיקה בידה אישה ממוזערת יותר. גם כאן, הדמות ניצבת על רקע שטיח דקורטיבי בעל דגמיות חוזרת כמופע של נוף-פנים מפותח. בציור מודגשים החפצים והאביזרים הסובבים את הילדה בעלת השמלה נפוחת השרוולים: מפלי הווילון, בגוון זהה לשמלתה, המדגישים את חשיבות הדקורציה ואת ההרמוניה האסתטית, החתול שלמרגלותיה, הסל המקושט בסרט והעריסה. הבובה אף היא לבושה בשמלה זהה לזו של הילדה, אך בגוון כחול; היא אינה חבוקה, אלא אחוזה בכף היד ותלויה באלכסון במרכז התמונה, כדמות התלושה מכל הקשר.

בציור נוסף של וויטינג סטוק מתוארת אווירה דומה: שביסים ושנאים, מסביב חפצי בורגנות ופנאי – במקרה זה, סל פירות, צבעים משלימים בשמלות הילדה והבובה ובאביזריה, תנוחה מוזרה של הבובה בחיק הילדה, הרומזת לסף הישמטות או להתאכזרות כלפי הבובה. הנרי וולטון (Walton) צייר בשנות ה-50 של המאה ה-19 דיוקן ילדה עם בובה, המוקפת ברהיטי בובות כה קטנים, עד כי הילדה מתקבלת כענקית, שהשתלטה על כל מרחב התמונה.

בציורים רבים מן המאה ה-19 מתגלה נוסח דידקטי מעין זה. ילדות כנשים קטנות, מאובזרות ומתוכשטות, ניצבות בחדר ילדים או בסטודיו עתיר וילאות ומסכים; לעתים שתי אחיות המצוירות יחדיו, מישראלות מבטן אל הצייר ואל העתיד, כשהן אחוזות בובת אישה כמבשרת את העתיד הבורגני הנינוח המצפה להן: אמהות כשעשוע, כמשחק עם בובה/תינוק בעודן לבושה במיטב השמלות ותסרוקתך מהודקת למשעי. בהתבוננות בעוד ועוד ייצוגים מסוגה זו מתברר ציור הנוסחה כמדגים פס ייצור של אנשים קטנים.

בחלק מן הציורים המרובים של ילדות ובובות לאורך ההיסטוריה, מסמנים היחסים המורכבים בין הילדה לחפץ גם את בשורת נטישתם, בבחינת מעבר מילדות לנשיות, כך שהם יכולים להתפש כציורי פרידה והכנה לבגרות מינית, הרוויים במתח ארוטי סמוי.

בציורים אלה של יומיום בורגני, של אינטימיות משפחתית, הקשורה בעבותות למעמד הביניים והבורגנות העולה במאה ה-19, קנה המידה משתנה, כך שהילדה והבובה גדלות ומתכווצות תדיר. ניתן לכנות זאת "אפקט עליסה בארץ הפלאות" או "סינדרום המטריוסקה", לפיו אישה יוצאת מאישה וחוברת אליה בגרסתה

המוקטנת. במובן זה, אלו הם ציורי חניכה והקסדרה, המקבעים היגיון של שושלת נשית המתקיימת בתוך חללים מפנקים ונוחים; עולם בועתי שבו הסובייקט הנשי אמנם מוקף בחפצים שנועדו לתועלת ולשעשוע, לרווחה ולפיתוח האישי, ההשכלה והדמיון כבר מינקות, אך באורח שלא נועד לחרוג מן המקום או מן התפקיד הנשי, ואף לתחזק ולבצר אותו.

לעומת זאת, באמנות העכשווית נדיר שייצוג הבובות מבטא ילדותיות ותמימות כפשוטן. "דימוי הבובה", כותבת רות רונן במאמרה על ייצוגי בובות באמנות העכשווית, "לא יכול להיבחן כהשתקפות של תמימות ילדותית ולא כיופי א-מיני, אלא כמימוש (materialization) בלתי אפשרי של תכונות אלה ושל המנוגדות להן בה בעת"<sup>1</sup>.

בעוד שמבחינה חזותית ועלילתית מסמלת הבובה, לעתים קרובות, סיפוק צרכים, הרי שבייצוגים מודרניים רבים ניתן להיווכח, שנוכחותה בתמונה מייצגת דווקא רגע טראומטי או מכונן של מפגש עם מיניות בוגרת, בבחינת נציגות מעודנת ומוסווית של משאלה, של פנטזיה, של חרדה או של דיכוי מיני.

מנקודת המבט של "הבובה הפסיכואנליטית" ושל הדמיון האמנותי המופעל עליה, הבובה היא האתר, שבו העונג (המקושר עם משחקי ילדות, למשל) מצוי בזיקה לתחושת האל-ביתי (המקושרת, בתורה, לאווירת המיניות או הסודיות ביחס לבובה). לפיכך, הבובה כבר אינה אלמנט של סימביוזה, אלא של הרחקת עדות. הבובה היא אביזר מיני ופטיש מודרני, ובה בשעה – היא אובייקט אוטונומי בעל מורכבות של "דבר" צרכני ומובחנות אישיותית בעת ובעונה אחת.

הבובות הן נציגות של אי הבחנה בין חיים למוות, בין טבעיות למלאכותיות, בין פמיליאריות לזרות, בין נשיות לגבריות (שכן הן ייצוגים פאליים. עוד ועוד ילדות בתולדות האמנות מחזיקות את הבובות הזקופות בשתי ידיהן ומלטפות אותן כלטף איבר חסר, המיתוסף לגופן כתותב), בין עונג לחרדת סירוס (שכן האיבר ש"הושלם" הנו בר-ניתוק). הבובה מסמלת רצונות מודחקים ואת קריסת הדואליות פנים-חוץ.

בקטלוג התערוכה "Surrealism: Desire Unbound", שהוצגה בטייט מודרן בלונדון בחורף 2001–2002 ונדדה משם למוזיאון המטרופוליטן בניו יורק, טען תאורטיקן האמנות, האל פוסטר, כי אין להבין את ייצוג הבובה בסוריאליזם רק מנקודת המבט של החפצת נשים ומתוך חלוקה סכמטית ומכלילה לנשי/גברי. לדבריו, הבובות

1. Ruth Ronen, "Look the Doll in the Eyes: the Uncanny in Contemporary Art," *PsyArt - an Online Journal for the Psychological Study of the Arts* (Jan. 2004), [http://psartjournal.com/article/show/ronen-look\\_the\\_doll\\_in\\_the\\_eyes\\_the\\_uncanny\\_in](http://psartjournal.com/article/show/ronen-look_the_doll_in_the_eyes_the_uncanny_in)



טרמפולינות  
TRAMPOLINES  
2006

סדרת התצלומים המטופלים **חיבוקים ונישוקים** כוללת ייצוגים סכריניים מופרזים עד אימה של אמהות וילדות, שהיחס הפורמלי והאיקוני ביניהן דומה מאוד לייצוגי ילדה ובובה בתולדות האמנות. האישה הגדולה אוחזת אישה ממוזערת כחפץ או מחבקת אותה, כסופחת אותה אל קרבה, כמעשה של הזדהות עד כדי התמזגות, שבו אין נפרדות בין התינוק לאם, בין האגו לאובייקט. התוצאה החזותית היא

הכפלת האישה תוך שיבוש קל ושינוי קנה המידה, הכפלה היוצרת את האפקט המצמרר של החלפת זהויות בתצלום והצגת האם כילדותית וכחסרת האחריות. הילדות/אימהות/בובות מוצגות באופן פרונטלי, מביטות בצופה כבתיאטרון מסכות. כל העבודות בסדרה מתרחשות על רקע נופים, ולעולם אינן סצנות ביתיות מגוננות. הדינמיקה פרוצה החוצה, אל הים, אל השדות הנראים קמלים אך גועשים, מבשרי קטסטרופה, כמהדהדים עולם פנימי.

כך מתקבל דימוי תמונתי כולל, גלוית מזכרת מעל-מציאות שהיא פנטזיה או חלום בלהות, המורכב בפועל מאיברים נפרדים ומפורקים, שאוחו באופן מלאכותי. בשונה מבלמר, מלאכת החיבור אינה מתבצעת על החפץ עצמו, אלא בתצלום. הטיפול המטפח/אלים נוכח על פני השטח.

רבים מתצלומיה של כהן נראים כאילו נלקחו מאלבום תמונות משפחתי נוסף, מהסוג המבויים והייצוגי, בעל המראה המרוטט והמלוטש, שנועדו, במפורש ומראש, לשמש כמזכרת. חזותם מזכירה צילום סטודיו אנלוני. גם התסרוקות והמלבושים של הדמויות המצולמות נראים לא ישראליים, גלותיים משהו, בעלי עומק חומרי הן של צילום ידני, של חדרי חושך ושל מעבדות, והן של תרבות אחרת או של משפחה אחרת או של תקופה אחרת. התצלום מתקבל כאטלנטיס, יבשת מסתורית שהייתה ואיננה עוד, וכעת העקבות והרמזים הבודדים שנותרו ממנה מטופלים על ידי האמנית כדי לדובב-לפנטז את קורותיהם ואת עלילותיהם.

כך, למשל, ילדה בתסרוקת שתי צמות ניצבת במרכז פריים שחור, קווי המתאר שלה מבליחים מתוך העלטה, כשהיא מצמידה לגופה ארנק (אשר משול לרחם,

של הנס בלמר (Bellmer), למשל, כפופות לטיפול סדיסטי ועוברות סדרה של מעשי אלימות, ביניהם הטלת מומים, גרימת שברים ונקעים ועיוותי צורה, משום שבאמצעות המניפולציה הארוטית כלפיהן חוקר בלמר את הדחף ההרסני. דחף זה כולל גם הרס עצמי, וזה, מצדו, מוביל לעימות עם הפחד הגדול מכול: פרגמנטציה והתפוררות העצמי.<sup>2</sup>

לפיכך, הבובה אינה מושא לעינויי האמן הסדיסט, אלא היא נציגת האני שלו, שהושלך עליה, על חרדותיו ועל תשוקת ההתפרקות שלו. ייצוגי בובות עכשוויים, על פי רונן, מדגישים את הפן המכני, התעשייתי, הדומם, המלאכותי, המאפיין את הבובה (שגופה עשוי מחומר מילוי תעשייתי, והיא עטופה במגוון תלבושות אבסורדיות או קפואה בתנוחה מבועתת ומלאכותית). הם מצביעים על זרותה ועל המרחק בינה לבין האמן שיצר אותה. הבובה היא, אם כן, ייצוג עצמי באמצעות גוף זר, ומצביעה על פיצול יסודי של הסובייקט היוצר. הבובה משמשת כדיוקן עצמי במובן שהיא מסמנת את הפיצול בין האגו של האמן לבין הקיום הלא-מודע, ובמסגרתו נצפה האמן מנקודת מבטו של האחר.

ייצוגי הילדות, הבובות והתינוקות בעבודתה של איילת השחר כהן נוצרו ברובם בארבע סדרות עיקריות, ובמהלך השנים גם כדימויים בודדים: **תינוקות** (1993-1995) (סדרה שנוצרה בעקבות תצלום עיתונות, שתיעד תינוקת שזרקה על ידי אמה מן המרפסת בכרמיאל, והיה הגורם המניע לעיסוק נרחב בייצוגי הילדות), **מלכות אסתר** (1995), **חיבוקים ונישוקים** (2000), **שיעורים באהבה** (2003-2005). כמו אצל בלמר, גם אצלה, התינוקות המטופלים באופן אלים (רקובים ושרופים, מקועקעים, מנוקרים וקבורים) מעידים לאו דווקא על דחף סדיסטי, אלא על היותם אובייקטים של הזדהות. הממד המחריד, ואפילו האסתטיציזיה שלו, מציין הוויה על סף פירוק.

2. Hal Foster, "Violation and Veiling in Surrealist Photography: Woman as Fetish, as Shattered Object, as Phallus," in Jennifer Mundy (ed.), cat. *Surrealism: Desire Unbound* (Princeton: Princeton UP, 2001), p. 203.



האישה איילת פוגשת  
את הילדה איילת  
THE WOMAN AYELET MEETS  
AYELET THE GIRL  
1999



הארנק  
THE PURSE  
2016

## נשים קטנות

מרמז על התבגרות מינית ומזכיר ייצוגי שואה מפורסמים, בעת ובעונה אחת). שתי ידיים נשלחות אליה משני קצות הפריים. הדימוי כולו מתקבל כמעין משפט שלמה: הילדה נגררת לשני כיוונים בכוח שווה, ולכן נותרת תקועה במרכז, מצולמת כניצודה שנלכדה (הארנק, 2016). עמ' 21

בעבודה **טרמפולינות** (2006) עמ' 19 נראות שתי ילדות "מושלתות" באגם, אוחזות בידיהן דלגיות. זהו תצלום פסטורלי המתאר רגעי עונג ילדותיים נטולי דאגות, אולם בבואת העצים והשיחים שעל הגדה משתקפת במים כענן שחור, המאיים להגיע עד לרגליהן ולכסות אותן כזיהום מתפשט, כך שהן ספק-מאושרות, ספק-טובעות. דמויותיהן מחוקות הפנים מזכירות את התצלום המפורסם של קים פוק, הילדה הווייטנאמית, הבורחת מהפצצות הנפלים במלחמת וייטנאם, שצילם הוין קונג "ניק" אוט, ומרמזות

על אסון שהיה או על אסון הממשמש ובא.

**באבא הלך לעבודה** (2000), לעומת זאת, התצלום מטופל, שוב, כתצלום נושן בגוני ספיה. הילדה השירלי-טמפלית ובובתה, בעלת המראה הבוגר של אישה ממוזערת, שוכבות בעיניים עצומות, ספק ישנות, ספק שקועות בטרנס, מתמזגות זו בזו. ברקע נראה רכס הרים, המופיע כצללית המאפילה על האופק, ובראשו ניצבת דמות רחוקה. האב הוא מושא הפנטזיה-חרדה, היסוד המורחק-מסתלק, הנוכח-נעדר מן התמונה. בעבודה **האישה איילת פוגשת את הילדה איילת** (1999) עמ' 18 היחס האנלוגי בשינוי קנה המידה מופיע בכותרת עצמה. האישה איילת נראית בה כדמות צל נושאת מצלמה, החודרת לפריים כגוש עלטה קיים, אך ערטילאי, בדומה לזיהום הנוף בעבודות אחרות ולאבא שהלך לעבודה, ואילו **באישה מהבהבת** (2016) עמ' 14 חוזרת תמונת ההתמזגות המלאה בין האישה-ילדה לבובה-תינוקת שבחיקה.

לדברי רונן, הבובה היא התגלמות כל מה שחסר, והיא נועדה למקד את המבט בהיעדר שהיא מגלמת: היעדר של ילדות, של משחק, של הנאה הם מופעי היעדר המיוסדים באמצעות נוכחותה של הבובה. היא כשלעצמה חסרת משמעות מחוץ להקשר הפנטזיה הילדית. כך, דווקא איכותה החומרית המועצמת מבליטה את מעמדה כתחליף או כמבשרת של חסר, שאותו היא ממלאת ומסמנת בו-זמנית.<sup>3</sup>



אבא הלך לעבודה  
DADDY WENT TO WORK  
2000

3. רונן, ראיון תעודה 1, שם.

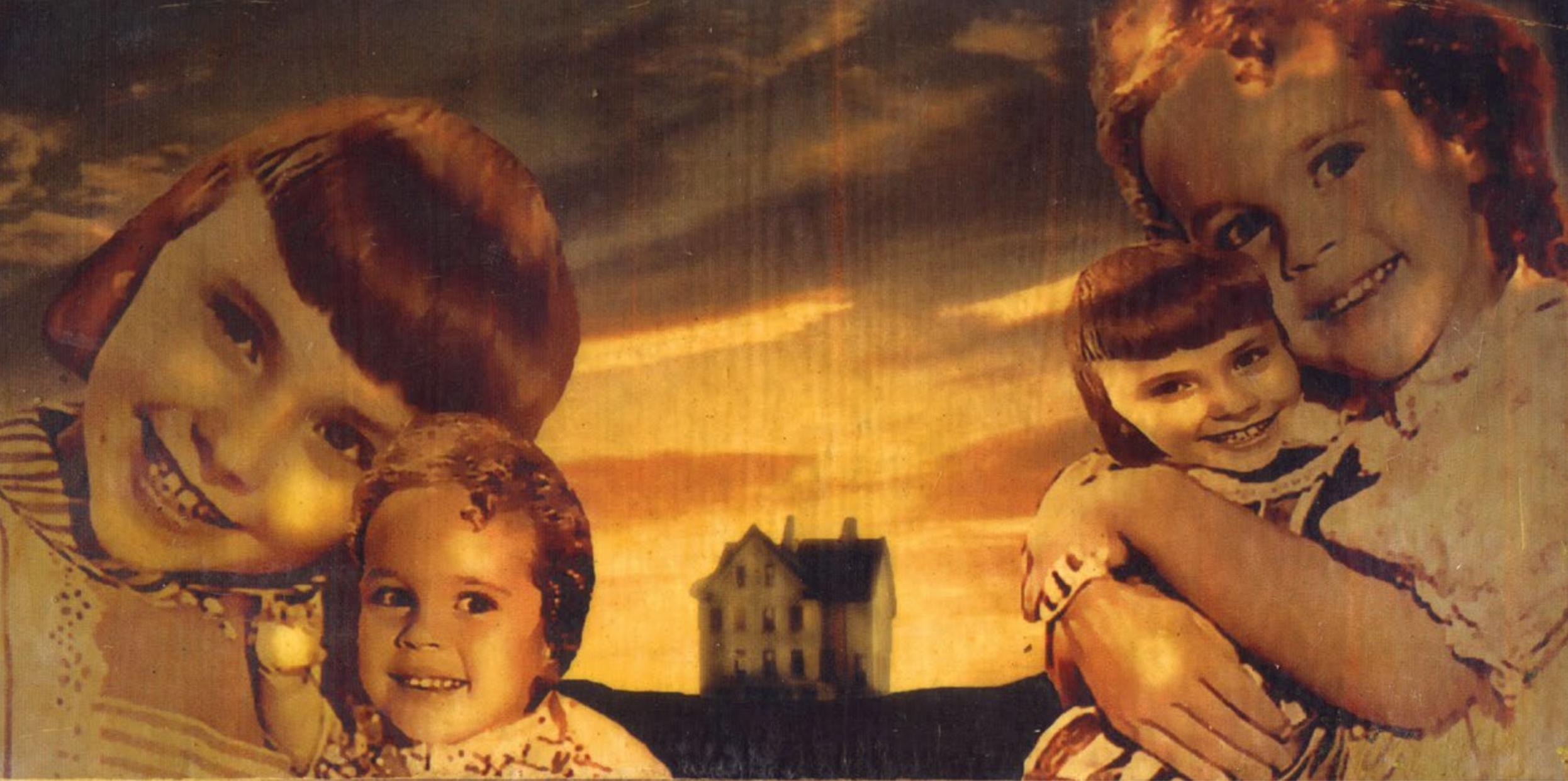




22-23  
שילוש  
TRINITY  
2000

24  
נדנדה  
SWING  
2000

25  
חיבוק כחול  
BLUE HUG  
2000



הבית שבעמק  
THE HOUSE IN THE VALLEY  
2000



28  
המרפאה (פרט)  
THE HEALER (DETAIL)  
2000

29  
האגם הירוק  
THE GREEN LAKE  
2000



**the Girl** (1999),<sup>p. 18</sup> the analogous change of scale appears in the title itself. The woman Ayelet is portrayed as a shadow figure carrying a camera, infiltrating the frame as an existing yet intangible mass of darkness, much like the contamination of the landscape in other works and the father who went to work, whereas in **Shimmering Woman** (2016)<sup>p. 14</sup> the image of full fusion between the woman-girl and the doll-infant in her lap is repeated.

According to Ronen, the doll embodies everything that is absent, and is intended to draw attention to the lack it represents: "the absence of childhood, of play, of fun. These are things that the doll materializes as absent. [...] The doll is meaningless outside the context of [...] infantile fantasies [...]. The meticulous materiality of the doll-image only emphasizes its position as substitute or harbinger of a lack, a lack that the doll partially fulfills but also marks."<sup>3</sup>

3. Ronen, see n. 1.



and buried) attest not necessarily to a sadistic impulse, but rather to their being objects of identification. The ghastly aspect, and even its aestheticization, suggests existence on the verge of disintegration.

The series of manipulated photographs **Hugs and Kisses** includes terribly exaggerated, saccharine-sweet representations of mothers and girls, whose formal and iconic relationship is highly reminiscent of the girl-doll renditions in the history of art. The big woman holds a miniaturized woman as an object; alternatively, she holds her in an embrace, as if she were annexing her, as an act of identification to the point of merging where there is no differentiation between the infant and the mother, between ego and object. The visual result is a doubling of the woman with a slight twist and a change of scale. This generates the uncanny effect in the photograph of an identity switch, introducing the mother as childish and irresponsible.

The girls/mothers/dolls are presented frontally, looking at the viewer as in a masked theater. All the works in the series take place against the backdrop of landscapes, rather than protected domestic scenes. The dynamics is breached outwardly, open to the sea, to the withering yet stormy fields, as if echoing an inner world.

This results in a comprehensive pictorial image—a memento postcard from a super-reality which is a fantasy or a nightmare—in fact composed of discrete, disassembled organs artificially brought together and made whole. Unlike Bellmer, Cohen's act of composition is not applied to the object itself, but to the photograph. The nurturing/violent treatment is discernible on the surface.

Many of Cohen's photographs appear as though they were extracted from an old family photo album of the staged, representative type, with the retouched, polished appearance, intended, explicitly and a-priori, to serve as a souvenir. Their appearance calls to mind analog studio photography. The figures' hairdos and attire appear non-Israeli, somewhat diasporic, exhibiting material depth of manual photography, dark rooms and laboratories, as well as that of another

culture or another family or another period. The photograph is perceived as Atlantis, a mysterious continent no longer in existence, whose sole traces and relics are now manipulated by the artist to verbalize-fantasize their chronicles and plots.

Thus, for example, a girl with a pair of braids stands at the heart of a black frame. Her contours flicker in the darkness, as she attaches a purse (akin to a womb, attesting to sexual maturity, while at the same time calling to mind famous Holocaust images) to her body. Two hands are stretched towards her from either end of the frame. The entire image is perceived as the Judgment of Solomon: the girl is pulled in both directions with equal force, therefore she remains stuck in the middle, depicted as if she were hunted and trapped (**The Purse**, 2016).<sup>p. 21</sup>

**Trampolines** (2006)<sup>p. 19</sup> portrays a pair of young girls "planted" in a lake, with jump ropes in their hands. It is a pastoral photograph depicting childlike, carefree moments of pleasure, but the trees and shrubs on the bank are reflected in the water as a dark cloud threatening to reach their feet and cover them, like spreading pollution, making it hard to determine whether they are happy or drowning. Their erased-face figures call to mind the well known photograph by AP photographer Huynh Cong "Nick" Ut, showing the Vietnamese girl Phan Thi Kim Phúc fleeing a napalm attack during the Vietnam War, implying a catastrophe, past or imminent.

In **Daddy Went to Work** (2000),<sup>p. 20</sup> on the other hand, the photograph is once again processed as an old sepia-colored photograph. The Shirley Temple-like girl and her doll, with the adult look of a downsized woman, are sprawled with their eyes closed, either sleeping or in a state of trance, merging with one another. A mountain range is seen in the background, emerging as a shadow obfuscating the horizon, with a distant figure standing on top. The father is the object of fantasy-anxiety, a distanced-deserting element, absent-present in the picture. In **The Woman Ayelet Meets Ayelet**

materialization of these features together with their opposites.”<sup>1</sup>

While visually and in terms of plot, the doll often stands for need fulfillment, in many modern representations her presence in the picture attests rather to a traumatic or formative moment of encounter with full-fledged sexuality, as a refined, hidden agent of a desire, a fantasy, anxiety or sexual repression.

From the perspective of the “psychoanalytic doll” and the artistic imagination applied to it, the doll is the site where pleasure (which correlates, for instance, with children’s play) is associated with the sense of the uncanny (*unheimlich*) (which, in turn, is associated with the air of sexuality or secrecy regarding the doll). Hence, the doll is no longer an element of symbiosis, but rather—a means of self-distancing, an object on which to project one’s experience.

The doll is a sexual accessory and a modern fetish; at the same time, it is an autonomous object with the intricacy of a commodity and a differentiated personality all in one.

The dolls signify a lack of differentiation between life and death, between natural and artificial, between familiarity and foreignness, femininity and masculinity (since they are phallic representations. Numerous girls in the history of art are depicted holding the upright dolls in both their hands, caressing them as if they were caressing a missing organ, added to their body as a prosthesis), between pleasure and the fear of castration (since the “added” organ is detachable). The doll symbolizes repressed desires and the disintegration of the interior-exterior duality.

In the catalogue of the exhibition “Surrealism: Desire Unbound,” staged at the Tate Modern, London in the winter of 2001–2002 and later traveled to the Metropolitan Museum, New York, art scholar Hal Foster maintained that the doll’s representation in Surrealism must not be understood only from the perspective of the objectification of women and a

generalizing schematic division to female/male. Hans Bellmer’s dolls, for instance, are subjected to sadistic treatment, and undergo a series of violent acts, including mutilation, fracturing, and disfigurement, because “in his erotic manipulation of the dolls he explores a sadistic impulse that is also self-destructive. In this way the dolls may go inside sadistic mastery to the point where the subject confronts its greatest fear: its own fragmentation and disintegration.”<sup>2</sup>

Thus, the doll is not an object for the tortures of the sadistic artist; it is a representative of his ego, projected onto the doll, with all of its anxieties and disintegration passion. Contemporary doll renditions, according to Ronen, stress the mechanical, industrial, muted, artificial aspect characterizing the doll (whose body is filled with industrial stuffing, and wrapped in a variety of absurd costumes, or frozen in a horrified, artificial posture), attesting to its foreignness, and the distance between the doll and the artist who created it. The doll is, thus, a representation of the self via a foreign body, indicating the basic split of the creative subject. The doll serves as a self-portrait in the sense that it designates the split between the artist’s ego and unconscious existence, as a part of which the artist is viewed from the other’s perspective.

The manifestations of young girls, dolls, and babies in Ayelet Hashahar Cohen’s work were created, for the most part, in four major series, as well as discrete images created over the years: **Babies** (1993–1995) (a series inspired by a press photograph documenting a toddler thrown by her mother from their balcony in Karmiel, which was the trigger for the extensive engagement with representations of childhood), **Esther Queens** (1995), **Hugs and Kisses** (2000), **Lessons in Love** (2003–2005). As with Bellmer, here too, the violently manipulated babies (decaying and burnt, tattooed, eye-pecked,

2. Hal Foster, “Violation and Veiling in Surrealist Photography: Woman as Fetish, as Shattered Object, as Phallus,” in Jennifer Mundy (ed.), cat. **Surrealism: Desire Unbound** (London: Tate Modern, 2001), p. 203.

to the maternal role. The doll is a miniaturized double of the girl: she, too, has a white chiffon dress with an identical bodice, pleated and boasting an ornamental border; her cheeks, too, are rosy, attesting to good health, shyness, and a general “peachy” quality. The doll is accessorized with two blue ribbons, one is tied round her waist, the other—in her hair; thus she is introduced concurrently as a toy and as a well-wrapped gift.

Similarly, in Joseph Whiting Stock’s 1830s painting of the girl Mary Jane Smith,<sup>p. 16</sup> she is depicted as a miniaturized woman, holding an even more miniaturized woman in her hand. Here too, the figure stands against the backdrop of decorative carpeting with a recurring pattern, suggesting a developed interior landscape. The painting emphasizes the objects and props surrounding the girl with the puffed-sleeve dress: the cascading curtain whose hue matches her dress, stressing the significance of the décor and the aesthetic harmony, the cat at her feet, the basket decorated with a ribbon, and the cradle. The doll is wearing an identical dress, albeit blue. She is not cradled, but held by the hand, suspended diagonally at the center of the picture like a figure detached from context.

Another painting by Whiting Stock conveys a similar atmosphere: coifs and ribbons, and bourgeois leisure objects all around—in this case a fruit basket, complementary colors in the dresses and accessories of the girl and doll, a strange posture of the doll in the girl’s lap, implying it is either about to fall or is being treated brutally. In the 1850s, Henry Walton painted a portrait of a girl with a doll, surrounded by such tiny doll furniture that the girl appears to be a giant, who has taken over the entire picture plane.

Many 19th-century paintings reveal a similarly didactic format: girls as little women, bedecked and bejeweled, standing in a nursery or in a studio with prominent curtains and screens. At times, two sisters are portrayed together, directing their gazes at the artist and into the future, holding a woman doll in their hands which heralds

the tranquil bourgeois future awaiting them: motherhood as an amusement, as a game played with a baby/doll while dressed in your best gown with your hair carefully done. Observation of additional examples from this genre reveals the formulaic painting to indicate the mass production of little people.

In some of the many girl-and-doll depictions throughout history, the intricate relationship between the girl and the object also represents their future abandonment, namely—the transition from childhood to womanhood; hence they may also be read as paintings of farewell and preparation for puberty, infused with latent erotic tension.

In these paintings of everyday bourgeoisie life, of family intimacy closely associated with the growing middle class in the 19th century, scale changes, so that the girl and the doll expand and shrink frequently. This may be called an “Alice-in-Wonderland Effect” or the “Matryoshka Syndrome,” whereby a woman comes out of another woman, joining her as her downscaled version. In this respect, these are coming-of-age paintings, works of regulation and ordering, which establish the logic of a female lineage transpiring within pampering, comfortable spaces; a bubble-like world in which the female subject is indeed surrounded by objects of utility, amusement, and welfare, objects aimed at development of her personality, education, and imagination from infancy, yet ones which never deviate from the ascribed female role and place, and even sustain and fortify it.

In contemporary art, on the other hand, the depiction of dolls rarely manifests childishness and naiveté per se. “The doll,” writes Ruth Ronen in her essay about the portrayal of dolls in contemporary art, “cannot be perceived as a reflection of infantile innocence, nor of a-sexual beauty, but is, by necessity, an impossible

1. Ruth Ronen, “Look the Doll in the Eyes: the Uncanny in Contemporary Art,” *PsyArt-an Online Journal for the Psychological Study of the Arts* (Jan. 2004), [www.psychjournal.com/article/show/ronen-look-the\\_doll\\_in\\_the\\_eyes\\_the\\_uncanny\\_in](http://www.psychjournal.com/article/show/ronen-look-the_doll_in_the_eyes_the_uncanny_in)

Galia Yahav

## LITTLE WOMEN

In 1804 American artist James Peale created *Girl Holding a Doll*, a realistic painting of the girl as a miniaturized woman in every aspect of the painterly depiction. Her meticulous hairdo, her white dress with the low bodice (which is indeed not filled and overflowing, but neither is it distinctly empty), her bare rosy arms, her pointed red shoes, her facial features, and her skin tone—all these are wholly womanly. Two details alone surrender her young age and her childishness: one, slightly awkward in painterly terms, is the undersized chair in which her body is seated, whose legs were truncated; Peale thus tackled the issue of scale: he shortened the girl as if he were a practical carpenter, and made her look like a distorted woman whose legs were too close to the ground and her head too large. The other detail is the doll cradled in her lap like a baby, a quintessential harbinger of the motherhood awaiting her in the not-so-distant future, representing her harmonious suitability



גליה יהב

## נוך במגש

גננות הבונסאי עניינה ייצוג ממוזער, נייד וריאליסטי של הטבע, כפי שהוא מתגלם בְּעֵץ. מקור שמה הוא יפני, אך למעשה זהו מונח סיני עתיק מתחום הגינון, והוא מתאר כל צמח הניטע בתוך מִכְלָל. עצי הבונסאי אינם תוצאה של גימוד גנטי, וכל עץ יכול לשמש לצורך זה. הטכניקות לטיפוח בונסאי הן קטימת ניצנים, גיזום חוטרים וענפים וקשירתם, הגבלה וצמצום (במרחב המאפשר להכות שורשים ולספוג דשנים), כך שהתוצר הוא, בעצם, פרי של יחסי שליטה־טיפוח. הממד המשתנה בין בונסאי אחד למשנהו הוא הקומפוזיציה האישית, מעשה ידי אדם, המנוהלת ומתפתחת בעת גידול העץ.

ראשיתו של פלא הטבע הצומח בתוך אגן חרס קטן הוא לפני כ־5000 שנה, בתקופת הברונזה הסינית, והוא נועד במקור לצורכי פולחן דתי ופוליטי. תורת חמשת היסודות (מים, אש, עץ, מתכת ואדמה) התגלמה בפוטנציאל שביסוד הרפליקה המיניאטורית: באמצעות יצירה של הר, למשל, בקנה מידה מופחת ומצומצם, יכול התלמיד להתמקד בתכונותיו המאגיות, ההופכות נגישות. ככל שהמרחק בקנה המידה בין המקור לבין הרפליקה היה רב יותר, כך הכוח המאגי נחשב כגדול יותר.



השוגונים, ועד לאחרון האיכרים – כולם טיפחו את העצים הממוזערים. תערוכות ותחרויות גידול התקיימו במחוזות רבים ביפן.

לאחר רעידת האדמה, שהרסה את אזור טוקיו ב־1923, הקימה קבוצה בת שלושים משפחות מרכז תרבות בונסאי באזור הכפר אומייה, ולאחר המלחמה באוקיינוס השקט הפך הבונסאי לאמנות ילידית מוכרת ורשמית. התחום מקיף כיום תערוכות, ספרים וכתבי־עת, שיעורים, סדנאות ותכניות התמחות. מאסטרים בעלי ידע רב על המבנה הפיזיולוגי של הצמחים מאמינים כי הבונסאי אינו עניין עיצובי או גינוני גרידא, אלא מדיום אמנותי.

בעוד בעולם המיסטי מסמל עץ הבונסאי מדיטציה, הרמוניה, שלום, מחשבה צלולה ואיזון ומגלם את כל טוב הטבע, הרי באמנות העכשווית, שבה נעשה שימוש נרחב בבונסאי, נקודת המוצא של מרבית האמנים היא טשטוש מכוון בין טבע לתרבות ובין מציאות לייצוג, והם משתמשים בבונסאי כאקזמפלר המובהק לחפיפה ולערפול בין התחומים.



← בשנת 2011 הציג האמן היפני, אצומה מקוטו (Makoto) שתי גרסאות של עצים מטופלים (Shiki ו־Frozen Pine)<sup>1</sup> מתוך רצון להמחיש כיצד שינה האדם, עקר ותחבל אלמנטים בטבע. עץ אחד הונח בתיבת תצוגה שהיא תא קירור, הוקפא וכוסה כולו בגלידי קרח, ואילו עץ אחר השתלשל ממקבץ חוטים שנמתחו על מסגרת מתכת, כשהוא עקור ושורשיו גלויים. כך העצים האמן והדגיש את ההתערבות האנושית בטבע, הנוכחת במסורת הבונסאי מעצם מהותה.



← בסדרה בונסאי (2007–2009) של האמן הסיני, שן שאומין (Shaomin), מוצגים אופני משטור העצים המסורתיים כעינויים גופניים. הוא משתמש באביזרים ובכלים המיועדים למכניקה כבדה, לעבודות בניין ונגרות כדי לעצב את העצים, הנתונים ללחצים ולמצבי כפייה, וכך משבש את צורתם ואת אופני התפתחותם הטבעיים. שאומין מציג את העצים, כשהם נתונים בכלי פורצלן כחולים מסורתיים, אך אזוקים, כבולים ולפותים בכבלים וכליבות, בחוטי פלדה מגולוונת מתוחים ובצבתות. כך הם הופכים מאלמנט אסתטי לחזון בלהות של התערבות טכנולוגית בסדר הטבעי של

הדברים. לצד העצים המעונוים מוצגות תיבות, ובהן שאר כלים ומכשירים ששימשו לניווט כיוון הצמיחה, למשטור ולעינוי הצמחים, והאנלוגיה לעינויים בחקירה מושלמת.

מאתיים שנים מאוחר יותר, תחת שושלת האן, התבססה תעשיית ייבוא של מוצרים ארומטיים ושל קטורת למיניה, יחסי מסחר חדשים פותחו, ועמם אסתטיקה חדשה: כלים ומבערי קטורת בצורת פסגות הרים, הבולטים מעל גלי הים ומסמלים את משכן בני האלמוות או את האיים המיתיים של הקדושים. הכלים היו עשויים מברונזה, מקרמיקה או מזהב, ונועדו להכיל גחלים לוחשות או מים על מנת לסמל אוקיינוס בזעיר אנפין. מן המכסים המנוקבים היתמרו עמודי עשן הקטורת כאדים מיסטיים העולים מפתחי מערות החצובות בהר. כיוון שהמכסים היו עשויים לרוב מאבן, צמחו עליהם חזזיות ואזוב, ואלה הדגישו את המראה הטבעי הממוזער.

בשנת 700 לספירה לערך נוצרו ציורי הקבר של נסיך הכתר, ג'אנג הוֹיִי (Zhang Huai), ובהם גם תיאור של שתי נשים, האוחזות נופים סלעיים ממוזערים וצמחייה קטנת ממדים בכלים שטוחים. תפישת הבונסאי כיצירה משחקית, כצעצוע וכאמנות הייתה אז כבר בשיא בשלותה.

הטיפול הייחודי בשתיל מטרתו לייצר צורות גזע מעוותות, מוזרות ופראיות. צורות מפותלות אלה נועדו לסמן קדושה, המזוקקת באמצעות אסתטיקה גבוהה (בניגוד לשימושים "טמאים" בעצים, כגון חטיבתם לשימושים פרקטיים), ולאזכר תנוחות יוגה. ההתקפלות פנימה של גזע העץ והעברת הנוזלים החיוניים במסלול ספירלי סימלו הבטחה לחיים ארוכים.

במרוצת המאות התפתחו סגנונות בונסאי רבים, ואלו סווגו לרוב על פי פלכי ארץ שונים שהתאפיינו במגוון נופים. לעיצוב העצים נוספו מסגרות במבוק, חוטי נחושת ורצועות עופרת. העץ המגומד בכלי חרס או פורצלן הפך לסמן של פנאי ושל תרבות. במאה ה־17 זכה לביטוי *Penjing* (בסינית: pen=pot; jing=panorama),

כלומר – נוף במגש.

לפני כאלף שנים הובאה מסורת הבונסאי מסין ליפן כחלק מסחר חליפין של סובנירים דתיים בין שתי המדינות. עם התגבשות הזן בודהיזם ביפן פיתחו נזירים תפישת בונסאי, שעל פיה עץ אחד ויחיד מייצג את כלל היקום, ויופיו מתגלם באלמנטים של נוקדנות סגפנית. סיפור עם ידוע מראשית המאה ה־14 מגולל את קורותיו של סמוראי עני, המקריב את שלושת עצי הקערה האחרונים שלו ומעניק אותם לנזיר נודד בליל חורף קר, כדי שזה יבעיר אותם ויתחמם. הסיפור הפך להצגת "נו", ותיאורו הופיע במגוון הדפסי עץ לאורך השנים.

הבונסאי צבר פופולריות עצומה בקרב העם, החל מראשי הצבא,

1. העבודות הוצגו במסגרת התערוכה "Alter Nature: We Can't Live Without You", במרכז לאמנות עכשווית Z33 האמלט, בלגיה, www.azumamakoto.com.



→ ב-2004 יצרה האמנית, סיל פלויר (Floyer), את *Overgrowth*, עבודת הקרנה שעניינה עמעום אמינותו של הייצוג. דימוי עץ הבונסאי המוקרן הוחזר, באמצעים טכנולוגיים, לקנה מידה גדול; כעת הוא בבחינת ננס, שצמח באורח מלאכותי לקנה מידה "טבעי" של עץ. כך מדגישה האמנית את הממד הסינתטי שבטיפוח הבונסאי, והופכת אותו למטאפורה לכל מה שאינו מתאים. כמו עליסה בארץ הפלאות, גם הבונסאי מתמזער ומתנפח לסירוגין, באמצעות מניפולציות מדיה של גודל, עיוות צורה, הנדסו הטבע ו"גזיזום" או הפרזת ממדים שלא לצורך.

איילת השחר כהן משלבת בעבודותיה את מסורת הבונסאי עם המושג "אילן יוחסין". ברבות מהן היא בונה הדבקים (הכוללים פסלים, מונטאז'ים ותצלומים) של עץ בעציץ ושל אילן משפחתי. בסדרה **שיעורים באהבה** (2003–2005) ובעבודות נוספות היא יוצרת מעין "עץ אנשים". שוב ושוב חוזר ביצירתה שילוב של דמויות הפועלות לכאורה במנותק זו מזו, סהרוריות, אחוזות טרנס או שבויות בחלום, אף שהן ממוקמות באופן מלאכותי או קישוטי במישור אחד כחרוזי שרשרת, כתווים בהקמה או ככוכבים בשמים. פעולת חיתוך הראש והדבקתו בפוטושופ היא בעלת איכות מאגית של קרקוף או של חבישת מסכות רבות, ואילו ההנמכה הקישוטית וההקטנה הן מניפולציות רגשיות ואמנותיות לצורך הסוואת היסוד הנפשי המאיים, הדרמה המשפחתית, ההרמוניה שהיא, בעצם, מתח מאולחש.

בחלק מן העבודות הדיוקנאות התלויים על העץ הם ראשו המשוכפל של יורם, בעלה של האמנית, כפי שצולם בילדותו. כך הוא מטופל כנושא תפקיד כפול: של בן זוג ושל ילד, וזוכה ליחס ארוטי, הורי ואמנותי גם יחד. בעבודות נוספות משולבת נגה, בתה של כהן (ששמה נרדף לזה של אמה, איילת השחר), בגילאים שונים.

בדיפטיכון אדום-שחור **דרישת שלום לסטלה מאריס מנגה ואיילת השחר** (2007)<sup>51-50</sup> נראית מימין צללית עץ, שעל ענפיו תלויים דיוקנאות רבים כפירות. הגזע הוא דיוקן עצמי, בבחינת מכלל הולכה של נוזלי חיים, דמות שורשית המחברת ומווסתת את האנרגיות של האדמה ושל השמים. משמאל – דיוקן מצולם של ילדה, מחזיקה בידה צרור זהרורים אדומים, המתפשטים ועוטפים אותה כהילה. הילדה אפופת הכוכבים היא פרגמנט, נצר, ענף מתוך העץ השלם. העבודה **ידיים** (2007)<sup>57-56</sup> היא דיוקן עצמי נוסף. הפעם האמנית עצמה היא הבונסאי. החפץ הזמין למדיטציה, המסייע להתבוננות ולריכוז, הזוכה להערכה רבה עד כדי כך שהוא מורשה להיכנס אל תוך הבית פנימה, אף שהוא מכיל אדמה מן החוץ, הופך

להיות אחד עם האמנית. היא המדיטציה עצמה. זהו דיוקן עצמי בעיניים עצומות: גופה הוא גזע העץ, ידיה הן הענפים המתפצלים.

בעבודה **איילת סוחבת עץ** (2010)<sup>47</sup> מופיע שוב דיוקן עצמי, הפעם כפועלת חקלאית קשת-יום, הנושאת על גבה משא כבד וגדול מגופה – צרור עצים, נציגו של הדבר הראוי לטיפול יומיומי שקדני לצורך הפחת חיים והארכתם. כך, כהן מופיעה כפועלת, הסוחבת עצים לפרנסתה לצורכי הסקה ובנייה, אך גם כאמנית, הנושאת עמה באשר תלך את האסתטיקה כמורשת וכטוטרת.

בעבודה **השמש שבבית, שיעור באהבה מס' 10** (2005)<sup>58</sup> עושה כהן שימוש בתעתוע של קנה המידה, כשהיא מציבה שתי נשים (אם ובת? חברות? אחיות?) במערך דינמי מסביב לעץ בונסאי שהפך לענק. האישה העליונה מודבקת על צמרת העץ כמעופפת, מחזיקה בידה הבלחת אור, שהיא האפקט האופטי המסמא של הפלאש. הזהרור מתפקד גם כירח לצד השמש, העיגול הכתום המסומן בחלקה העליון של הקומפוזיציה. האישה שמתחת, הניצבת על הקרקע, מרימה את ידה כמנופפת, אך לא ניכרת אינטראקציה בין השתיים, כמו היו במישורי זמן שונים, אף שהן חולקות, לכאורה, מרחב משותף.

גם בעבודה **העץ השחור, שיעור באהבה מס' 3** (2005)<sup>59</sup> ממוקמות דמויות הן בצל העץ ולמרגלותיו והן מודבקות על עלוותו כראשים מנותקים וכאשכולות. למעשה, זוהי אותה דמות אבודה בזמן ומשוכפלת, כך שהיא גם קטנה וגם גדולה, גם בגפה וגם חלק מלהקת נשים זהות לה. הפעם מקבל היסוד הדקורטיבי ממד מחריד, כשהבלחת האור ממוקמת על חזותיהן כלב בוער, הנראה גם כטלאי צהוב.

בעבודה המוקדמת **הבונסאי הראשון** (1998), מוצב בתוך נישה עץ בונסאי יבש שענפיו גזומים-קטומים, עליו גזירי תצלומים קטנים, ועליהם דיוקנאות – גרסה נוספת של "עץ אנשים", שהיא חפץ מצוי מטופל. בעבודה זו בולטת תחושת טבעיות שעברה ממד מסוים של התערבות אמנותית, של בקרה ושל טיפוח, אך לא קולקלה לחלוטין על ידי האינטראקציה האנושית, שהיא אנלוגית לאופן המסורתי של ייצור בונסאי וטיפוחו. בה בעת, השימוש בחומר מת, יבש ובלה (גזע העץ מונח על פיסת אדמה יבשה ועל מתכת חלודה) משמש כקינה על אפשרות כזו של טיפוח אמנותי.



הבונסאי הראשון  
THE FIRST BONSAI  
1998



איילת סוחבת עץ  
 AYELET CARRYING A TREE  
 2010



המפל  
 THE CASCADE  
 2000

בגרסה מאוחרת של עבודה זו, **המפל** (2000), הניחה כהן את העץ המת בתוך קערה גדולה מלאה אבני בזלת, עם תאורה ומים בסירקולציה, ויצרה תמונת נוף. בתוכה משולבים נערה שכד חרס על ראשה ונער האוחז בחכת דיג, שתי הדמויות עסוקות בפעולות יצרניות פרולטריות הקשורות בייצוגי פולקלור, מסורת ועממיות. יחדיו הם מייצרים פסטורליה נופית, שהיא ייצוג פרטיקולרי של דבר שהוא הרבה מעבר לעצמו, ולפיכך מאפשר

לצופה לפרש את הניצב לפניו ולבנות, על סמך המוצג, מסד של חוויות ושל זיכרונות פרטיים.

בנוסף לכל אלה חוזרת בעבודות גם הכפלה של ייצוגי בונסאי והצגתם כתמונת רורשך. העץ המתפתל ומתפצל לתוך עצמו מושכב על צדו. הוא נראה במנח אופקי ומוכפל בתמונת ראי. כך מתקבל לא רק עץ ממוזער ונייד, המקיים יחס סינקדוכי לטבע, אלא גם ביטול הציר האורכי, שיש לו שורשים וצמרת. האואזיס היביל, המסמל את עונות השנה, את חלוף הזמן ואת הנופים העצומים, הופך כך לדמות נשית שוכבת, חור פעור במרכזה, לא רק כוואגינה, אלא גם כעין עיוורת, המיועדת למבטו של הצופה ולהשלכותיו עליה, ממש כמו במבחן הכתמים הידוע.



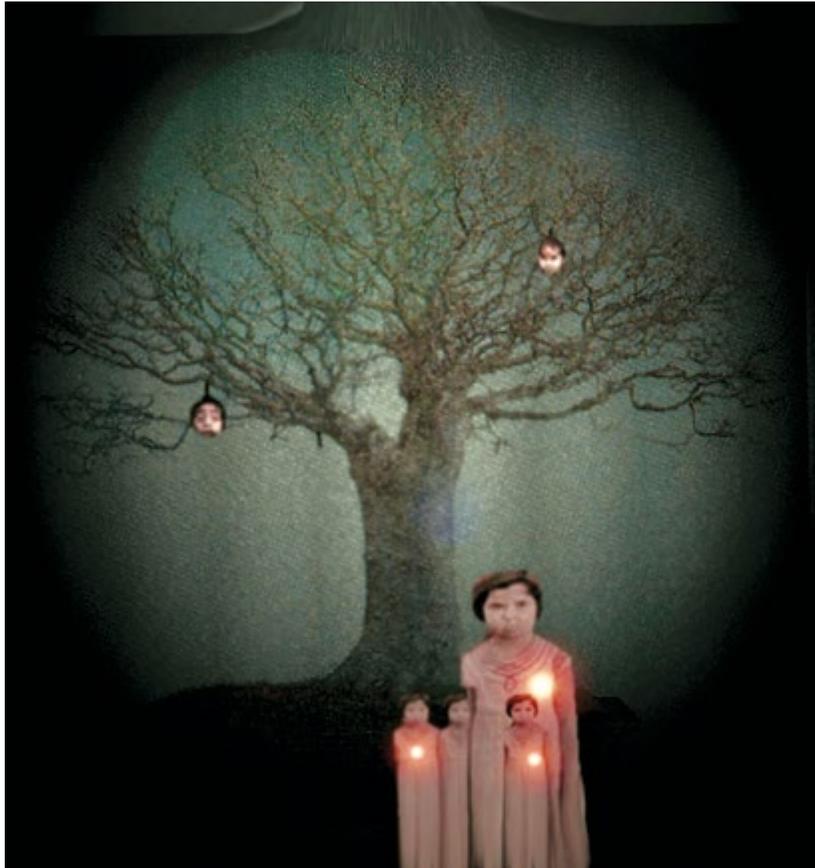




נוף במגש







57-56  
 ידיים  
 HANDS  
 2007

58  
 השמש שבבית, שיעור באהבה מס' 10  
 THE SUN AT HOME, LESSON IN LOVE #10  
 2005

59  
 העץ השחור, שיעור באהבה מס' 3  
 THE BLACK TREE, LESSON IN LOVE #3  
 2005



and is highly esteemed—to the extent that it is allowed into the house, although it contains outdoor earth—becomes one with the artist. She is meditation incarnate. It is a self-portrait with closed eyes: her body is the tree trunk, her hands are the bifurcating branches.

**Ayelet Carrying a Tree** (2010)<sup>p. 47</sup> once again features a self-portrait, this time as a downtrodden agricultural worker carrying a heavy load, larger than her body—a bundle of logs, the representatives of the thing deserving diligent daily cultivation to inspire and lengthen life. Thus, Cohen emerges as a laborer carrying wood for a living for the purpose of heating and construction, but also as an artist, who carries aesthetics with her wherever she goes as a legacy and as a hump.

In **The Sun at Home, Lesson in Love #10** (2005),<sup>p. 58</sup> Cohen uses a scale deception when she poses two women (mother and daughter? friends? sisters?) in a dynamic array around a bonsai tree turned giant. The upper woman is attached to the treetop as if she were flying, holding a flicker of light in her hand, which is the blinding optical effect of the camera flash. The sparkle also functions as a moon next to the sun—the orange circle marked in the top section of the composition. The woman below, standing on the ground, raises her hand as if she were waving, but there is no visible interaction between the two, as if they occupy different time planes, although they ostensibly share one space.

By the same token, in **The Black Tree, Lesson in Love #3** (2005),<sup>p. 59</sup> too, figures are located under the shadow of the tree and at its foot, and are also attached to its foliage as decapitated heads and as bunches of fruit. In fact, it is the same figure, lost in time and replicated, so that it is both large and small, both solitary and a part of a company of identical women. This time, the decorative element acquires a ghastly dimension, when the light flicker is located on their chests like a burning heart, also reminiscent of a yellow badge.

In the early work **The First Bonsai** (1998),<sup>p. 45</sup> a dry bonsai tree is

placed in a niche, its branches are trimmed-truncated, and it bears small photograph cutouts with portraits—yet another variation on a “people tree,” which is a manipulated readymade. The work conveys a sense of the natural which was subjected to artistic intervention, control, and cultivation, but not entirely spoiled by the human interaction, which is analogous to the traditional manner of bonsai production and cultivation. At the same time, the use of dead, dry, worn matter (the trunk is placed on a piece of dry land and on rusty metal) serves as a dirge for this possibility of artistic cultivation.

In a later version of this work, **The Cascade** (2000),<sup>p. 46</sup> Cohen placed the dead tree in a large bowl filled with basalt stones, complete with lighting and circulating water, creating a scenic image. A girl carrying a pot on her head and a youth holding a fishing rod are incorporated in it, both figures are busy in productive proletarian activities associated with folklorist, traditional, and popular manifestations. Together they generate a pastoral scene which is a particular representation of something much greater than itself, hence enabling the viewer to interpret that which confronts him and subsequently construct a database of personal memories and experiences.

Another recurring element in her works is a duplication of bonsai renditions which are presented as a Rorschach image. The tree wriggling and bifurcating into itself is laid on its side, presented horizontally, and duplicated as a mirror image. The result is not only a miniaturized portable tree which maintains a synecdochic relationship with nature, but also elimination of the longitudinal axis which has roots and a top. The portable oasis, which symbolizes the seasons of the year, the passing time, and the great outdoors, is thus transformed into a reclining woman, with a hole gaped in the center of her body, not only as a vagina, but also as a blind eye, intended for the viewer’s gaze and his projections on it, just as in the well known ink-blot test.

1. The works were presented as part of the exhibition "Alter Nature: We Can't at Z33 House for Contemporary Art, Hasselt, Belgium, <http://azumamakoto.com>

manipulated trees (*Shiki 1* and *Frozen Pine*<sup>p. 43</sup>),<sup>1</sup> striving to demonstrate how man has changed, uprooted, and manipulated natural elements. One tree was put in a freezer-showcase, and became covered with icicles, while another tree was suspended by a cluster of strings stretched on a metal frame, with its roots exposed. The artist thus reinforced human intervention in nature, which is present in bonsai tradition by its very essence.

Chinese artist Shen Shaomin's series *Bonsai* (2007–2009) addresses the trees' traditional disciplining methods as physical torture. He uses tools and implements intended for heavy machinery, construction, and woodworking to shape the trees, which are subjected to pressures and states of coercion, thereby disfiguring them and their natural development. Shaomin presents the trees enclosed within traditional blue porcelain vessels, yet fettered, shackled and bound with cables and clamps, stretched galvanized steel wire and pincers. They thus transform from an aesthetic element into a nightmarish vision of technological intervention in the natural order of things. Alongside the tortured trees he exhibits cases containing other tools and instruments used to navigate the plant's growth, its disciplining and torture, and the analogy to torture in interrogation is called for.

In 2004, Berlin-based British artist Ceal Floyer created *Overgrowth*,<sup>p. 44</sup> a video projection that challenged the credibility of representation. The projected image of a bonsai tree was returned, via technological means, to large scale; like a midget that has artificially grown to "natural" tree dimensions. The artist thus emphasizes the synthetic aspect of bonsai cultivation, rendering it a metaphor for everything incongruous. Like Alice in Wonderland, the bonsai, too, shrinks and expands intermittently via media manipulation of size, disfigurement, the engineering of nature, "trimming" or exaggerating scale unnecessarily.

Ayelet Hashahar Cohen combines the bonsai tradition with the notion of a "family tree." In many of her works, she constructs collages (which include sculptures, montages, and photographs) of a tree in a pot and of a family tree. In the series **Lessons in Love** (2003–2005) and in other works, she creates a "people tree" of sorts. A combination of figures recurs in her work—ostensibly operating individually, somnambulist, in a trance, or captured in a dream, although they are artificially or decoratively located on a single plane, like beads in a necklace, notes in a staff, or stars in the sky. The head's cutting and pasting using Photoshop has the magical quality of scalping or of assuming multiple masks, whereas the decorative lowering and diminution are emotional and artistic manipulations intended to conceal the uncanny psychic element, the family drama, the harmony which is, in fact, an anesthetized tension.

In some of the works, the portraits suspended from the tree are the reproduced head of Yoram, the artist's husband, taken in his childhood. He is thus cast in a dual role: that of a partner and that of a child, and is given erotic, maternal, and artistic treatment all at once. Other works combine Noga, Cohen's daughter (whose name is synonymous with that of her mother, denoting Venus or morning star) at different ages.

In a red-black diptych **Greetings to Stella Maris from Noga and Ayelet Hashahar** (2007),<sup>pp. 50-51</sup> the silhouette of a tree is on the right, with portraits hanging from its branches, like fruits. The trunk is a self-portrait, tantamount to a container conducting the fluids of life, a deep-rooted figure that connects and regulates the energies of earth and heaven. On the left is a photographic figure of a girl holding a bunch of red sparkles which expand and engulf her like a halo. The star-wrapped girl is a fragment, a shoot, one branch from the whole tree. The work **Hands** (2007)<sup>pp. 56-57</sup> is another self-portrait. This time, the artist herself is the bonsai. The object of meditation that helps in introspection and concentration

qualities, which thus become accessible. The greater the difference in scale between the original and the replica, the greater the magical potency.

Two hundred years later, during the Han Dynasty, the import of aromatic products and various types of incense became established, new trade relations were developed, and with them a new aesthetics: incense burners and vessels shaped as mountain peaks protruding above the waves, which symbolized the abode of the immortal gods, or the mythic islands of the Blessed. Bronze, earthenware, or gold, the vessels were supposed to contain hot embers or water, to signify a minuscule ocean. Pillars of smoke billowed from the perforated lids like mystical mists rising from the openings of caves in the mountain. Since the lids were habitually made of stone, lichens and moss grew on them, which underscored the natural miniaturized appearance.

The murals in the tomb of Crown Prince Zhang Huai, created ca. 700 CE, include a depiction of two ladies-in-waiting holding miniature rocky landscapes and small-scale vegetation in shallow basins. The view of bonsai as a playful work, a toy, and an art form was at its height at the time.

The unique treatment of the seedling was aimed at generating deformed, wild and curiously-shaped trunks. These twisted forms were meant to signify sanctity, further refined and reinforced by high aesthetics (as opposed to “profane” use of trees, e.g. their felling for practical purposes), and to allude to Yoga postures. The trunk’s folding in on itself and the circulation of vital fluids indicated a promise for longevity.

Over the centuries, many bonsai styles, generally categorized by region, each with site-specific scenery, have developed. The tree design was supplemented by bamboo frameworks, copper wire, and lead strips. The dwarfed tree in an earthenware or China dish became a signifier of leisure and enculturation. In the 17th century this practice was given the name *penjing* (Chinese:

*pen*=pot; *jing*=panorama), namely—landscape in a tray.

A thousand years ago, the Chinese bonsai tradition was imported to Japan as part of the trade of religious souvenirs between these two countries. With the establishment of Zen Buddhism in Japan, monks developed a concept of bonsai whereby a single tree represented the entire universe, and its beauty was manifested in elements of ascetic austerity. A well-known folktale dating to the early 14th century recounts the story of an impoverished samurai who sacrifices his last three potted dwarf trees, giving them to a wandering monk on a cold winter night so he may use them as firewood to keep warm. The story was adapted into a Noh play, and was portrayed in countless woodblock prints over the centuries.

Bonsai earned great popularity among the public, from the military leaders, the shoguns, to the peasants—everyone cultivated these miniaturized trees. Exhibitions and growing competitions were held in many regions in Japan.

Following the earthquake which destroyed the Tokyo area in 1923, a group of thirty families established a center for bonsai culture in the village of Omiya. In the wake of the Pacific War, bonsai became an officially recognized native art form. Today, the field spans exhibitions, books and magazines, courses, workshops and residency programs. Masters versed in the physiological structure of the plants believe that bonsai is not a mere matter of design or horticulture, but an artistic medium.

Whereas in the mystical world the bonsai tree symbolizes meditation, harmony, peace, lucid thought, equilibrium, epitomizing all that is good in nature, in contemporary art, where bonsai is frequently employed, the point of departure for most artists is a deliberate blurring of the line between nature and culture, and between reality and representation. They use bonsai as the quintessential example of the overlap and blurring between these fields.

In 2011, Japanese artist Azuma Makoto presented two versions of

Galia Yahav

## LANDSCAPE IN A TRAY



Bonsai gardening is centered on miniaturized, portable, realistic representation of nature, as embodied in a tree. While its origins are Japanese, it is, in fact, an ancient Chinese gardening term, denoting any plant potted in a container. Bonsai trees are not the result of genetic dwarfing, and any tree may serve this purpose. Bonsai cultivation techniques include leaf trimming, pruning, root reduction, potting, wiring, clumping, grafting (in a space that enables taking root and absorbing fertilizers), so that the outcome is, in fact, the result of domination-cultivation relations. The variable dimension between one bonsai and another lies in the personal man-made composition, managed and evolving as the tree grows.

The beginnings of this natural wonder growing in a small clay bowl date back some 5,000 years ago, to the Chinese Bronze Era, and it was originally intended for religious and political rituals. China's Five Element Theory (water, fire, wood, metal, and earth) was encapsulated in the potential and potency at the core of the miniature replica: by recreating a mountain, for instance, on a reduced, restricted scale, the practitioner could focus on its magical

גליה ירב

## לאבד את הראש

יצירתה של איילת השחר כהן בנויה על אדני שני מהלכים מרכזיים, שהם גם הפכיים זה לזה: הלחמות וניתוקים. אלה גם אלה הם תצורות של עיבוד חומרי הילדות והחיים; העשייה העמלנית משמשת בהם לצורך הפרדות והתנקות מיסודות כואבים וטראומטיים. ההלחמות והניתוקים נקראים אל החזית ומומרים לכלל דימוי על מנת להיפטר מהם כבהליך של הוצאת דיבוק, שהנו מטלטל ומרפא בעת ובעונה אחת. יחדיו יוצרים שני עקרונות אלה אמנות, המדגישה הן הוליסטיות והן איבריות (פרגמנטריות), כמוקדים המצויים ביחסים דיאלקטיים.

באמצעות תהליכי ההלחמה, לרוב כצילום מטופל, כמונטאז' או כיצירת פוטושופ, בוראת כהן עולמות חלופיים לזיכרונות ילדות ולנופי מציאות, ויוצרת דימויים מעובדים, שהם תמונות ראווה אוצרות סוד. היא מרכיבה הרכבות ובוראת זנים העשויים ממגוון רדי-מייידס (readymades) ושואבים ממספר מקורות. אלה נשתלים מחדש בתמונה ומתמזגים זה בזה.

“אני מתבוננת בעולם ומצלמת במצלמות דיגיטליות ובפלאפון, בונה מחסנים של דימויים”, כתבה על כך האמנית בשנת 2013. “הצילום הוא כלי, המשמש אותי לראייה, להתבוננות בעולם, לבניית עולמות, לכניסה לתוך מרחבים עמוקים ואפלים,



להתוויית הדרך ולפענח ביוגרפיה. אני עוברת בקלות בין צילום ישיר לצילום מטופל, ויוצרת חומרים שאותם אני סורקת והופכת שוב לקבצים דיגיטליים, הבנויים מחומרים גבוהים ונמוכים. אני נעה אחורה וקדימה בזמן ובמעגלים; שבה לאותן שאלות ממקום אחר". משום כך עבודותיה קשות להגדרה מדוימלית ולתבנות בתוך סוגה נתונה. יש בהן ממד הפכפך וחמקני. ואולי זה גם הגורם לממד הבלתי מתמקם המאפיין אותן, יסוד שהוא מחוץ לזמן ומחוץ למרחב.

בעבודותיה של כהן מתחברים אנשים שונים ומתאחדים בדינמיקות חדשות ומשונות. היא מאמצת לעצמה משפחות כחפצה, ולצדן נבראים נופי הזיה סוריאליסטיים ועקרונות שונים של פעולה אמנותית, כגון חומרה סגפנית וקיטש נהנתני, צילום ישיר ועיבוד ממוחשב, המותכים זה בזה. כל אלה – האנשים, הנופים, והטקטיקות המופעלות עליהם – דרים בצוותא, במין הסתדרות פלאית, שבה לכל אחד ולכל דבר מקום משלו, והוא משפיע מאורו על שכנו, שעמו הוא מצוי בסיתתה צבעונית, חומרית ורעיונית.

כך הופכים תצלומי יומיום ביתיים לאיקונות מפוארות ומעטרות, מעין אמבלמות מגוננות; כך נמסרים בדממה מסרים של אימה, העוברים תהליך של ריפוי, ובמקביל להם גם מסרים של טיפול וטיפול, של הבראה ונחמה, של עיגון בבסיס וריפוד בחומרים, בצורות ובהקשרים תומכים; התאחדויות קוסמיות, תחושות גורליות, לחשים ותפילות נמזגים זה בזה, כעבודה שעניינה המתקת הדין.

לצופה אין כמעט שום אפשרות לדעת, מה נחתך במספריים ואוחה באמצעים דיגיטליים, ומה להפך – נבנה על המחשב והודפס, ואז טופל כחומר וכאובייקט; מה צולם על ידי האמנית (אובייקט המצוי באותו מישור מציאות ובאותו חלל שבו היא נמצאת), ומה נלקח והושאל מהאינטרנט, מספרייה, מארכיון דימויים או מהבית (רדי-מייד), שכן הזיווגים הלא שגורים הללו כרוכים בניתוקים, בהחפצות, בבידוד מסביבה, בהעלמת ההקשר ובחיתוכים אלימים.

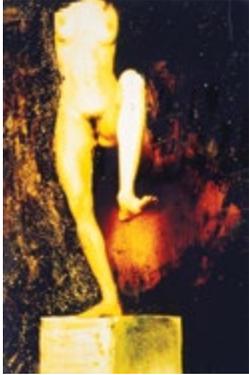
בתהליכי הניתוק וההפרדה שמבצעת כהן הייצוגים אינם עוברים האחדה מחדש. הם מוצגים כדימויים שסורסו, עוותו והופקעו ממשמעות המקור שלהם: תינוקות וילדים מוצאים מבתיים ומועברים לנופי ביצות מעוררי חרדה; תצלומי משפחה, הכומסים היסטוריה פרטית, נגזרים כך שדמויות שתועדו בהם נחתכות החוצה, כשכתוב עובדות המתעקש על הדחקה או כטקס גירוש חזותי ופיצול בית האב; דיוקנאות עצמיים נשלפים מן הסביבה הנינוחה שבה צולמו או מן הגוף עצמו, ומושתלים מחדש בהקשרים תאטרליים, המזכירים דמות של ספק אלה, ספק קורבן; ראשים נערפים.

ביטול הראש (עריפה), גירוד הפנים ומחיקתן באמצעות פוטושופ, המתפקד ככלי קרקוף, המקעקע או מותח את תווי הדיוקן בסכין מנתחים, הן פעולות בעלות עוצמה סימבולית. יש בהן ממד רפלקסיבי הן ביחס לתהליך יצירת האמנות כעניין תרפויטי, מאגי, בעל כוחות כישוף והתמרה, והן כלפי התוצאה – הדימוי של דמות שאיבדה את הראש.

כך, למשל, בדיפטיכון **אישה שחורה, אישה ריקה** (2016) עמ' 80-81, נראית אותה דמות מטושטשת פנים בהליכי ריטוש ועיבוד שונים, פעם כדמות צל גושית ואפלה, ופעם נוספת כדמות מוארת, נשרפת. **במשפחות / רוחות 2** (2016) עמ' 72 נלקח תצלום סטודיו מיושן של אם ושני ילדיה, שהולבשו בחגיגות מופרזות. ראשם של השלושה נקטע, הם הפכו לקולבים או לדחלילים, כמעין בובות מקולקלות. משנעלם היסוד האנושי – הפנים המחזירות אלינו מבט – ניתן להמשיך ולהתעלל בהן. המשפחה הוצבה על כנים שונים: אחד מהם הוא גזע עץ, שעליו עומדת הילדה רבובה כפוחלץ. גם האם והבן נדמים לאובייקטים אקזוטיים שנחנטו או לחפצי אמנות המוגבהים על פדסטל, מיועדים לצפייה ולקישוט, כמו היו ואזות פעורות פה. ואכן, במרכז הקומפוזיציה מיקמה כהן אגרטל גדול ובו פרחים, כתחליף לאב.

**בחור שחור** (2016), עמ' 89 לעומת זאת, מתמזגים שני האיך-ראשים של זוג בתוך ספירלה גדולה, השואבת את עין הצופה למרכז החלול, חור שחור בלבה כבתקליט. הספירלה נראית כמנהרת זמן בולענית שהיא, בו זמנית, גם צוות חשיבה, המעיד על מיזוג רוחני בין השניים, עד כדי היווצרות הרמפרודיט או יצור בעל שני גופים וראש אחד.

ברביעיית העבודות **ועכשיו לרקוד** (1992) נוצרת זיקה מתוך-חֶסֶר בין הראש לבין הגפיים. ארבע הדמויות מתוארות באקצרות פראיות, לבושות או עירומות, ונראות כמנותקות ראש או כקטועות יד ורגל לסירוטין. הן מצויות בעיצומו של ריקוד: אחת מהן עומדת על כן ורגלה באוויר כפאקיר הניצב על עמוד; אחרת אוחזת את צווארה בשתי ידיה כמטלטלת את עצמה בעוד ראשה מורם מעלה; השלישית היא מעין נערת אר-נובו עיטורית או רקדנית מודרנית,



ועכשיו לרקוד  
NOW LET'S DANCE  
1992

וישיבתה מגלה כי יש לה רק יד אחת ורגל אחת; הרביעית מתועדת מלמטה ונראית כענקית, אולי כניצבת על במה או כמונומנט של עצמה. ארבעתן, למעשה, קטועות איברים, נכות, תקועות בתנועות המחול שלהן ללא יכולת לשמור על שיווי משקל, כלואות בטרנס פרטי. ביסוד יצירתה של כהן ישנו ממד של טקס דיסקרטי. אנו מתבוננים בתוצאתו של סינדרום חוויתי, הקשור למלאכת יד ולתהליך כערוך (אף שאמצעיו דיגיטליים, ולכן אינו קולאז' במובנו המודרניסטי), המוגש לנו כסוד פעור.



משפחות / רוחות 2  
FAMILIES / GHOSTS 2  
2010

הפעולה האמנותית נתפשת כפרפורמנס השלכתי, שבו מושהית הידיעה (האובייקטים והחומרים הפוכים באורח ילדי ל'אישה', ל'בית', ל'עץ', ל'אני', ממש כמו בסידור ובארגון של בית בובות) לצורך יצירת חזותיות חדשה, שהיא גם מצב תודעתי חדש. במובן זה מזכירה פעולתה של כהן את זו של האמנית, לינדר סטרלינג (STERLING), שראתה בפוטומונטאז'ים שלה יצורים והתייחסה לחיתוכים הגסים והאלימים במתכוון שיצרה כ"מעשי פוסט-מורטם תרבותיים, שלאחריהם נתפרות הגופות מחדש ברישול, כמעין מרי שלי, המנסה להפיח רוח חיים במפלצת".<sup>1</sup> גם סטרלינג וגם כהן חבות את סוג ה"אסתטיקה-בהפרעה" שביצירתן, כמו את אלמנט הפוטוטרפיה הטמון בה, למורשתה האיתנה של האנה הוך (Höch) ולדימויי הקולאז' המפתים והמטרידים שלה, שהניחו את היסודות לתפישה האמנותית הכפולה של תלישה-איחוי. אך בעוד סטרלינג לקחה את דימוייה בעיקר ממגזינים שעניינם אופנה, כלכלת בית, פורנוגרפיה ועיצוב, הוך שאבה את עולם הדימויים שלה מתמונות סנטימנטליות של נשים מן המאה ה-19 ומתצלומים של צעירות ספורטיביות בנות זמנה. ב-1922 הציגה את דאדא-ארנסט, פוטומונטאז' שבמרכזו נשים ש"איבריהן, ששחררו סוף-סוף ממסורת המאה הקודמת, מושווים לצורותיהם הנישאות של גורדי שחקים", כפי שתיאר זאת מבקר האמנות, בריאן דילון, בעיתון הגרדיאן הבריטי והוסיף: "מאז ואילך, רגליים חשופות כיכבו בעבודותיה של הוך: הן מתכופפות ומדלגות, במקרים רבים גדועות מן הגוף עצמו. מוטיב זה מבטא הן את

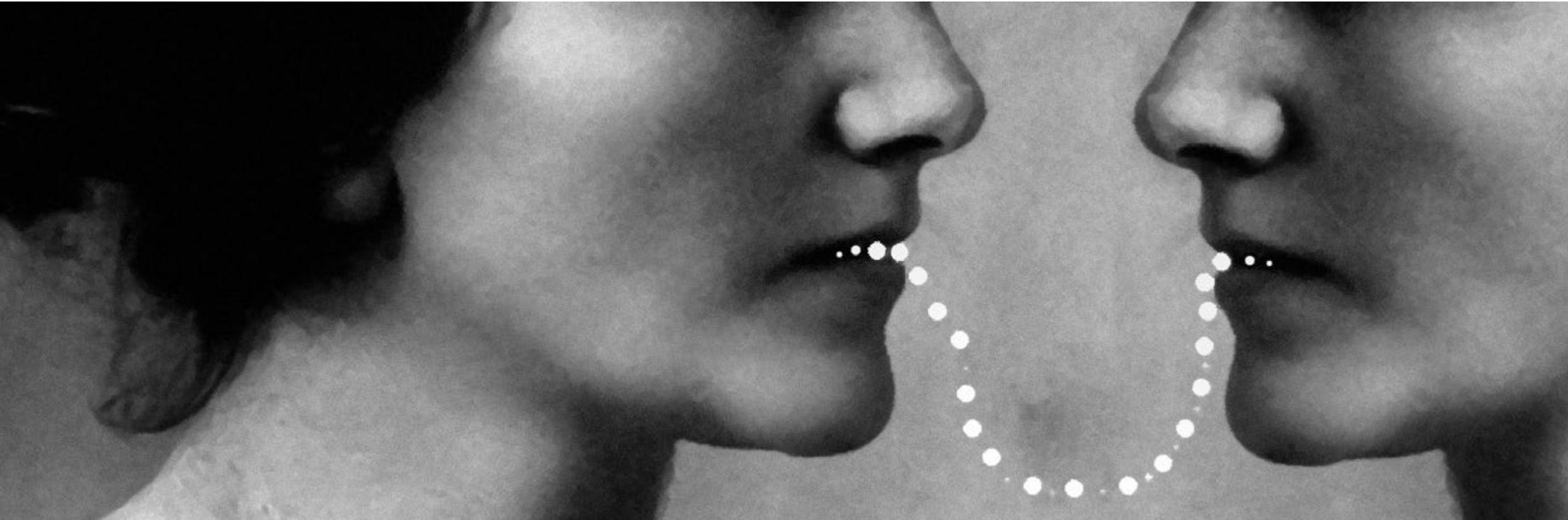
1. לינדר מצוטטת אצל: Brian Dillon, "Linder, the Artist with the Hex Factor," *The Guardian*, 2 Sept. 2011

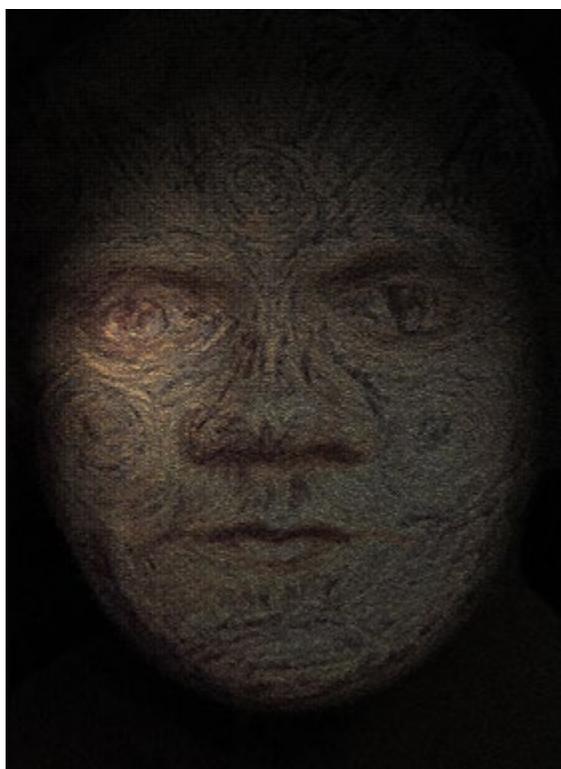
האנרגיה הגרפית של 'האישה החדשה' והן מין גרוטסקה סוריאליסטית: לאיבר המנותק חיים משל עצמו".<sup>2</sup>

גם כהן שואבת את עולם הדימויים שלה ממקורות דומים, ועליהם מוסיפה תיעוד עצמי, תצלומי משפחה ומקורות נוספים. באמצעות מלאכת הדבקת האיברים הלא תואמים לקומפוזיציה, גם היא כמותן מדגישה את מצבה של האישה בעולם. אבל אצלה, האיחוי מחדש במונטאז', לאחר פעולות החיתוך והניסיונות הטיפוליים השונים (הכפלות, הפיכות על הראש, החלפת צדדים, המרות צבע, שינוי מידות, מסמוס הדימוי וחידודו, תרגילים כירורגיים שונים, הדבקת קישוטים ועוד). נחוה, לעתים, כפעולת איזוק. הדמויות אזוקות למקומן, מרותקות לסביבה זרה, כשתולות. כעת הן עצמן בגרסה פיסחת, מעוותת, גדומה, מאופרת ומחופשת. כך הפכו לסמלים צופני סוד, תוצאה של פולחן שבבלי דעת שימשו ככוהניו-קורבנותיו.

בבסיס יצירתה של כהן מצויה תפישה מסוימת של מלאכותיות, בנוסח תצלומי סטודיו אריסטוקרטיים מראשית המאה ה-19, המשולבת בפאר אתני של תרבויות מזרח עתיקות ובאסתטיקה הקשורה לפולחן, למסורות עתיקות שונות ולתרבות שוליים. כל אלה יחדיו יוצרים תחושה, שהצילום הוא בבחינת מדיום במובן של העלאה באוב. הוא מאפשר שיחה עם שדים ורוחות, תקשורת סוגסטיבית עם האל במכונה או עבודת משכן טקסית. מעשה הצילום של כהן הוא פעולה של רקיחת שיקוי, והוא נועד לתיעול אנרגיות רוחניות.









them with self-documentation, family photos, and other sources. By attaching the unmatched body parts to the composition, she, too, stresses the woman's situation in the world. In Cohen's case, however, the act of re-stitching in the montage, following the acts of cutting and the various manipulation attempts (duplications, inversions upside down, flipping sides, color conversions, change of scale, blurring and sharpening the image, various surgical incisions, attaching decorations, etc.) is sometimes experienced as an act of shackling. The figures are bound in place, confined to a foreign environment, planted so to speak. Now they are themselves in a lame, distorted, amputated, made-up and dressed-up version. Thus they become secret-bearing symbols, the result of a ritual in which they unknowingly functioned as priests-sacrifices.

At the core of Cohen's work lies a certain perception of artificiality a-la early 19th century aristocratic studio photographs blended with the ethnic grandeur of ancient Eastern civilizations and an aesthetics associated with ritual, with various ancient traditions, and with the culture of the margins. Together all these generate the sense that photography is a medium in the sense of evocation. It allows one to converse with demons and ghosts, engage in suggestive communication with the god in the machine (*deus ex machina*), or in ritual religious worship. Cohen's photography is an act of potion-making aimed at channeling spiritual energies.



80-81  
אישה שחורה, אישה ריקה  
BLACK WOMAN, EMPTY WOMAN  
2016

82  
טוטמים  
TOTEMS  
2016

In **Families/Ghosts 2** (2016),<sup>p.72</sup> an old-fashioned studio photograph of a mother and two children, overdressed, was used. The three were beheaded and transformed into hangers or scarecrows, damaged dolls of sorts. By eliminating the human aspect—the face that returns our gaze—one may continue abusing them. The family was situated on various pedestals: one is a tree stump on which the girl-doll stands as a taxidermist's work. The mother and son, too, resemble exotic objects which were embalmed, or artifacts elevated on a pedestal, intended for observation and decoration as if they were wide gaped vases. Indeed, Cohen situated a large vase with flowers, as a substitute for the father, at the center of the composition.

In **Black Hole** (2016),<sup>p.89</sup> on the other hand, the headless couple merges in a large spiral, which draws the viewer's eye into the hollow center, a black hole in its heart as in an LP. The spiral resembles a sinkhole-like time tunnel which is, at once, a brain trust attesting to a spiritual fusion between the two which spawns a hermaphrodite, or a creature with two bodies and one head.

In the four works entitled **Now Let's Dance** (1992),<sup>p.71</sup> an affinity-through-lack is created between the head and the limbs. The four figures are depicted with wild foreshortening, either dressed or naked, appearing beheaded or amputated alternatively. They are in mid-dance: one stands with her leg up in the air, like a fakir standing on a pole; another holds her neck with both hands as if she were shaking herself, while her head is high up; the third is a type of decorative art-nouveau girl or a modern dancer, whose sitting posture indicates that she has only one arm and one leg; the fourth is seen from below, appearing giant, possibly as if she were standing on a stage or functioning as a monument of herself. All four are, in fact, amputees, disabled, stuck in their dance postures unable to keep balance, caught in a private trance.

Cohen's work is underlain by a dimension of a discreet ritual. We observe the outcome of an experiential syndrome associated with

handicraft and with process as value (since its means are digital, it does not qualify as collage in the modernistic sense), presented to us as an open secret.

The artistic act is perceived as a projective performance in which knowledge is suspended (the objects and materials transform, in a childlike manner, into 'woman,' 'house,' 'tree,' 'self,' just as in the arrangement of a doll house) to create a new visual work, which is also a new state of consciousness. In this respect, Cohen's practice calls to mind that of artist Linder Sterling, who considered her photomontages as "creatures of a sort," and spoke of her crude, deliberately violent acts of cutting and slicing as "performing cultural post-mortems and then reassembling the corpses badly, like a Mary Shelley trying to breathe life into the monster."<sup>1</sup> Both Sterling and Cohen owe their "disturbed" or "interrupted" aesthetics, as well as the element of phototherapy embedded in their work, to Hannah Höch's solid heritage and her luring, disconcerting collage images, which lay the groundwork for a dual artistic perception of tearing and mending. But while Sterling extracted her images primarily from magazines of fashion, homemaking, pornography, and design, Höch drew her imagery from sentimental images of 19th-century women juxtaposed with photographs of athletic young women of her time. In 1922 she exhibited *Dada-Ernst* which focused on women "whose limbs, freed at last from the constraints of the old century, are equated with the soaring forms of skyscrapers," as described by Brian Dillon in *The Guardian*, who added: "There are bare legs everywhere in Höch's art from this point on: flexing and leaping, frequently amputated from any actual body, the motif expresses at once the graphic energy of the New Woman and a kind of surrealist grotesque—the abscised limb with a life of its own."<sup>2</sup>

Cohen draws her imagery from similar sources, supplementing

1. Linder quoted in Brian Dillon, "Linder, the Artist with the Hex Factor," *The Guardian*, 2 Sept. 2011.  
2. Brian Dillon, "Hannah Höch: Art's Original Punk," *The Guardian*, 9 Jan. 2014.

grafts produce species made of a variety of readymades drawn from multiple sources. These are inserted into the picture, merging into one another.

"I observe the world and take pictures with digital cameras and my cellular phone, constructing image banks," the artist wrote in 2013. "Photography helps me see, observe the world, construct worlds, enter into deep dark realms, pave the path, and decipher my biography. I easily shift between direct photography and manipulated photography, producing materials which I then scan and re-convert into digital files made of high and low materials. I move back and forth in time as well as in circles, revisiting the same questions from a different place." For this reason, her works are hard to define by medium and genre. They contain a fickle, elusive dimension. This may be the source of their reluctance to conform, an element which is outside time and space.

In Cohen's works different people connect and unite in strange new dynamics. She adopts families at will, juxtaposing them with surrealistic illusory landscapes she creates and with various principles of artistic action, such as ascetic rigor and hedonistic kitsch, direct photography and digital processing, that are welded together. All these—the people, the landscapes, and the tactics applies to them—coexist by some miraculous arrangement where each person and each thing has a place, and shines its light on its neighbor, sustaining a colorful, material, and conceptual synthesis.

Mundane, domestic photographs are thus transformed into grand, ornamented icons, like protective emblems. Messages of horror, undergoing a process of healing, are thus conveyed silently, concurrent with messages of nurturing and care, mending and consolation, anchoring and cushioning with supportive contexts, materials, and forms. Cosmic unions, fateful feelings, spells and prayers are fused together to form a work centered on sentence mitigation.

The viewer cannot tell what was cut with scissors and patched digitally, and what was done the other way round—constructed on the computer, printed, and subsequently manipulated as a material and an object; what was shot by the artist herself (an object occupying the same reality plane and space as she does) and what was extracted and borrowed from the internet, from a library, from an image bank, or from the domestic sphere (readymade)—since these unconventional couplings involve acts of severance, objectification, isolation from the setting, decontextualization, and violent cuts.

In Cohen's processes of severance and separation, the representations are not reunified. They are presented as images castrated, distorted, and expropriated from their original meaning: babies and children are removed from their homes and placed in chilling marshy landscapes; family photos concealing a private history are cropped such that the figures perpetuated in them are cut out, as an act of fact-rewriting underlain by repression, or as a visual divorce ceremony, splitting the household; self-portraits are pulled out of the tranquil setting in which they were taken or from the body itself, and are planted in theatrical contexts, calling to mind either a goddess or a victim; heads are chopped off.

Eliminating the head (decapitation)—scraping and erasing the face via Photoshop in the capacity of a scalping tool which mutilates the facial features or performs a facelift with a surgeon's knife—is an act of symbolic force. It is self-reflexive with regard to both the work of art as a therapeutic, magical process, possessing powers of enchantment and metamorphosis, and with regard to the outcome—the image of the beheaded figure.

Thus, for example, in the diptych **Black Woman, Empty Woman** (2016)<sup>pp. 80-81</sup> the same figure is seen in varying stages of retouching and processing, her face blurred, once as a solid, dark shadow image, and again as an illuminated figure being burned.

Galia Yahav

## LOSING ONE'S HEAD



Ayelet Hashahar Cohen's work is founded on two major processes, which are also antithetical—fusing and disengaging. These are means of processing childhood and life materials, in which meticulous handiwork is used to break away from and purge oneself of painful, traumatic elements. The fusions and dissociations are brought to the fore and transformed into an image only to get rid of them, as in a process of exorcism, which is jolting as much as it is healing. Together, these two principles produce art which emphasizes both wholeness and fragmentariness (“organ-ism”) as foci maintaining dialectical relations.

Via fusion processes—usually in the form of a manipulated photograph, a photomontage, or a Photoshop work—Cohen creates alternative worlds for childhood memories and scenes of reality, generating processed images, secret-bearing and spectacular. Her

רועי בושי

## לגעת בנוף

עלים, ספרי בוטניקה, טפטים בדוגמת יער, מפות אישיות (פלייסמטים) עם דימויי עצים, גלויות של שקיעות, מפרקים של דינוזאורים, חפצי רדי-מייד עשויים מחומרים אורגניים – דימויים אלה ואחרים מצויים בעבודתה של איילת השחר כהן ומצטרפים לכדי עיסוק מתמשך בנוף ובדימויי טבע. אך מהו היחס אל אותו טבע? היכן ממוקמת היצירה לנוכח אותו נוף? מהו מקומו של הצופה הניצב מולו? העבודה **מצפור** (2015) עמ' 90 עשויה מכיסא מפורק; אליו מודבקים גזירי תצלומים, המתאחדים לכלל תמונה של קבוצת אנשים על רקע הר אדיר-ממדים המיתמר מעל לעננים. קבוצת הצופים ניצבת לצד דבר עצום, חסר גבולות, אינסופי, יפה ומאיים. הנוף – הטבע – אוצר בחובו עידנים שחלפו ועיצבו אותו, זמן עמוק יותר משאנו יכולים לדמיין. עוצמתו ממלאת את המתבונן בתחושת יראה אל מול מה שלא ניתן לתפוש בחושים, אל מול מה שחורג מן הרציונלי. כך, בתוך הכיסא מתוארת סיטואציה של צפייה בנוף, שניתן לזהותו כ"נשגב".

התיאור המפורסם ביותר של חווית צפייה בנוף עולה מצירו של קספר דויד פרידריך (Friedrich), *טייל מעל לים הערפילים* (1818): גבר לבוש למשעי ניצב, גבו אל הצופה, על פסגת הר גבוה מעל ים של ערפל. נראה, שהוא על ספו של





מדרון מרהיב אך תלול. כמו דמויות הצופים בעבודתה של כהן, על מנת להתבונן בעוצמתו של הטבע גם הצופה של פרידריך נדרש להימצא מחוץ לנוף, מופרד ממנו, מרוחק בבטחה. אך בשונה מן הצופה של פרידריך, דמויות הצופים אצל כהן מצולמות, ואינן מצוירות, והן מופרדות מן הנוף באמצעות גדר, מה שמוביל למחשבה על עבודתה ביחס להיסטוריה של הצילום ועל האופנים שבהם השפיע הצילום על הנוף.

→ פרידריך מצייר את הצופה שלו בשנת 1818 על סף הנוף, אך גם על סף העידן המודרני. העידן שהרס את הטבע יותר מכול, הוא גם זה שצריך היה להעלותו על נס. כפי שמציינת רבקה סולניט (SOLNIT), הנוף של העידן המודרני הוא נוף בתנועה, חולף מול העיניים, הופך לסחורה. שתיים מן ההשפעות הדרמטיות ביותר על הנוף באותה תקופה היו הרכבת והמצלמה, שתי טכנולוגיות שהומצאו זמן קצר לאחר ציורו של פרידריך והפכו לסמליו של העידן המודרני: "אם יש מננה משותף למסילת הרכבת ולצילום, זוהי העובדה ששניהם קירבו את העולם למען הנוסעים או המתבוננים. בעוד שהמטלות האפורות והרפטיביות במפעל נדמו כעבודות, טכנולוגיות אלו נתפשו לעתים קרובות כמשחררות".<sup>1</sup> הרכבת, ששינתה את הגדרת הזמן וחנכה את הזמן המודרני, השפיעה גם על הגדרת החלל. היא צמצמה מרחקים, קירבה את האופק, הנגישה אזורים בלתי מוכרים וכבשה את הנוף. אנשים, שרוב חייהם לא התרחקו יותר מיום הליכה ממקום לידתם, יכלו כעת לנוע במרחב, לראות נופים חדשים, להגיע אל נופים נשגבים, רבי יראה והוד. אולם אותה רכבת, שנעה אל הנוף ובתוכו, גם שינתה אותו תוך כדי תנועה: מסילות הרכבת פצעו את הנוף במהלך בנייתן ואילצוהו להיות משוטח, מפוצץ ונחפר, על מנת שניתן יהיה להקים מעליו גשרים ולהגניב מתחתיו תעלות. מכרות וטחנות פוזרו לכל אורכה של המסילה כדי לממן את סלילתה ולהצדיקה; יערות שלמים נכרתו כדי להזין את המנוע שלה – כאילו הטבע עצמו נזלל בידי המהירות.<sup>2</sup>

כאשר דבר-מה עומד להיעלם, עולה, כנראה, הצורך לשמר אותו ולגדרו. כך, במהלך המאה ה-19, ה"טבע" הנעלם החל להיות מוגדר באמצעות גדרות, שתחמו "פארקים לאומיים" ו"שמורות טבע" מפני ההשפעות ההרסניות של התייעוש והבינוי. עם הופעת הצילום במחצית הראשונה של המאה ה-19 התעצמה תופעת "תיירות הכורסה", שאפשרה לצאת למסעות בעולם בעודנו ישובים בבטחה על כיסא בסלון. בניסיונו לתאר את חוויותיו, בעת שהתבונן בתצלומים סטריאוסקופיים

תלת-ממדיים בביתו שבמסצ'וסטס, כתב הרופא, המשורר וחובב הצילום, אוליבר וונדל הולמס (1809–1894): "אני עובר בן רגע מגדות נהר צ'ארלס לנהר הירדן ונוטש את מסגרת החיצונית בכורסה הסמוכה לשולחן, בעוד נפשי מביטה מטה מהר הזיתים לעבר ירושלים".<sup>3</sup> כשם שהרכבת הביאה את האנשים אל הנוף, כך הביא הצילום את הנוף אל האנשים.

הגדר החוצצת בין הצופים הקטנים וההר אצל כהן דומה לגדר של שמורת הטבע. גם הצילום תוחם את הנוף בפריים שלו, מנכס, משטיח ומשנע אותו, הופך אותו לתמונה ולסחורה, כך שאיננו צריכים עוד ליסוע אל הנוף, כי הנוף בא אלינו. זו אולי הסיבה שכהן בחרה למקם את הסצנה המיניאטורית הזו על גבי מסעד של כיסא. היא מתיישבת ליד שולחן העבודה או המחשב ויוצאת למסעות הרפתקניים בזמן ובמרחב באמצעות בניית עולמות מדימויי נופים שהיא אוספת, כאילו עצם הבעלות על הדימוי כמותה כביקור במקום. גם אם נטרח וניסע אל אותו נוף, יהיה זה תמיד מפגש שני, *déjà vu*, אחרי שכבר צרכנו אותו כתמונה. בניגוד לטייל הבודד של פרידריך, הרי אצל כהן, בהר המורכב על מסעד הכיסא, צופה קבוצה של אנשים הניצבים זה לצד זה מאחורי גדר המזכירה לנו, שהנוף בעידן המודרני מוסד, טופל והפך לספקטקל תיירותי ולמוצר צריכה המוני. שכן, גם כשנגיע אל הנוף, הרי שהאוטובוס/המדריך/החניון/המצפור/המצלמה/השילוט יכוונו אותנו כולם לנקודת התצפית המוגדרת-אך-הכי-מתגמלת, ושם נוכל לחזור ולהפוך את הנוף לתצלום קטן משלנו. חווית הנשגב, שמתאר פרידריך בציור טייל מעל לים הערפילים, מצומצמת ומרודדת על ידי השעתוק שוב ושוב.

אותה חוויה מתסכלת של הטבע נוכחת בעבודות רבות אחרות של כהן: הנוף נחסם שוב ושוב על ידי ייצוגים של נוף ומותמר לשלל חפצים, כך שכבר אינו נוף. נדמה, שבתגובה לאותה השטחה מתסכלת מחילה האמנית צורות שונות של אלימות על התצלומים: היא גוזרת אותם, מפרקת ומרכיבה מחדש באופן מעוות, מסנוורת אותם באור המבזק, מורחת על פני השטח שלהם דבק במטרה לעקור מתוכם את התמונה ומנסה לגעת בהם בידיה. אם יכולתו של הצילום להוות תחליף לנוף נובעת משקיפותו, אזי הדימויים של כהן נאטמים, קורסים אל תוך עצמם, מתעבים ואינם מניחים לנו לשכוח שהם רק דימויים, ולא הדבר עצמו. לשם כך הם נוקטים במהלכים מנוגדים: מצד אחד, קבוצת התיירים במצפור, שכדי לראות את ההר בים הערפילים, מפנה לו את גבה, מצד אחר, הצופה הבודד, האינדיבידואל, המפנה אלינו את גבו ומביט בנוף השטוח; מצד אחד הרצון לגעת בנוף ולחדור לתוכו, ומצד אחר, ההתרסקות על פני השטח שלו.



דוגמה מובהקת – אולי הפתטית ביותר, אך גם האישית ביותר – היא תצלום של ספה המכוסה בכיסוי ירוק, עליה כריות המרופדות בבד בתבנית עלים, ומאחור חלונות זכוכית המצופים בטפט של יער. התמונה צולמה בבית אמה של כהן, שהזמינה את הטפט ואז צבעה את הגזעים החומים בצבע ירוק ואת השמים בתכלת, והוסיפה גוני כתום לעלי השלכת. התצלום **הספה של אימא** עמ' 95 הוצג בתערוכת היחיד של כהן, "פארק אוטופיה" (גלריה אינדי, תל אביב, 2015). השם נלקח מביקור מטריד שחוותה בפארק סחלים ישראלי בשם זה.<sup>4</sup> "פארק אוטופיה" הוא שעתוק של נוף, מתחם מגודר, הכולא בתוכו את ה"טבע" ומציע אותו כמוצר צריכה "אותנטי". "הבית של אימא שלי הוא פארק אוטופיה", היא מספרת: "אמי כמעט לא יוצאת מהבית, הוא כל עולמה. הוא גם החוץ, וגם הפנים. [...] היות שכל התריסים בבית היו מוגפים, תמיד נשמרה בבית אותה שעה, שהוכתבה על ידי אורות הניאון. למרות שהמרפסת הייתה חשוכה, כי אמי חסמה את האור עם סוכך גדול, לפעמים היה חודר אור מבעד לטפט, ו'היער' המצויר על גבי הזכוכית היה זוהר".<sup>5</sup>

הכול הפוך בחדר האפולולי והמסודר הזה: החלון הופך למסגרת, והזכוכית הופכת לתמונה; המרפסת הופכת ליער; תאורה טבעית מומרת בתאורה מלאכותית, והזמן קופא; הירוק הוא ירוק-עד גם בשלכת, ללא חילופי עונות; השמים תמיד תכולים, ללא שקיעות וללא זריחות, למעט אותם רגעים נדירים, שבהם אור השמש מדליק בטעות את היער. המציאות נחסמת על ידי הייצוג, והאמנות מסתירה את החיים. הסלון של אימא של איילת הוא אקט של סירוב לנוף הממשי בשם השאיפה לנוף נשגב. כמו בחרה להתבודד בחדר אטום לאור, מעין לשכה אפלה או קמרה אובסקורה, כדי להתמודד עם העולם החיצון – חדר שבו ניתן להכיר את העולם הממשי והכאוטי שבחוץ מבעד להיטליו המהופכים, האידיאליים, המסודרים בגריד על הקיר.<sup>6</sup>

ניתן לקרוא את תצלומי הנוף של כהן כניסיון להתמודד עם חוויית החיים המעיקה והמתסכלת, המגולמת בסלון של האם, ואולי להתנגד לה. הסלון בתצלום מואר בתאורת המבזק של המצלמה. באמצעות המצלמה מביאה כהן, כביכול, אור אל הקמרה אובסקורה של אמה. אולם אור המבזק אלים ומסנוור. הוא מאיר את הפינה האפלה, ואורו המלאכותי מאפיל על תאורת הניאון המלאכותית, אך כמותה, הוא מעלים את מעט אור השמש, שחדר דרך הטפט וגרם ל"יער" לזהור. בנוסף, המבזק מחליף את תחושת השעה הקבועה, שמכתיבות נורות הניאון הדולקות תמיד, בהקפאה של נורת הפלאש ובמהירות הסגר של המצלמה. לבסוף, תאורת המבזק היא חזיתית, ישירה, ולכן משטיחה. היא מאירה באור אחיד את הניצב

מולה ומשגרת את המראה למשטח הצילום הרגיש לאור, שם הסלון התלת-ממדי משוטח לכדי תמונה דו-ממדית. כהן אינה מציעה לקלף את הטפט או לפתוח את החלון. מול הזכוכית האטומה היא מציבה תצלום אטום לא פחות, ואת תמונת הנוף השטוחה של הטפט היא הופכת לתצלום.

אלימות דומה מופעלת הן על תצלומים "ישירים" (ללא גזירה והדבקה), כמו תצלום הסלון, והן על תצלומים "מטופלים", כמו מסעד הכיסא (מצפור) או העבודה צפון אוטופיה<sup>6</sup> מהסדרה **תיירות פנים** (2014), קולאז' שנעשה על גבי גלוית נוף רדי-מייד, זולה ומנצנצת, שנרכשה בחנות "הכול בדולר". הזכוכית שכיסתה פיזית את הנוף – במקרה זה, רכסים מושלגים ואחו ירוק הפורח מסביב לאגם חלק כראי – נשברה, והאובייקט השבור הודבק באמצעות פסי נייר דבק ונסרק. בדומה להר על הכיסא וכמו עצי השלכת שבסלון של אמה, דימויי הנוף אצל כהן הם גנריים: "הר", "שלכת" או "שוויץ"; לכודים בין הספציפי (הסלון של אימא) לבין הטיפוסי והכללי (אחו ירוק); חומקים מן המקומי גם כשיש להם שם ("ירושלים"), ומפנים את המבט מן המקום הממשי לעבר הגלויה. למעשה, יותר מאשר גלויות, המראות מזכירים בנקים של דימויים (image banks), מאגרי תמונות עצומים, המכילים נתחים גדולים משוק התצלומים המקיף אותנו. תמונות אלו משנות את האופן שבו אנו מבינים צילום ומשתמשים בו, ומבנות מבלי משים חלק חשוב בשפה הוויזואלית שלנו. כפי שמציינת אננדי רממורטי (Ramamurthy), בעקבות חוקר התקשורת דייוויד משיין (Machin), קל לזהות אותן: אלו הן תמונות אווריריות וקלילות, משובחות מבחינה טכנית, רוויות בצבעים, אך שטוחות, נטולות הקשר, אומרות מעט וכמעט חסרות זהות. הסיבה לכך היא, שככל שהתמונות תהיינה רב-שימושיות וגנריות יותר, כך ניתן יהיה למחזר אותן ביתר קלות, ולכן הן תימכרנה יותר.<sup>7</sup> הצילום אינו משמש בהן כעדות דנוטטיבית; זהו צילום שיש בו רק קונוטציה.<sup>8</sup> יותר מאשר על נוכחות של מציאות גיאוגרפית שהייתה שם, תצלומים אלו מצביעים על הפוטנציאל שלהם בשירות עולם הפרסום, הסחורות והמיתוג. ייתכן, שהאלימות, שמפעילה כהן על הדימויים, מקורה ברצון לגאול אותם מאותו גורל. מול הניקיון המקצועי, המסחרי, אך חסר הממשות והתוכן שלהם, השבירה, הגזירה ומגע היד מצביעים על התשוקה לשקמם, להעניק להם עומק ונפח.

לפירוק הנוף מתלווה פירוק הדמות הצופה בו. דמותו של הצופה חוזרת במספר עבודות. לרוב הוא מנותק לא רק מהנוף, אלא גם מן התצלום שלו: גזור, נעקר מדימוי אחד ומודבק על נוף אחר. אקט הגזירה וההדבקה של הדמויות משחזר מראה פרספקטיבי, אך אינו מייצר דימוי חלק ומאוחד. הצבעוניות שונה, קנה המידה לא





מסתדר, התאורה על הדמויות ועל הרקע צורמת. טכניקת הפוטומונטאז' – גזירה והדבקה של מספר תצלומים יחדיו – הומצאה על ידי תנועת הדאדא במהלך מלחמת העולם הראשונה, והפכה לקוד ויזואלי, שבו השתמשו תנועות אמנותיות שונות (מהפוטוריזם, דרך הקונסטרוקטיביזם ו"הראייה החדשה" ועד לסוריאליזם) ואמצעי תקשורת (מעיתונים מאוירים, דרך פוסטרים סובייטיים ופרסומות קפיטליסטיות ועד לעריכת סרטי קולנוע). קוד זה סימן, אולי יותר מכל קוד ויזואלי אחר, את הראייה החדשה של העידן המודרני. אף שניתן למצוא דוגמאות לגזירה ולהדבקה של תצלומים גם במאה ה-19 ובתקופה שקדמה למלחמת העולם, הכוונה כאן היא לשימוש במונטאז' כצורה המבטאת את האלימות ואת הניכור של העידן המודרני, את ההיפרדות מתמונת העבר המסורתית והישנה, אך גם את הדינמיות, את המהירות ואת המכניות של החיים במאה ה-20, ואת היכולת לרתום את הדימוי הצילומי לבניית מסרים חדשים באמצעות תקשורת המונים.<sup>99</sup> גזירת דמות הצופה והדבקה יוצרת בתצלום של כהן לא רק דימוי שבור ומנוכר, אלא דימוי שהוא גם מרובד, בעל מספר מישורים, שלתוך רווחיו תוכל אולי לחדור. הצופה של כהן נראה מגבו,<sup>100</sup> כמו הטייל בציוור של פרידריך, אך בעוד הטייל צופה אל הנוף במבט מהורהר, הצופה במונטאז' של כהן מתגנב מפריים אחר, מודבק, מציץ בו־זמנית בפנים ובחוץ, רוצה להיטמע בנוף, אך גם נבלם על ידו.

לאקט הגזירה וההדבקה של דימויי המונטאז' מקביל השימוש הרווח שעושה כהן ב"טעויות" – לכאורה בצילום ישיר, כגון השימוש במבזק. ככלל, אור המבזק הישיר נחשב ל"חובבני", וכאשר מכוונים אותו כלפי משטח מבריק, הוא משתקף ו"מקלקל" את התמונה. כך, למשל, בתצלום **לגעת בירושלים, לגעת במאה ה-19** (2015),<sup>99</sup> שצולם בבית מלון בירושלים, ידה של כהן נשלחת אל הנוף – אותו מראה רב הוד של עיר הקודש במאה ה-19, הנוף שאליו יצאה נפשו של וונדל הולמס כאשר התבונן בתצלומים תלת־ממדיים בעודו בביתו. אולם בתצלום של כהן, המסע לעיר הקודש נחסם על פני השטח האטומים של הרפרודוקציה הזולה: פני השטח משקפים את אורו של המבזק, החוסם, פשוטו כמשמעו, את מראה הנוף. פרץ האור המסנוור, שכמו נובע מקצות אצבעות היד האנושית, לא רק משטיח את מראה העיר שמתחתיו, אלא אף מוחק אותה. הרצון להתקרב אל הנוף הנשגב מן המקום הבטוח שמעבר לגדר, התשוקה האנושית לאחוז בכוחות הטבע, בד בבד עם ההשטחה והמחיקה האלימה שהיא מחוללת, ותפקידו המורכב של הצילום בייצור מראה הנוף המודרני, מזכירים ניתוח מבריק של תצלום פטריית העשן והאש, המיתמרת מעל העיר נגסקי המופצצת. תצלום הפטרייה האטומית, טוענים רוברט הרימן (Hariman) וג'ון לואיס לוקטיס (Lucaites), הפך לסמל איקוני שסימן את

עידן האטום ואת המלחמה הקרה. במובנים רבים, הפטרייה האטומית היא הנשגב של תקופתנו: "היא מאירה את החוויה הבו־זמנית של יופי ושל אימה, ומבליטה את תחושת היראה, המסתכנת בהיעלמות האני אל מול כוחות הטבע".<sup>10</sup> בשונה מהאובדן הרגיל של המלחמה, הפצצה הייתה ספקטקולארית. יכולת ההרס יוצאת הדופן שלה הגיעה עם חידוש מקביל בשדה הוויזואלי – עמוד העשן והאש, שנוצר כתוצאה מן הפיצוץ. תותח גדול או ספינות קרב מסודרות בים יכולות להרשים, אך הן נותרות בקנה המידה של החיים הרגילים. עמוד אש, המיתמר אלפי מטרים בשמים, נשא את הדמיון למחוזות המאגי והעל־טבעי. "אולם הנשגב", ממשיכים הרימן ולוקטיס, "הוא חוויה מובנית, שכן היא מעניקה לנו תחושת סכנה ללא כל צורך לקחת סיכון של ממש, והעונג נובע מחציית גבול בחוויה בעוד שבפועל אנו נותרים באותו צד של המתרס", כמו בצירוף של פרידריך, שבו הצופים ממוקמים מאחורי האיש הניצב על קצה הצוק. "תצלומי פטריית העשן תלויים בכל אחת מן הקונבנציות הללו: הצופה נמשך לעוצמה המרשימה, היפה והקטלנית, שמשחררת הפצצה, בה בשעה שהוא מצוי במרחק ביטחון ממנה. כעת אפילו המדרון אינו נראה, משום שהומר בפלטפורמה הטכנוקרטית, הנשלטת וממונת

בידי המדינה, של מטוס הקרב הצבאי, והצופה הייצוגי נעלם אף הוא והוחלף בשקיפות המושלמת של עדשת המצלמה".<sup>11</sup> בין שלל תצלומיה של כהן מצאתי רפרודוקציה גדולה של פטריית העשן מעל הירושימה ←, ממתינה לשימוש עתידי כרדי־מייד. מתברר, שהיא אוספת תצלומים של פיצוצים, זיקוקים, הרי געש, מופעי אור והבזקי אור שונים ("האור מעניין אותי בהקשר המאגי. אני מנסה להימלט מהחושך"). התצלום היה שם, משום שמשך אותה בעוצמה שלו, מעורר ריגוש וחרדה, ובו בזמן יפהפה. דווקא תמונת הפיצוץ האטומי השני, מסבירים הרימן ולוקטיס, זו של נגסקי ←, ולא של הירושימה, היא שהפכה לדוגמה האיקונית הראשונה של עידן האטום: צורתה הסימטרית המושלמת עולה לעבר המרומים, צורה עשירה בגוונים, המתפתחים מחושך לאור, ומאבנת את מבטו של הצופה אך ורק אל הפיצוץ המתנשא אל על. בה בעת, עמוד העשן המרהיב יוצר ניתוק עז בין הצופה לבין האדמה והאנשים הנמצאים מתחתיו. כל תחושת סיבתיות, קנה מידה או שותפות לפשע מתפוגגת אל מול הכוח הבלתי יאומן



צילום: ג'ורג' קארון  
Photo: George R. Caron



צילום: צ'ארלס לוי  
Photo: Charles Levy











104-105  
פלייסמט  
PLACEMAT  
2015

106-107  
נערה פלמית  
FLEMISH GIRL  
2014

109  
צלחת  
PLATE  
2015

reproduction of the mushroom cloud over Hiroshima, awaiting its future use as a readymade.<sup>p. 101</sup> It turns out that she collects photographs of explosions, fireworks, volcanoes, light spectacles, and various flashes (“Light interests me in the magical context. I try to escape the darkness”). The photograph was there because its power attracted her: eliciting thrill and anxiety, and at the same time—beautiful. It is, however, the depiction of the second nuclear explosion, Hariman and Lucaites explain—that of Nagasaki<sup>p. 101</sup> rather than Hiroshima—that became the first icon of the Atomic Age: its perfect symmetrical form rising to the heavens, a form rich in hues which change from darkness to light, petrifying the viewer’s gaze on the explosion’s ascent alone. At the same time, the spectacular pillar of cloud generates a severe detachment between the viewer, and the ground and people below. Any sense of causality, scale, or complicity dissolves in view of the incredible power emitted by a single bomb, and even if hundreds of thousands may die, all the viewer sees is smoke and sky. In contrast, the Hiroshima cloud appears unimpressive: slightly blurred, its form is disorderly, and it quickly dissolves in the wind. Its depiction from a bird’s-eye view is too easily congruent with conventional images of smoke billowing from a cannon, or some large bomb, rather than a new, stronger and transcendental force. The superb aesthetic quality of the Nagasaki mushroom cloud makes one suspect, that the second bomb was dropped only because the Hiroshima photo was not good enough. The most disturbing aspect about the Hiroshima pillar of smoke, however, is that, while dispersing, attention begins to turn to the city below. This may be why it was chosen by Cohen, and perhaps through this image we may comprehend her attitude towards the landscape and the sublime. Cohen does not yield to the aesthetic, perfect and ravishing image; she prefers error, chaos, and raw finish in the hope that instead of dazzling us with their beauty, they may draw our attention to the reality at their core.

1. Rebecca Solnit, *River of Shadows: Eadweard Muybridge and the Technological Wild West* (New York: Penguin, 2004), p. 14.
2. See *ibid.*
3. Oliver Wendell Holmes, “The Stereoscope and the Stereograph,” *Atlantic Monthly* 3 (June 1859), quoted in Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs: Images as History* (New York: Hill and Wang, 1989), p. 89.
4. [www.utopiapark.co.il](http://www.utopiapark.co.il)
5. From an email correspondence with the artist, May 2016.
6. Art scholar Jonathan Crary analyzes the camera obscura as a pivotal site and epistemological model for the constitution of knowledge about the external world in the Classical era (17th and 18th centuries). By exploring the practical and metaphoric uses of the camera obscura, he proposes a new model of subject-viewer, one of whose major conditions is his being isolated from his surroundings, withdrawn from the world into the dark chamber (camera obscura) where he rationally peruses the organized projections of the external world. See: Jonathan Crary, “The Camera Obscura and its Subject,” in *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1992).
7. Anandi Ramamurthy, “Spectacles and Illusion: Photography and Commodity Culture,” in Liz Wells (ed.), *Photography: A Critical Introduction* (London and New York: Routledge, 2015), pp. 213–214, 241; see also: David Machin, “Building the World’s Visual Language: The Increasing Global Importance of Image Banks in Corporate Media,” *Journal of Visual Communication* 3 (2004): 316–336.
8. On the relationship between the denotative and connotative dimensions of photography, see: Roland Barthes, “The Photographic Message,” in S. Heath (ed.), *Image–Music–Text* (Glasgow: Fontana/Collins, 1977), pp. 15–31.
9. Matthew Teitelbaum (ed.), *Montage and Modern Life: 1919–1942* (Cambridge and Boston, Mass.: MIT Press and the Institute of Contemporary Art, 1992).
10. Robert Hariman and John Louis Lucaites, “The Iconic Image of the Mushroom Cloud and the Cold War Nuclear Optics,” in Geoffrey Batchen, Mick Gidley, Nancy K. Miller, and Jay Prosser (eds.), *Picturing Atrocity: Photography in Crisis* (London: Reaktion, 2012), pp. 138–140.
11. *Ibid.*, p. 140.

(from illustrated magazines through Soviet posters and capitalist commercials to film editing). This code, perhaps more than any other visual code, marked the New Vision of the modern era. While one may find examples for the cutting and pasting of photographs as early as the 19th century and in the pre-World War period, the reference here is specifically to the use of montage as a form that conveys the violence and alienation of the modern era, the rupture with the old, traditional image of the past, but also the dynamism, the speed, and the mechanical quality of life in the 20th century, as well as the ability to harness the photographic image to construct new messages via mass media.<sup>9</sup> Cutting and pasting the spectator's figure in Cohen's photograph generates not only a broken, alienated image, but also a stratified image with multiple planes whose interstices she may infiltrate. Cohen's observer is seen from his back,<sup>p. 100</sup> like Friedrich's wanderer, but while the latter observes the landscape with a pensive gaze, the viewer of Cohen's montage sneaks in from another frame, pasted, peeking in and out at the same time, striving to assimilate in the landscape, while concurrently being blocked by it.

The cut-and-paste of the montage images finds a parallel in Cohen's prevalent use of ostensible "errors" in direct photography, such as the use of the flash. Generally speaking, the light from a direct flash is considered "amateurish," and when it is pointed at a shiny surface, it is reflected, "ruining" the picture. Thus, for instance, in the photograph **Touching Jerusalem, Touching the 19th Century** (2015),<sup>p. 99</sup> taken in a hotel in that city, Cohen's hand is stretched toward the landscape—the glorious, striking, sacred sight of the Holy City in the 19th century, the scenery to which Wendell Holmes yearned when he observed the three-dimensional photographs from the comfort of his home. In Cohen's photograph, however, the journey to the Holy City is blocked by the impervious surface of the cheap reproduction: the surface reflects the flash which, literally, blocks the scenery.

The blinding outburst of light, which seems to flow from human

finger tips, not only flattens but also effaces the view of the city below. The desire to draw nearer to the sublime view from the safe spot behind the fence, the human desire to master the forces of nature, along with the flattening and violent erasure it effectuates, and photography's intricate role in generating the appearance of the modern landscape, call to mind a brilliant analysis of the photograph depicting the smoke and fire mushroom cloud billowing over the bombed city of Nagasaki. This photographic image, according to Robert Hariman and John Louis Lucaites, has become iconic of the nuclear era and the Cold War. In many respects, the mushroom cloud is the sublime of our age: it highlights "the simultaneous experience of beauty and terror, and a sense of awe that risks annihilation of the self in the power of nature."<sup>10</sup>

Unlike the ordinary loss of war, the bomb was also spectacular. Its extraordinary destructive ability was accompanied by a parallel visual innovation: the pillar of fire and smoke created by the explosion. A large cannon or battleships lined at sea can be impressive, but they remain on the scale of ordinary life. A pillar of fire billowing thousands of meters into the sky carried the imagination to magical and supernatural realms. "The sublime is a structured experience, however," Hariman and Lucaites go on, "as it gives one a sense of danger without having to actually take the risk, and the pleasure comes from exceeding a limit on experience while actually remaining on this side of the divide," as in Friedrich's painting, where the viewer is situated behind the man facing the edge of the cliff. "The photographs of the mushroom cloud depend on each of these conventions: the viewer is drawn close to the magnificent, beautiful, annihilating power released by the bomb, and yet is also safely removed from it. Now even the precipice is invisible, as it has been replaced by the state sponsored and controlled technocratic platform of a military aircraft, and the representative spectator is gone as well, replaced by the sheer transparency of the camera's lens."<sup>11</sup>

Among Cohen's myriad photographs I found a large-scale

One may construe Cohen's landscape photographs as an attempt to confront, or resist, the frustrating, oppressive experience of life embodied in this living room. The living room in the photograph is illuminated by the camera flash. It is as though, through the camera, Cohen brings light to her mother's camera obscura. The flash's light, however, is violent and blinding. It illuminates the dark corner, and its artificial light obscures the artificial neon light; but like the latter, it eliminates the little sunlight that did manage to penetrate the wallpaper and make the "forest" glow. Moreover, the flash replaces the sense of a fixed time dictated by the fluorescent bulbs which are always turned on, with the freeze of the flash and the speed of the camera shutter. Finally, the flash is frontal, direct, hence flattening. It illuminates the object facing it with a uniform light, sending the image to the photo-sensitive surface, where the three-dimensional living room is flattened into a two-dimensional picture. Cohen does not propose to peel the wallpaper off or open a window. Opposite the opaque glass she places an equally impervious photograph, transforming the wallpaper's flat scene into a photograph.

Similar violence is applied to "direct" photographs (without cutting and pasting)—such as the living room photograph, as well as to "manipulated" photographs—such as the chair back (**Vantage Point**) or the work **North Utopia**<sup>p. 96</sup> from the series **Domestic Tourism** (2015), a collage created on a readymade, inexpensive and glittery landscape postcard purchased in a dollar store. The glass which physically covered the landscape—in this case, snow-clad mountain peaks and a flowering green meadow around a crystal clear lake—shattered, and the broken object was restored with strips of scotch tape and scanned. Like the mountain on the chair and the autumnal trees in her mother's living room, Cohen's landscape images are generic: "mountain," "fall", or "Switzerland"; they are trapped between the specific (the mother's living room) and the typical and general (green meadow); evade the local, even when they are

named ("Jerusalem"), and turn their gaze away from the real place to the postcard. In fact, more than postcards, these views call to mind "image banks," large reservoirs of stock photos which contain large bulks of the photograph market around us. These images alter the way in which we comprehend and use photography, haphazardly structuring an important part of our visual language. As maintained by Anandi Ramamurthy after media scholar David Machin, "they can be spotted easily: they are those bright, airy images," technically meticulous, with flat, rich color, without context, conveying little, and almost devoid of identity. "The main reason for this is that the more multi-purpose and generic they are, the more reusable they are, and therefore the more they will sell."<sup>7</sup> Photography does not serve as denotative evidence in them; it is solely connotative.<sup>8</sup> Rather than the presence of a geographic reality that has been there, these photographs attest to their potential in the service of the world of advertising, commodities, and branding. The violence applied by Cohen to these images may originate in a desire to redeem them from that fate. *Vis-à-vis* the professional, commercial, yet insubstantial and content-free cleanliness, the breaking, cutting, and touch indicate a desire to restore them and lend them depth and volume.

The landscape's deconstruction is accompanied by deconstruction of the one observing it. The spectator's figure recurs in several works. Usually he is detached not only from the landscape, but also from his own photograph: cut, uprooted from one image and attached to another landscape. The cutting-and-pasting of the figures reproduces a perspectival view, yet it does not produce a smooth, healed image. The coloration is different, the scale is off, the lighting on the figures and the background is discordant. The photomontage technique—the cutting and pasting of several photographs together—was invented by the Dada movement during World War I, and became a visual code used by various artistic movements (from Futurism, through Constructivism and New Vision, to Surrealism) and media

ownership of the image is tantamount to a visit to the place. Even if we take the trouble to travel to that landscape, it would always be a second-hand encounter, a *déjà vu*, after we already consumed it as a picture. Unlike Friedrich's lone wanderer, the mountain mounted on the back of Cohen's chair is observed by a group of people standing together behind a fence, reminding us that the landscape in the modern era was institutionalized, manipulated, and transformed into a touristy spectacle and a mass commodity. Even when we reach the landscape, the bus/guide/car park/lookout post/camera/signs will all guide us to the fenced-yet-most-rewarding observation spot where we may re-transform the landscape into a small photograph of our own. The experience of the sublime described by Friedrich in *Wanderer above the Sea of Fog* is reduced and flattened by repeated reproduction.

The same frustrating experience of nature recurs in many other works by Cohen: the landscape is repeatedly blocked by landscape representations and is transformed into diverse objects, so that it is no longer a landscape. In response to that frustrating flattening, Cohen seems to employ various forms of violence on the photographs: she cuts, deconstructs, and reconstructs them in a distorted manner, blinds them with the flash, smears glue on their surface to extract the picture from them, and tries to touch them with her hand. To the extent that photography's ability to function as a landscape substitute stems from its transparency, Cohen's images become sealed, imploded, condensed, constantly reminding us that they are mere images and not the thing itself. To this end they perform antithetical moves: on the one hand, the group of tourists at the vantage point who turn their backs on the mountain to see it in the sea of fog; on the other hand—the individual, solitary observer turning his back to us, looking at the flat landscape; to wit: on the one hand, the will to touch upon the landscape and penetrate it; on the other—crashing on its surface.

A quintessential—possibly the most pathetic, but also the most personal—example is a photograph of a sofa with a green cover and cushions with leaf-patterned upholstery, set against glass windows covered with forest wallpaper. The photograph was taken in Cohen's mother's house, who ordered the wallpaper, then colored the brown tree trunks green and the sky blue, and added orange hues to the autumnal leaves. **Mom's Sofa**<sup>95</sup> was featured in Cohen's solo exhibition "Utopia Park" (Indie Gallery, Tel Aviv, 2015). The show's title was borrowed from a disconcerting visit to an Israeli orchid park by that name.<sup>4</sup> Utopia Park is a landscape reproduction, a fenced area which imprisons "nature," offering it to us as an "authentic" commodity. "My mother's house is Utopia Park," says Cohen. "My mother rarely leaves the house, it is her whole world. It is both interior and exterior. [...] Since all the shutters in the house were shut, the time indoors was always the same, dictated by fluorescent lighting. Although the balcony was dark because my mom blocked the light with a big awning, light would penetrate the wallpaper, and the 'forest' painted on the glass would glow."<sup>5</sup>

Everything is reversed in this dark, orderly room: the window becomes a frame, and the pane becomes a picture; the balcony becomes a forest; natural light is substituted with artificial lighting, and time is frozen; the green is evergreen, even in the fall, and there are no season changes; the sky is always blue, with neither sunrises nor sunsets, save those rare moments in which the sunlight accidentally illuminates the woods. Reality is blocked by representation, and art hides life. The living room of Ayelet's mom is an act of resistance—resistance of the real nature in the name of the yearning for sublime scenery. It is as if, to confront the external world, she chose to isolate herself in a room impervious to light—a type of camera obscura, a dark chamber, a room where one may know the chaotic real world outside through its reversed, idyllic projections ordered in a grid on the wall.<sup>6</sup>

The best-known depiction of a nature-viewing experience is found in Caspar David Friedrich's painting *Wanderer above the Sea of Fog* (1818)<sup>p. 92</sup>: a well-dressed man stands with his back to the viewer on the peak of a high mountain, above a sea of fog. He seems to stand on the edge of a spectacular yet dangerous slope. Like the images of the viewers in Cohen's work, to observe the intensity of nature Friedrich's viewer must also be external to the landscape, differentiated from it, safely set apart. Unlike Friedrich's viewer, however, Chen's observers are photographed rather than painted, and they are set apart from the landscape by means of a fence, which elicits thoughts about her work in relation to the history of photography and the ways in which photography influenced the landscape.

Friedrich painted his spectator in 1818, on the edge of the landscape, as well as on the verge of the Modern Era. The era which destroyed nature most of all, is also the one entrusted with extolling it. As noted by writer and historian Rebecca Solnit, the landscape of the modern era is landscape in motion; it moves before one's eyes, and becomes a commodity. Two of the most dramatic influences on the landscape in that period were the train and the camera, two technologies invented shortly after Friedrich's painting was created, and soon became the symbols of the Modern Era: "For if railroads and photography had one thing in common, it is that they brought the world closer for those who rode or looked. While the dull, repetitive toil of the factories seemed like slavery, these technologies often seemed liberatory."<sup>1</sup> The train, which changed the definition of time and set modern time in motion, also impacted the definition of space. It reduced distances, brought the horizon closer, made unknown regions accessible, and conquered the landscape. People who barely ever went farther than a day's walk from their place of birth, could now move in space, see new vistas, reach lofty, awe-inspiring, grand landscapes. But that same train, which moved to and within

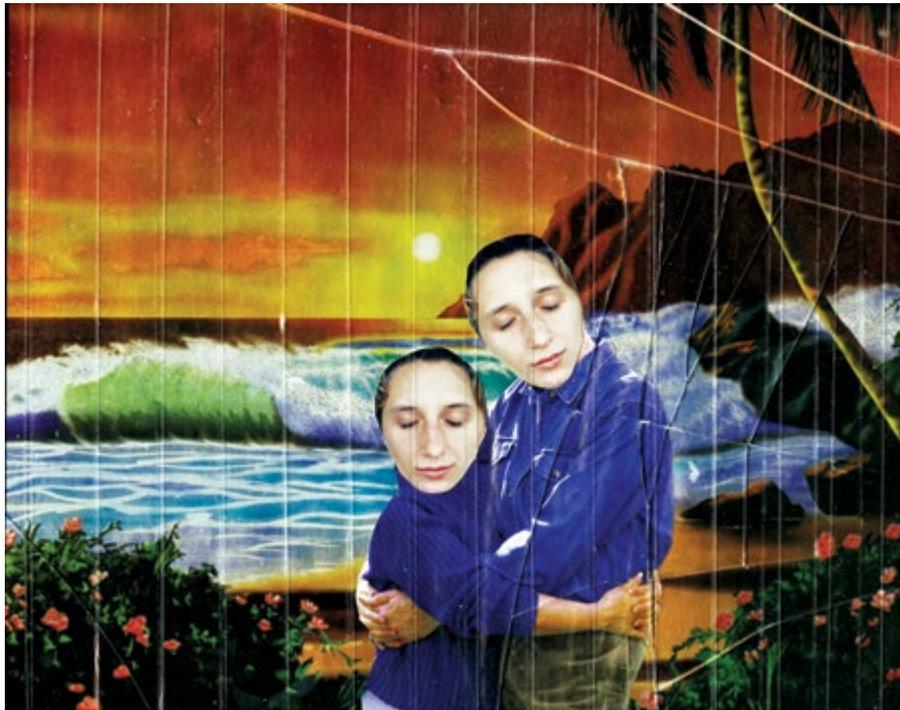
the landscape, also changed it as it moved: the construction of the railroads bruised the landscape, flattening, exploding, and digging it, so as to build bridges above it and introduce tunnels underneath it; mines and mills were scattered along their entire route to finance and justify their expense; whole forests were fed into their boilers—as if nature itself was devoured by speed.<sup>2</sup>

When something is about to disappear, the need arises, it would seem, to preserve and fence it. Thus, in the course of the 19th century, disappearing "nature" began to be defined by means of fences, which demarcated "national parks" and "nature reserves" from the destructive impacts of industrialization and construction. With the advent of photography in the first half of the 19th century, the phenomenon of "couch tourism" increased, whereby one could embark on world travels while comfortably seated in one's living room. Setting out to describe his experiences while observing stereoscopic three-dimensional photographs in his Massachusetts home, physician, poet, and amateur photographer Oliver Wendell Holmes (1809–1894) wrote: "I pass, in a moment, from the banks of the Charles to the ford of the Jordan, and leave my outward frame in the arm-chair at my table, while in spirit I am looking down upon Jerusalem from the Mount of Olives."<sup>3</sup> Just as the train brought people to the landscape, so photography brought the landscape to the people.

The fence dividing the little observers from the mountain in Cohen's work calls to mind the fence of the nature reserve. Photography too demarcates the landscape in its frame, appropriating, flattening, and conveying it, turning it into a picture and a commodity, so that we no longer need to travel to the landscape, as the landscape comes to us. This may be the reason why Cohen chose to situate this miniature scene on the back of a chair. She sits by her desk or computer and embarks on adventurous travels in time and space by constructing worlds from scenic images she gathers, as if the very

Roi Boshi

## TOUCHING THE LANDSCAPE



Leaves, botany books, forest-patterned wallpaper, place mats with tree images, postcards with sunsets, dinosaur joints, organic readymades—these and other images comprise Ayelet Hashahar Cohen’s work, coming together to form an ongoing engagement with landscape and images of nature. But what is her relation to that nature? Where is her work situated vis-à-vis that scenery? What is the position of the viewer facing it?

The work **Vantage Point** (2015)<sup>p. 90</sup> is made of a disassembled chair to which photograph cutouts are attached, revealing a group of people standing against the backdrop of a gigantic mountain, towering above the clouds. The group of observers stands next to something monumental, boundless, infinite; beautiful but threatening. The landscape—nature—conceals ages that have passed and shaped it, a more profound time than we can imagine. Its power fills the beholder with a sense of awe facing the imperceptible, that which goes beyond the rational. Thus, a situation of viewing a landscape which may be identified as “sublime” is depicted on the chair.



איילת השחר כהן

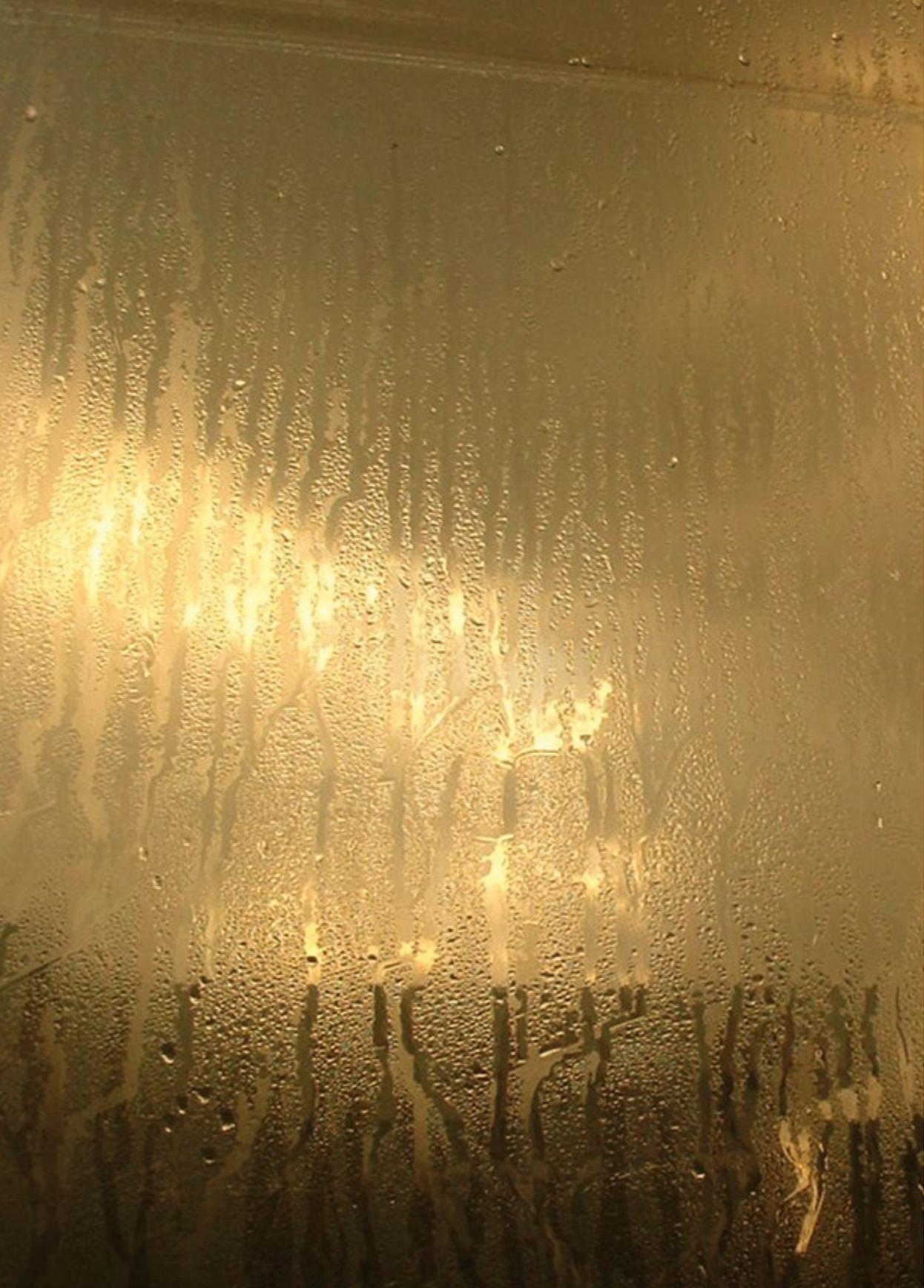
## הוכחות מצולמות





124-125  
האגם הקדוש  
THE SACRED LAKE  
2002

126-127  
קריר בנורבגיה  
IT'S COLD IN NORWAY  
1999



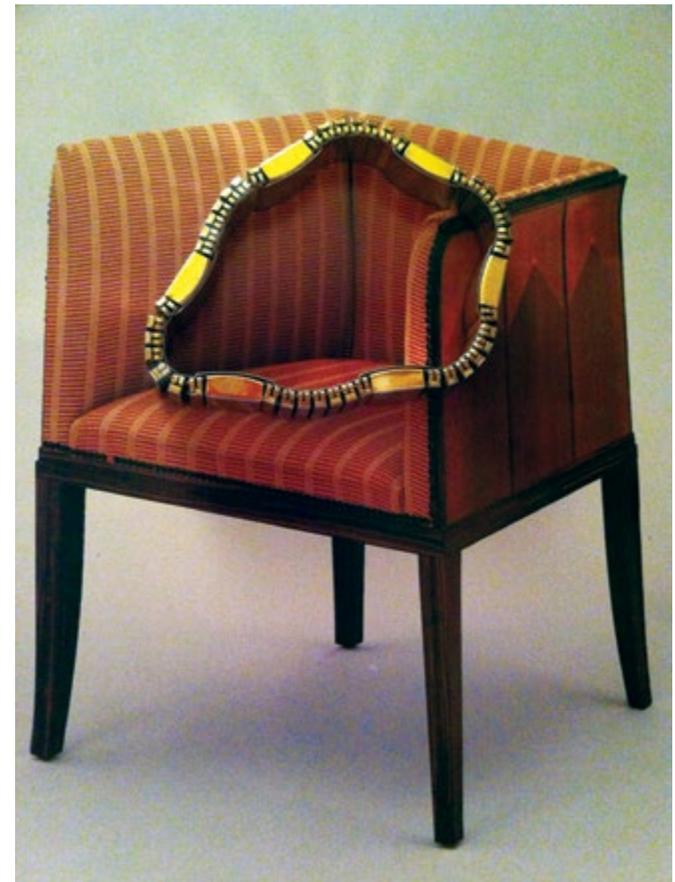
אלבום  
ALBUM  
2016

129  
גשם צהוב  
YELLOW RAIN  
2013





118



# הוכחות מצולמות

מחשבות על תצלומים  
מאלבום המשפחה



## עם הגב לחצר האחורית

אני יושבת במיטה קטנה, לבושה בכותונת לילה פרחונית מפלאנל. גבי פונה אל החצר האחורית ואל החרמון. החדר מצופה מהרצפה עד התקרה בטפט בהיר מאויר בדובים חומים. מעל ראשי מדף עקום, ועליו מונחות חמש בובות שונות. לצדי מיטה יושבת ילדה אדומת שיער שהגיעה מאמריקה.

## עם הפנים לצלם

אני לובשת שמלה כתומה מקושטת בסינר לבן, וכובע קש זעיר תלוי בגומי של תחתונים על עורפי. אני מתבוננת בצלם. פניי בוערות ונפוחות, ופי פעור. איש מבוגר רוכן אליי. ידו תלויה באוויר, ובקצה היד פלח של תפוז. על השולחן מפה צהובה ושאריות מזון, וברקע פס כחול של אגם.

## הנווד

אני מצלמת בשדה בור בנס ציונה איש שאהבתי מאוד. "למה את מצלמת אותי כנווד?", הוא שואל. "טוב לי איפה שאני נמצא", הוא אומר. שנתיים אחר כך הוא ייצא לדרך. יתגרש, יעזוב את הארץ, יתחתן עם בת דודתו, יוליד ילד, יעזוב את אשתו ואת הילד, יהפוך מאפיקורס למשגיח כשרות וייעלם בגרמניה.

**להחזיר מבט**

הייתי פעם צעירה מאוד. השדיים שלי עמדו זקופים מעל הבטן השטוחה. הפנים היו רכות וצעירות; העיניים בהירות וצלולות. אני מביטה מבעד לחלון דירת הקרקע השכורה ברמת השרון. פלג גופי העליון חשוף. חבר שלי עומד על הדשא מתחת לחלון ומצלם אותי. האם היה זה האופנוען או סוכן הביטוח? אני לא זוכרת. אני מוטרדת. איך מחזירים משהו מהמבט הזה אל תוך החיים של עכשיו?

**אישה מביטה אל האופק**

אימא שלי הלבישה אותי בחולצה סגולה ובמכנסיים ירוקים. השיער שלי פרוע ואדמוני, ואפי מנוקד בנמשים ענקיים. אני מביטה אל הצלם, מחייכת וחושפת רווח גדול בשורת השיניים העליונה. לצדי עומדת אישה גבוהה. שיערה עשוי כמגדל, ומבטה התלוי באוויר חתום, מופנה אל עבר אופק לא נראה. אימא שלי כל כך יפה. כמעט שאי אפשר לחיות ליד אימא כזאת.

**החיבוק**

אבא שלי מחבק אותי ואת אחותי בסלון, שקירותיו מצופים בקורות עץ וברפרודוקציות של נופים. ידו, המונחת סביב מותני אחותי, רפויה. היד הסוגרת על כתפי, חזקה ותקיפה.

**הצלם**

אני יושבת ליד השולחן בליל הסדר, ולידי בן זוג מראשון לציון. אבא שלי מביט בדלת, אימא שלי מביטה בצלחת, בן הזוג מביט על התקרה, ואני מביטה אל תוך המחשוף של עצמי, שאמי סגרה בסיכת ביטחון שעה לפני ליל הסדר. מישהו ראה וצילם את הרגע הזה.

**פיוס**

אבא שלי שוכב במיטת בית החולים האנגלי לאחר אירוע לבבי. אחותי מתכופפת אליו ומחבקת אותו. אבא, שנראה רגוע ומפוים שלא כהרגלו, לובש חולצה מחומר סינתטי. פעם נגעתי בחולצה והתחשמלתי. שתיים עשרה שנים אחר כך אבי רוקד בחתונתי. הצילום מעיד על שערך המתבדר ברוח המאוורר התעשייתי, פיו פעור בחיוך, ופניו חיוורות. הוא לובש חליפה ירוקה מבריקה,

שנקנתה בארצות הברית. המבט שלו לא מסגיר את העובדה, שהוא ימות שנה לאחר מכן ליד מכוניתו.

**רגע מכריע**

אחותי הגדולה ואני מבקרות את אימא בבית חולים אלישע בחיפה, לאחר שילדה את אחותי הקטנה. אימא נראית פורחת בוורוד, ושערה עשוי היטב. היא עוטה את מבט הדוגמנית שלה ומפנה את פניה בקלילות אל אבי, הצלם. עיניה יודעות שהיא נחשקת. אני צוחקת בשמחה למצלמה. התצלום הזה אמיתי. החיים באותו רגע היו טובים, וכולם נורא שמחו, שהתינוקת הזו הגיעה.

**תגידי צ'יז**

אני רוקדת בלט אצל הגברת שושנה מניס. השמלה שלי קצרה וחושפת רגליים רזות וארוכות. ידיי מתוות עיגול מעל ראשי. הצלם שמצלם את התצלומים האלו בסופשנה, אומר לי לחייך, ואני מחייכת. אפי אדום, והפוני הבלונדיני-מקלות שלי עקום לגמרי. באוויר עומד ריח של זיעה, שהדיפה נערה גבוהה בשמלה כחולה, שהצטלמה לפניי. היא הכוכבת של הקבוצה. אני לא זוכרת את שמה, אבל המבט בתצלום מעלה את הריח החי שלה.

**פיסת חיים**

הבת שלי משחקת בגינה. היא מטפסת על פח אשפה, עטופה בבד שחור מעוטר בכוכבים. אבא שלה כפוף מעל ארונית הספרים, שהוא בונה בחצר. הכלבה ליבי שרועה בדשא על גבה. הגינה צעירה מאוד.

**הנזירה**

פְּסִי מצלמת אותי בחתונה שלי לצד חברה שלה. לובן פניי בוהק מול שחור פניה של הנזירה האפריקנית. אני לא אוהבת את המחשבות שצצות לי, כשאני מתבוננת בתצלום, אבל אוהבת את פְּסִי הצלמת, ש"שולפת" אותי מתוך החתונה ומשתמשת בי כסטטיסטית בסצנה שיושבת לה בראש.

**A Woman Looks towards the Horizon**

My mother dressed me in a purple shirt and green trousers. My hair is red and disheveled, and my nose is dotted with giant freckles. I'm looking at the photographer, smiling, and exposing a large gap in the upper row of teeth. A tall woman stands beside me. Her hair is done like a tower, and her gaze hangs in the air impervious, turned to an invisible horizon. My mother is so pretty. It's almost impossible to grow up with such a mother.

**The Hug**

My father is hugging my sister and me in the living room, whose walls are covered with wood and landscape reproductions. His arm around my sister's waist is loose. The hand clutching my shoulder is strong and firm.

**The Photographer**

I'm sitting at the table on Passover eve, a boyfriend from Rishon LeZion next to me. My father is looking at the door, my mother is looking at her plate, my boyfriend is looking at the ceiling, and I am looking into my cleavage-revealing neckline, which my mother closed with a safety pin one hour before the Seder. Someone saw and perpetuated this moment.

**Reconciliation**

My father is lying in bed in the English Hospital after a heart attack. My sister bends over and hugs him. My father, who looks unusually calm and reconciled, is wearing a synthetic shirt. I once touched his shirt and got an electric shock. Twelve years later, my father is dancing in my wedding. The photograph shows his hair blowing in the wind of the industrial fan, his mouth is gaped with a smile, his face is pale. He is wearing a brilliant green suit bought in the States. His gaze does not surrender the fact that he would die a year later next to his car.

**A Decisive Moment**

My elder sister and I visit our mother at the Elisha Hospital in Haifa after she gave birth to our little sister. Mom looks abloom in pink and her hair is meticulous. She assumes her model look, turns her head effortlessly to my father, the photographer. Her eyes know that she is desirable. I'm laughing happily at the camera. This photograph is real. Life was good at that moment, and everyone was happy that this baby arrived.

**Say Cheese**

I'm dancing ballet with Mrs. Shoshana Menis. My dress is short, revealing long, thin legs. My hands sketch a circle above my head. The photographer taking these pictures at the end of the year tells me to smile, and I do. My nose is red, and my stick-like blond bangs are totally uneven. The smell of sweat is hanging in the air, left by a tall girl in a blue dress who had her picture taken before me. She is the star of the class. I can't remember her name, but seeing this photograph conjures up her vivid smell.

**A Chunk of Life**

My daughter is playing in the yard. She is climbing a bin, wrapped in black cloth dotted with stars. Her father is bending over the bookcase he is building in the yard. The dog Libi is sprawled with her back on the grass. The garden is very young.

**The Nun**

Pesi is taking pictures of me next to her friend at my wedding. My white face glows against the black face of the African nun. I don't like the thoughts that spring to my head when I look at this photo, but I like Pesi the photographer, who "pulls" me out of the wedding and uses me as an extra in a scene she has in mind.

Ayelet Hashahar Cohen

## PHOTO PROOFS

Thoughts on Photographs  
from the Family Album

138

### **With My Back to the Backyard**

I am sitting in a small bed, wearing a floral flannel nightgown. My back is turned to the backyard and to Mt. Hermon. The room is covered, from floor to ceiling, with light-colored wallpaper decorated with brown bears. Over my head is a crooked shelf with five different dolls resting on it. A redheaded girl who came from America is sitting on the bed next to me.

### **Facing the Photographer**

I'm wearing an orange dress adorned with a white apron, and a tiny straw hat is hanging on the back of my neck by an elastic panties band. I'm looking at the photographer. My face is burning and swollen, and my mouth is open. A man leans towards me. His hand is hanging in the air, an orange slice between his fingers. The table is covered with a yellow tablecloth and leftover food, and a lake's blue shoreline is seen in the background.

### **The Nomad**

In a fallow field in Nes Ziona I take pictures of a man I loved dearly. "Why do you take pictures of me as a nomad?" he asks. "I'm happy where I am," he says. Two years later he will move on. Get divorced, leave the country, marry his cousin, have a child, leave his wife and child, convert from an Epicurean to a kosher food supervisor, and disappear in Germany.

### **Returning the Gaze**

I was very young once. My breasts stood up above the flat belly. My face was young and soft; my eyes light and clear. I look through the window of the rented ground-floor flat in Ramat Hasharon. My torso is uncovered. My boyfriend is standing on the lawn below the window, taking my picture. Was this the motorcyclist or the insurance agent? I can't remember. I'm troubled. How can I return something of that gaze to my current life?

## THANKS

**To my family:** my father, Mordechai Cohen, who posed me against the sun and documented my early life, grandpa Avraham Assa, my partner Yoram, my children Noga and Daniel, my mother, Tsiporah, and my sisters, Carmit and Oshrat.

**To my mentors:** Igael Shemtov, Simcha Shirman, Ronit Shani, Avi Sebbag.

**To my friends:** Daria Kassovsky, Meir Kirshner, Arik Futterman, Asaf Alboher, Neri Fink, Nurit Eizack, Nurit and Amir Fox, Sheffy Bleier, Gaston Zvi Ickowicz, Pesi Girsch, France Lebée-Nadav, Yael Rozin, Ram Bracha, Benjamin Eshkar, Tina Rodriguez and Gabriel Atelman.

**To the dear people who helped me along the way:** Galia Yahav, who took the journey with me, wrote and edited the texts, and passed away without seeing the final product, Roi Boshi, Oded Shatil, Tali Ben Nun, Indie Gallery, Merav Shinn Ben-Alon, Nurit Yarden, Giora and Dikla Gavish, Hagai Evron.

**To my students** who taught me how to be a teacher and have become artists in their own right.

**To the 347 supporters of the book** on Headstart.

## תודות

**למשפחה שלי:** אבי, מרדכי כהן, שהעמיד אותי לצילום מול השמש ותיעד את שנות חיי המוקדמות, סבא אברהם אסא, בן זוגי יורם, ילדיי נגה ודניאל, אמי ציפורה ואחיותיי כרמית ואושרת.

**למורים שהעצימו אותי:** יגאל שם טוב, שמחה שירמן, רונית שני, אבי סבג.

**לחברים שלי:** דריה קסובסקי, מאיר קירשנר, אריק פוטרמן, אסף אלבוחר, נרי פינק, נורית איזק, נורית ואמיר פוקס, שפי בלייר, גסטון צבי איצקוביץ, פסי גירש, פראנס לבה נדב, יעל רוזין, רם ברכה, בנימין אשכר, טינה רודריגז וגבריאל אטלמן.

**לאנשים יקרים שסייעו לי בדרך:** גליה יהב שהלכה איתי כברת דרך, כתבה וערכה את הספר והצילומים שבו, ונפטרה לפני שהספיקה לראות את התוצר המוגמר, רועי בושי, עודד שתיל, טלי בן נון, גלריה אינדי, מרב שין בן-אלון, נורית ירדן, גיורא ודקלה גביש, חגי עברון.

**לסטודנטים שלי,** שלימדו אותי להיות מורה והפכו ליוצרים בזכות עצמם.

**לכל 347 התומכים בספר** באמצעות הד סטארט.

Ayelet Hashahar Cohen  
FACING THE SUN

איילת השחר כהן  
מול השמש

## BIOGRAPHICAL NOTES

ציונים  
ביוגרפיים

**Editors** Galia Yahav, Ayelet Hashahar Cohen

**Texts** Galia Yahav, Roi Boshi, Ayelet Hashahar Cohen  
**Design and production** Avigail Reiner [The Studio]  
**Text editing & English translation** Daria Kassoovsky  
**Object photographs** Michal Tobiass, Tal Nissim  
**Printing** A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Most the works in the book are manually and/or digitally manipulated photographs, the remaining works are direct photography, measurements variable

-  
The book is accompanied by an index of works, Switzerland (Maybe Canada), in a separate booklet

Copyright © 2017, Ayelet Hashahar Cohen  
22ayelet@gmail.com  
+972-52-656-2663

ISBN 978-965-572-175-1

The book has been made possible through the support of:  
347 dear people who believed in this publication and purchased it in advance  
Israel Lottery Council for the Arts  
Yehoshua Rabinovich Tel Aviv Foundation for the Arts  
Musrara – The Naggar Multidisciplinary School of Art and Society, Jerusalem

עורכות גליה יהב, איילת השחר כהן

**טקסטים** גליה יהב, רועי בושי, איילת השחר כהן  
**עיצוב והפקה** אביגיל ריינר [The Studio]  
**עריכת טקסט ותרגום לאנגלית** דריה קסובסקי  
**צילום אובייקטים** מיכל טוביאס, טל ניסים  
**הדפסה** ע.ר. הדפסות בע"מ, תל אביב

מרבית העבודות בספר הן תצלומים מטופלים ידנית ו/או דיגיטלית, שאר העבודות – צילום ישיר, ואובייקטים המכילים צילום, מידות משתנות

-  
הספר מלווה באינדקס עבודות, שוויץ (אולי קנדה), בחוברת נפרדת

© 2017, כל הזכויות שמורות לאיילת השחר כהן  
22ayelet@gmail.com  
052-656-2663



מסת"ב 978-965-572-175-1

הספר רואה אור בתמיכת:  
347 אנשים יקרים שהאמינו בו ורכשו אותו מראש מועצת הפיס לתרבות ולאמנות  
קרן יהושע רבינוביץ לאמנויות תל אביב  
מוסררה – בית הספר הרב-תחומי לאמנות וחברה ע"ש נגר, ירושלים

Ayelet Hashahar Cohen was born in Nazareth Illit, Israel, in 1965. Graduated from the Midrasha School of Art, Ramat Hasharon (currently Beit Berl Academic College). Lives in Tel Aviv with her partner, Yoram Assa, and her children, Noga and Daniel.

An artist, teacher, writer, artists' coach, and curator. Since 1990, her work has been presented in numerous solo and group exhibitions.

Recipient of the America-Israel Cultural Foundation scholarships (1992, 1995); a Creation Award for the Visual Arts from the Israeli Ministry of Science, Culture, and Sports (2000), a grant from the National Lottery Council for the Arts (2015), and a grant from the Yehoshua Rabinovich Tel Aviv Foundation for the Arts for the publication of an artist's book (2015).

Her works are included in numerous public collections, among them those of the Israel Museum, Jerusalem; Haifa Museum of Art; The Museum of Israeli Art, Ramat Gan; Ashdod Art Museum; Israel Discount Bank Art Collection; Shiff Collection; as well as private collections in Israel and abroad.

איילת השחר כהן נולדה ב-1965 בנצרת עילית. בוגרת המדרשה לאמנות ברמת השרון. חיה בתל אביב, בת זוג של יורם אסא ואימא של נגה ושל דניאל.

עוסקת באמנות, בהוראה, בכתיבה, בליווי אמנים ובאוצרות. מאז 1990 עבודותיה מוצגות במגוון תערוכות יחיד ותערוכות קבוצתיות.

זכתה בפרסים ובמלגות על יצירתה, ביניהם מלגת קרן התרבות אמריקה-ישראל (1992, 1995), פרס שר המדע, התרבות והספורט לעידוד היצירה (2000), מענק מטעם מפעל הפיס (2015) ומענק מקרן רבינוביץ להוצאת ספר אמן (2015).

עבודותיה שמורות באוספים שונים: מוזיאון ישראל, ירושלים; מוזיאון חיפה לאמנות; המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן; מוזיאון אשדוד; אוסף האמנות של בנק דיסקונט; אוסף שיף ואוספים פרטיים בארץ ובעולם.

