Homeland Nurit Yarden نوريت يَردين **وَطَن** נורית ירדן **מולדת**

Homeland Nurit Yarden نوريت يَردين **وَطَن** נורית ירדן **מולדת**

מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
Herzliya Museum of Contemporary Art

נורית ירדן / מולדת / דצמבר 2018 - אפריל 2019

צוות המוזיאון

מנהלת ואוצרת ראשית: ד"ר איה לוריא
מנהלת אדמיניסטרטיבית: תמי זילברט
עוזרת לאוצרת ראשית ומתאמת: דנה רז
מזכירת המוזיאון, אירועים והפצת תוכן:
רעות סולמה-לינקר
רשמת: נועה חביב
אב בית: יוסי תמם
הקמה ותלייה: גמליאל ספפורטס

תערוכה

אוצרת התערוכה: ד"ר איה לוריא
טקסט לתערוכה: ד"ר גליה בר אור
עריכת טקסט עברית: עופרה עופר אורן
תרגום ועריכה טקסט ערבית: ד"ר רים גנאיים
תרגום ועריכת טקסט אנגלית: סיון רווה
עיבוד מחשב: אתי שוורץ – רע, בית מלאכה לצילום
הדפסות ומסגור: רע, בית מלאכה לצילום

כל העבודות הן צילומי צבע,
הזרקת דיו על נייר ארכיוני, 73X60 ס"מ

קטלוג

עיצוב והפקה: רנה רזניקוב רוזנטל
טקסטים: ד"ר איה לוריא, ד"ר גלעד פדבה, ד"ר גליה בר אור
עריכת טקסטים עברית: עופרה עופר אורן
תרגום ועריכה טקסטים ערבית: ד"ר רים גנאיים
תרגום ועריכת טקסטים אנגלית: סיון רווה
הכנה לדפוס: ארטסקאן
דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל אביב

תודות

ד"ר איה לוריא, ד"ר גליה בר אור, ד"ר גלעד פדבה
גליה ושיר רויכמן, מרב שין בן-אלון, נועה בן-נון מלמד,
עופרה עופר אורן, רונית שי, רנה רזניקוב רוזנטל,
אתי שוורץ, ג'ין ורמל, גיא דולב

©2018 כל הזכויות שמורות לנורית ירדן

nurityarden09@gmail.com

ISBN: 978-965-572-732-6

מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
Herzliya Museum of Contemporary Art

نوريت يَردين / وَطَن / أيلول 2018 - نيسان 2019

طاقم المتحف

مديرة وأمينة رئيسيّة: د. آيه لوريا
مديرة إداريّة: تامي زيلبرت
مساعدة الأمينة الرئيسيّة ومنسّقة: دانا راز
سكرتيرة المتحف, المناسبات ونشر المضامين: رعوت سولما-لينكر
مسؤولة التّسجيل: نوعاه حبيب
أمين البناية: يوسي تمام
إنشاء وتعليق: غامليئل سسبورتاس

المعرض

أمينة المعرض: د. آيه لوريا
كتابة نصّ للمعرض: د. غاليا بار أور
تحرير النصّ باللغة العبريّة: عوفراه عوفر أورن
ترجمة وتحرير النص باللغة العربيّة: د. ريم غنايم
ترجمة وتحرير النص باللغة الانجليزية: سيفان رافه
معالجة حاسوبيّة: إيتي شفارتس- رياع، ورشة للتصوير، تل أبيب
طباعة وتأطير: رياع، ورشة للتصوير، تل أبيب

جميع الأعمال هي صور ملونة، رش حبر على ورق أرشيف، 73X60 سم

كتالوج

تصميم وإنتاج: رينا رزنيكوف
تأليف نصوص: د. آيه لورياه، د. غلعاد بادفاه، د. غاليا بار أور
تحرير النصوص باللغة العبريّة: عوفراه عوفر أورن
ترجمة وتحرير النصوص باللغة العربيّة: د. ريم غنايم
ترجمة وتحرير النصوص باللغة الإنجليزيّة: سيفان رافه
تحضير للطباعة: أرتسكان
طباعة: ع.ر. طباعة م.ض.، تل أبيب

شكر

د. آيه لورياه، د. غاليا بار أور، د. غلعاد بادفاه
غالياه وشير رويخمان، ميراف شير بن ألون، نوعاه بن نون ملامد،
عوفراه عوفر أورن، رونيت شاي، رينا رزنيكوف روزنتال، جين فرمل,
غاي دولب

©2018 جميع الحقوق محفوظة لنوريت يردين

nurityarden09@gmail.com

Contents

I

Aya Lurie, Photo-Journal 31

Works 24

II

Gilad Padva, Yardenish I am Talking to You / On Anti-Kitsch, Anti-Selfie and Art for the People in the Age of Mechanical Reproduction 59

works 52

III

Galia Bar Or, Homeland – Lexicon 104

Works 97

فهرس المحتويات

I

آيه لوريا، يوميّات صورة 15

الأعمال الفنيّة 21

II

جلعاد بادفا، إنّني أتحدث معك اليَردينيّة / عن مناهضة الكيتش، مناهضة السّيلفي والفنّ للشّعب في عصر الاستنساخ الآليّ 41

الأعمال الفنيّة 46

III

غاليا بار أور، وَطَن-مُعجَم 69

الأعمال الفنيّة 75

תוכן

I

איה לוריא, פוטו-יומן 9

עבודות 21

II

גלעד פדבה, ירדנית אני מדברת אליך / על אנטי-קיטש, אנטי-סלפי ואמנות לעם בעידן השעתוק הטכני 35

עבודות 46

III

גליה בר אור, מולדת-לקסיקון 63

עבודות 75

מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
Herzliya Museum of Contemporary Art

Nurit Yarden / Homeland / December 2018 – April 2019

Museum Staff

Director and chief curator: Dr. Aya Lurie
Administrative director: Tammy Zilbert
Assistant to chief curator and coordinator: Dana Raz
Office manager, event and distribution coordinator: Reut Sulema-Linker
Registrar: Noa Haviv
Maintenance: Yosi Tamam
Installation and hanging: Gamliel Sasportas

Exhibition

Exhibition curator: Dr. Aya Lurie
Exhibition text: Dr. Galia Bar Or
Hebrew editing: Ofra Offer Oren
Arabic translation and text editing: Dr. Reem Ghanayem
English translation and text editing: Sivan Raveh
Digital processing: Etty Shwartz – The Print House
Printing and framing: The Print House
All works are color photographs, inkject prints on archival paper, 60X73 centimeter

Catalogue

Design and production: Rena Reznikov Rosenthal
Texts: Dr. Aya Lurie, Dr. Gilad Padva, Dr. Galia Bar Or
Hebrew editing: Ofra Offer Oren
Arabic translation and text editing: Dr. Reem Ghanayem
English translation and text editing: Sivan Raveh
Photo adaptation to print: ArtScan
Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Thanks

Dr. Aya Lurie, Dr. Galia Bar Or, Dr. Gilad Padva Galia and Sheer Roichman, Merav Shinn Ben-Alon, Noa Ben-Nun Melamed, Ofra Offer Oren, Ronit Shai, Rena Reznikov Rosenthal, Etty Shwartz, Jean Vermel, Guy Dolev

©2018 by Nurit Yarden

nurityarden09@gmail.com

I

פוטו-יומן

איה לוריא

מעגלי הרדיוס הגיאוגרפי שבתוכם פועלת נורית ירדן הולכים ומתרחבים במהלך השנים, עוברים בהדרגה מפנים הבית אל החוץ, מהקרוב אל הרחוק שנעשה מוכר, ומתכנסים חזרה. התערוכה המוצגת כעת במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, תחת הכותרת "מולדת" (Homeland), היא גוף עבודות שנבנה מתצלומים מתוך סדרות שונות מהשנים האחרונות, שהמשותף להן הוא מחקר של המרחב הציבורי הישראלי.[1] בעבודות אלו היא מרחיקה את זירות פעולתה ממרכז תל אביב אל גבולות הארץ, אל צפונה ודרומה.

נורית ירדן יודעת בדרכה הייחודית לביית את הזר ולנטרל את המאיים. היא עושה זאת בהומור דק, אירוניה וכאב, למשל על ידי התמקדות בצעצועים: תצלום של מחסום מבטון אפור ומדכא, מוקף גדרות תיל דוקרני, שסמוך אליו הציב סוחר זריז את מרכולתו, שורה של בובות טלטאביז זולות, צבעוניות, מתנפחות ורכות. בתצלום אחר נראית בובת ג'ירפה שנשארה זנוחה ומעוקמת, נשענת על החלון הקדמי של המכונית. נדמה שאפשר לחוש בצערה הממשי, המגולם בתנוחתה המוטה על הצד, במעין בקשה לבית וליד מחבקת (תצלום עמוד 21). בספרה **ברווח בין עולם לצעצוע** תמר ברגר כותבת: "פחות מחפץ היא הבובה, בעיני רילקה, ובסופו של דבר היא מתפוררת לאבק, אך היא חיונית לנו לשם הבנת עצמנו. ואחרי שהופקעה לגמרי מעולם הילדות, אפשר אולי להוסיף: הבובה היא פרי מעשינו, ביטוי של עצמנו, סימן לאותו צד נקלה ובזוי המצוי בתוכנו".[2]

המילה "מולדת" – כותרת התערוכה, מחברת באנגלית בין המילים בית ואדמה כמושגים הכורכים שייכות והגנה עם המקום האינטימי–הפנימי, לבין המרחב שבחוץ. בעברית, לדידה של ירדן, למילה "מולדת", המורה על ארץ המקור, מתלווים הקשרים אל תקופת הילדות, שמשולבים בה אינדוקטרינציה ותום. נראה, אם כן, שהפרספקטיבה שירדן מציעה לנו בתצלומיה מצליבה בין מראה המקום ובין הקונספציות הממשיות והמדומיינות שאנו מחזיקים לגביו.

במקומות הקרובים או באלה הרחוקים שבהם צילמה, שומרת נורית ירדן על מתווה פעולה מתודי קבוע למדי, שבמרכזו התבוננות ממושכת, השתהות, שוטטות ובחינה איטית של סביבותיה. לאחריה ישנו מהלך של התבייתות על מקום או על אובייקט מסוים, שמהם נגזרות תובנות רחבות יותר על עצמנו ועל המקום. היא מבודדת את הדימוי, ורק לאחר מכן נעשית פעולת הלחיצה שתנציח אותו בצילום: מגנט של יונת שלום, עפיפון במחסום קלנדיה או מגרש כדורגל כפול בעכו. פרקטיקת הצילום שלה מזכירה במידה רבה את העבודה בצילום האנלוגי. הבחירה והעריכה של הפריים לא נעשות מתוך עשרות, או מאות פריימים פוטנציאליים, למרות הדינמיקה הדיגיטאלית המאפשרת להפיק כלאחר יד אלפי תצלומים. ירדן גם כמעט שאינה מעבדת את הדימוי המצולם ואינה מפעילה עליו מניפולציות. נראה שבחירתה זו אינה מונעת מתוך נוסטלגיה או אנכרוניזם, שכן השימוש במצלמת הטלפון הנייד והאימוץ של הפייסבוק כפלטפורמה שאליה היא מעלה בעקביות רבים מתצלומיה, מלווה בקהל עוקבים נאמן, מחברים אותה היטב לכאן ולעכשיו.[3] מכאן שסביר לטעון שפעולתה המדודה, האיטית והמשתהה במכוון, מוצעת כאן כאלטרנטיבה וכאפשרות ליצירת קשר פנימי עמוק, המחובר בכל נימיו למקום.

בשנת 2007 התמקדו תצלומיה מהספר **ארוחה משפחתית** (**Family Meal**) בדינמיקה מגדרית טעונה, שעיקר התרחשותה בפנים הבית, בית ילדותה. שפתה הצילומית התאפיינה כבר אז באיכות אינטימית. מבטה הישיר כורך את פנטזיית האושר המשפחתי, עם מציאות

[1] להרחבה אודות פרויקט "מולדת" ראו מאמרה של ד"ר גליה בר–אור עמ' 63.
[2] תמר ברגר, **ברווח בין עולם לצעצוע: על המודל בתרבות הישראלית**, תל אביב: הוצאת רסלינג, 2008, עמ' 32.
[3] להרחבה בנושא פרויקט הפייסבוק של ירדן ראו מאמרו של ד"ר גלעד פדבה, עמ' 35.

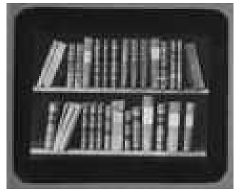
מתסכלת ועם אחזקה דומסטית נשית של חיי היומיום.
ירדן ערכה בספר רצף של תמונות ממקומות ומזמנים שונים, שכללו תצלומי ילדות, תצלומי תפריטים של אמה ובהם מאכלי גורמה, תצלומי מסך של מנועי חיפוש, נשים שקועות בפעולות שגרתיות, חפצים בבית ומראות מהחלון.[4] עריכה זו, המשלבת תצלומים מסדרות שונות, תהפוך עבורה לשפה אופיינית, היוצרת יומנים ויזואליים. זוהי גם הדינמיקה המאפיינת כעת את התערוכה המוצגת במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. כך מתפקדים התצלומים כאותיות או כמילים אוטונומיות בעלות משקל סגולי יחידני, אך גם כחלק מרצף מצטבר. כמו האותיות על לוח משחק ה"שבץ נא" (שהונצחו לא אחת בעבודותיה. תצלום עמוד 22), מרכיבים התצלומים בקונפיגורציה זו או אחרת מילים ומשפטים חדשים, החושפים חוויות וזרמי תודעה.

בשנת 2013 בתערוכה "במרחק הליכה" (Within Walking Distance), משוטטת נורית ירדן באזור מגוריה במרכז תל אביב. בעבודותיה ממוסגרות פיסות מציאות מוכרות, שוליות, שעל פניהן אנו חולפים לרוב מבלי להשתהות. בין רחובות אלנבי ובן יהודה היא מבודדת תובנות ויזואליות על הפוליטיקה של רשות הרבים ועל האתיקה המשתמעת מהאסתטיקה של עירוניות ישראלית מרושלת, פרטאצי'ת וסרת טעם. היא מוותרת על דיוקנאות אנושיים ישירים, ומעדיפה לשרטט את המצב האנושי דרך מודעות פרסומת או כרטיסי ביקור ארוטיים (שפוזרו על מכוניות באזור מגוריה), ובהם מעובד הדיוקן הנשי כמוצר צריכה, זוהר בעליבותו הנוצצת, בשירות הסדר החברתי-כלכלי, כמטבע עובר לסוחר.[5]

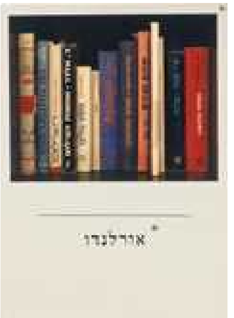
בתוך כל אלה, נראה שבסדרות תצלומי ה"טבע דומם" שלה היא מציעה בכל זאת איזו נחמה קטנה, לא נטולת ביקורת, אתנחתא של רגעי חסד. כך, בין תצלומי מראות של מקטעי מציאות אפרורית וגסה, היא משלבת סדרות שובות-לב ובהן: "פרחים לשבת" או "ארוחת פועלים". כמו ציורי "טבע דומם" ספרדיים מהמאה ה-17 המתאפיינים בצניעות, הקפדה וצמצום, כך גם ארוחות אלו, הכוללות מלפפון, פרוסת לחם וכמה זיתים, מעידות על מנוחת הפועל. אף על פי שהוא עצמו נעדר מהצילום, ברור לנו שזהותו היא של פלסטיני או של פועל זר, כמקובל במקומותינו. בתצלומים אחרים נמצא מערכי "טבע דומם" שבמרכזם צלוחיות מעוטרות ובהן כמה מטבעות טיף המוגש לאחר ארוחות במסעדות קטנות. בסדרות נוספות מונצחים ספרים שקראה, כשלצד הספר מונח על צלחת מעוטרת מאכל שליווה את הקריאה (תצלום עמוד 23). כך נקשרים חיבורים משעשעים ויפים

של מקצב וצבעוניות עם המזון, לרוב פירות, הצלוחית המקושטת ועטיפת הספר. מתווספת לזה תחושת הביתיות והנחמה שהמזון הלא-משוכלל בעליל יכול להציע.

התשוקה לספרים, הצלילה דרכם לתוך עולמות אחרים, נוכחת באופן בולט ביקום של נורית ירדן. בסדרת תצלומים משנת 2007, הנציחה ערימות של ספרים, מונחים זה על גבי זה. כותרת הספר ושם המחבר המודפסים על שדרת הספר מגלים שאת כולם כתבו נשים – סופרות ומשוררות ידועות שם: שימבורסקה, טוני מוריסון, אלזה מורנטה, אגי משעול, יונה וולך, אידה פינק ויהודית הנדל – קלאסיקות, וביניהן גם ספר פסיכולוגיה וקטלוגים של אמניות כמו סופי קל, אוטה בארת' ודורותיאה לאנג (תצלום עמוד 24). הסדרה משרטטת פרופיל נפשי ואינטלקטואלי של ירדן, ובה בעת מנכיחה מחווה לתצלום האיקוני של ויליאם פוקס טלבוט (William Fox Talbot, 1800-77), "A Scene in a library" (לפני 1844) ולעבודה של דגנית ברסט "אורלנדו" (1975-77). בראיון טעון ומרתק שקיימה דליה מנור עם אדם ברוך, קבע ברוך שהתצלום של ברסט מצליח לייצג מדף ספרים שהוא בעת ובעונה אחת ספציפי וגם קולקטיבי, ובכך, לטענתו של ברוך, "הצליחה האמנית לבטל את תחושת האקסלוסיביות שיש לך עם רכישת הספרים, את ההנחה שרכישת הספרים היא אינדיבידואלית ויוצרת את הביוגרפיה הרוחנית שלך וזה מראה לך שבאזור המחיה שלך יש עוד עשרת אלפים שהספרים מונחים אצלם באותו הסדר... כמובן שמגולמת בזה אירוניה, כי כל כוונתו של הסופר היא לא להיות רהיט, והנה הסוציולוגיה והתעשייה והכלכלה והתקשורת והזמן והשחיקה העצמית והבנלייה והצורך הנפשי שלנו בזיהויים כאלו עושים את זה לרהיטי תרבות".[6] נדמה שבתוך הניתוח המבריק הזה החמיץ ברוך את נקודת המבט הנשית הביקורתית של ברסט, המדוברת בעבודה זו



ויליאם פוקס טלבוט
"A Scene in a library"
(לפני 1844)



דגנית ברסט
"אורלנדו" (1975-77)

[4] נורית ירדן, **ארוחה משפחתית**, תל אביב: הוצאות חרגול ועם עובד, 2007.
[5] גליה יהב, "נורית ירדן מצלמת את הכיעור שמתחת ליופי", **הארץ**, 4.3.2013.
[6] דליה מנור, "אדם ברוך מאוד אלמנטרי", **פרוזה** 100, 1988, עמ' 220-221.

בשפה מוצפנת. ברסט שולחת אותנו פעמיים אל אורלנדו – פעם אחת בספרה הנודע של וירג'יניה וולף, דרך דמות ספרותית הפוסעת בין זהותה הנשית והגברית (וולף חוותה בעצמה את מורכבות המשיכה לשני המינים), ופעם נוספת מופיע השם אורלנדו כשהוא מודפס על התצלום, לצד כוכבית, כהערת שוליים אקדמית. הערה זו מנכיחה שאלות של מגדר העולות מבחירת ספרים מדויקת: **שירה** של עגנון וספר בישול, לעומת **מסעות גוליבר** וספרי הדרכה מקצועיים בתחום הצילום, המכוונים למצער לגברים בלבד, כפי שמתגלה מכותרת הספר: **הצלם המושלם**. אגב, אם תהיתם, **אורלנדו** של וולף הוא הספר הדק ביותר על המדף של ברסט. הוא נראה נחבא ונמחץ בתוך הסטטוס קוו של המדף הארכיטיפי.

אצל נורית ירדן נמצא הדהוד מצוין לסדרה של ברסט. ירדן חוגגת בסדרה זו דרך רפרטואר ספרותי נהדר שכולו ניצחון נשי, ובה בעת מצליח התצלום שלה, בדרכו המשועשעת, דרך השכבתה של ערימת הספרים, לאפשר אולי גם לנו לנוח קצת, אפילו מהמאבק הפמיניסטי הצודק ו... סתם כך להיערם, אלו על אלו בתוך שגרת החיים, ליד המיטה, עד לרגע בו ייפתחו ויוכלו להציע, בין הדפים, את האפשרות לצאת למסעות נשיים, יחד עם מי שפועלות בחופשיות במרחבי עולמן.

يوميّات-صورة

آيه لوريا

تتّسع دوائر الشعاع الجغرافيّ التي تعمل فيها نوريت على مرّ السنين، وتنتقلُ تدريجيا من داخل المنزل إلى الخارج، من القريب إلى البعيد الذي صار مألوفًا، ثمّ تنسحب. المعرض الذي يقدّمه متحف هرتسليا للفن المعاصر، والذي يحمل عنوان "وطن"، هو مجموعة أعمال تمّ إنشاؤها من سلاسل صور مختلفة تعود إلى السنوات الأخيرة،[1] حيث المشترك بينَها هو دراسة الحيّز العام الإسرائيلي. في هذه الأعمال، تنقل يردين ساحة نشاطها من وسط تل أبيب إلى حدود البلاد، إلى الشمال والجنوب.

تُجيد نوريت يردين، بطريقتها الخاصّة، ترويض الغرباء وتحييد ما يثير التهديد. تقوم بذلك بفكاهة دقيقة وسخرية وألم، من خلال التركيز على الدّمى كما نرى: صورة من حاجز خرساني رمادي يبعث على الاكتئاب، تحيط به أسوار من أسلاك شائكة، وقد وضع تاجر سريع بضاعته بجواره وهي صَفّ من دمى التليتبيز الرخيصة، الملوّنة، المنتفخة والناعمة. تظهر في صورة أخرى دمية زرافة ظلّت مهجورة ومعوجة، تميل إلى النافذة الأمامية للسيارة. يظهرُ أنّه يمكن الإحساس بحزنها الفعليّ، المتجسّد في وضعيتها المائلة جانبًا، أشبه بِظلّب بيت ويد معانقة (صورة صفحة 21). في مؤلفها الذي يحمل عنوان **في المسافة بين العالم واللعب**، تكتب تمار بيرغر: "بعينيّ ريلكة، الدمية أقلّ من أن تكون غرضًا، وفي النهاية تتفتّت لتصبح غبارًا، ولكنّها ضرورية بالنسبة لنا لكي نفهم أنفسنا. وبعد مصادرتها كليًا من عالم الطفولة، يمكن أن نضيف: الدمية هي ثمرة أفعالنا وتعبير عن أنفسنا، علامة على الجانب الدنيء والتافه في دواخلنا".[2]

كلمة "وطن" - عنوان المعرض- تربط باللغة الإنجليزية بين كَلمتَي "البيت" و"الأرض" كمفهومَين يربطان الانتماء والحماية مع المكان الداخلي والحميم، بالفضاء الخارجي. بالنسبة ليردين، فإنّ كلمة "وطن" التي تشير إلى أرض المنشأ باللغة العبريّة، يرافقها سياقات التلقين والبراءة. يبدو، إذن، أن المنظور الذي تقدّمه لنا يردين في صورها يتقاطع فيه المكان والتصوّرات الحقيقيّة والمتخيّلة التي نحملها عنه.

في الأماكن القريبة أو تلك البعيدة التي التقطت فيها نوريت يردين الصّور، فإنّها تحتفظ بطريقة عمل منتظمة إلى حد ما، تتمحور حول التأمّل الثّابت، الوقوف طويلاً، التجول، والفحص البطيء للبيئة المحيطة. بعد ذلك، هناك عملية تَدجين في مكان أو في شيء معين، نستمد منها رؤى أوسع عن أنفسنا وعن المكان. إنها تعزل الصورة، وعندها فقط تحدث عمليّة الضّغط على الزرّ التي تخلّدها في الصّورة الفوتوغرافيّة: مغناطيس حمامة سلام، طائرة ورقية عند حاجز قلنديا أو ملعب كرة قدم مزدوج في عكا. ممارسة التصوير عند يردين تذكرنا إلى حدّ كبير بالتصوير التناظريّ. لا يتم اختيار وتحرير الإطار من عشرات أو مئات "الإطارات" المحتملة، على الرغم من الديناميكية الرقمية التي تنتج آلاف الصور بشكل ارتجاليّ. لا تكاد يردين تعالج الصورة التي التقطتها، ولا تتلاعب بها. يبدو أن هذا الخيار ليس مدفوعًا بالحنين أو بالمفارقة، لأن استخدام كاميرا الهاتف المحمول وتبني الفيسبوك كمنصة تحمّل فيها العديد من صورها على الدوام، مصحوبة بجمهور مخلص من المتابعين، يربطها بشكل جيد بالمكان والزمان الراهنين.[3]

من هنا، فمن المنطقي القول إن نشاطها المَحسوب والتباطؤيّ والمتلكّىء عن قصد، يتم تقديمه هنا كبديل وكفرصة لخلق صلة داخلية عميقة مع المكان.

في عام 2007 تمحورت صُور يردين من كتاب **وجبة عائلية** (Family Meal) في ديناميكيّة جندريّة مشحونة، تحدث أساسًا داخل المنزل، منزل طفولتها. من وقتها، تميزت لغتها التصويريّة بالجودة الحميمة التي تدمج نظرتها المباشرة والتي تنطوي على فانتازيا السعادة العائلية المشتهاة، مع واقع محبط، وصيانة محلية نسويّة للحياة اليومية. أعدّت يردين في الكتاب سلسلة من الصّور التُقطَت في أماكن وأزمنة مختلفة ضمّت صورًا من الطفولة، صورًا لقوائم والدتها والتي تحتوي على أنواع من المأكولات الفاخرة، صُور شاشة لمحرّكات بحث، نساء غارقات في أعمال روتينيّة، أغراض في المنزل ومناظر من النافذة.[4] هذا

[1] للتوسّع حول سلسلة "وطن" انظروا مقالة د. غاليا بن أور، ص 69.
[2] تمار برغر، **في المسافة بين العالم واللعب**، عن النموذج في الثقافة الإسرائيليّة، دار رسلينغ، تل أبيب، 2008، ص 32.
[3] للتوسّع حول مشروع يردين على الفيسبوك انظروا مقالة د. غلعاد بادفا، ص 41.

الإعداد، الذي يجمع بين صور من سلاسل مختلفة، سوف يصبح لغة مميزة بالنسبة لها والذي يخلق يوميات بصرية على نحوٍ تدريجيّ. إنّها نفس الديناميكية التي تَسِم المعرض في متحف هرتسليا للفن المعاصر. هكذا تعمل الصّور كحروف أو ككلمات مستقلّة-متفرّدة، وأيضًا كجزء من سلسلة متراكمة. مثل الحروف على لوحة لعبة "سكرابل-خربشة" (والتي تمّ تخليدها في أكثر من عملٍ لها) (صور صفحة 22) تركّب الصّور في تشكيلات مختلفة كلماتٍ جديدة وجملاً جديدة تكشف عن تجارب وعن تيارات وعي.

في عام 2013 في معرض "مسافة مقطوعة مَشيًا" تتجوّل نوريت يردين في منطقة سكناها في مركز تل أبيب. في أعمالها، يتمّ تأطير قطع مألوفة وهامشيّة من الواقع، نمرّ عنها في الغالب مرور الكرام. بين شوارع ألينبي وبن يهودا تقوم بِعَزل الإدراكات البصريّة حول سياسة الفضاء العامّ وحول الأخلاق التي تنطوي عليها جماليات الحضريّة الإسرائيليّة المهملة التي ينعدم فيها الذوق. إنها تتخلى عن الصور الإنسانيّة المباشرة، مفضّلةً رسم الحالة الإنسانيّة من خلال الإعلانات أو بطاقات الأعمال المثيرة (التي تمّ توزيعها على المركبات في منطقة سكناها)، حيث تمّت معالجة الصورة النسائيّة باعتبارها سلعة استهلاكيّة، تتوهّج في بؤسها اللامع، خادمةً النظام الاجتماعيّ-الاقتصاديّ، مثل عُملة نقديّة بِيَد التاجر.[5]

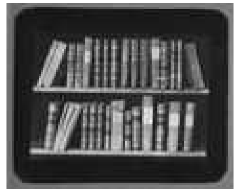
في خضمّ كلّ هذه الأمور، يبدو أنّ يردين رغم ذلك تقدّم في مجموعة صورها التي تحمل عنوان "طبيعة ساكنة"، شيئًا من المواساة، لا تخلو من النقد، هي لحظات من البهاء. هكذا، بين صور مناظر واقعيّة كدرة وفظّة، تدمج يردين سلاسل صور آسرة وفيها: "زهور يوم السبت" أو "وجبة العمال". مثل لوحات "طبيعة ساكنة" الإسبانيّة التي تعود إلى القرن السابع عشر والتي تتّسم بالتواضع، والدقّة والاختزال، هكذا هو حال هذه الوجبات أيضًا، والتي تضمّ الخيار، قطعة من الخبز وبعض حبّات الويتون، وتشير إلى استراحة العامل. على الرّغم من أنّه يغيب هو نفسه عن الصّورة إلاّ أنّه واضح لنا أنّ هويّته، كما هو متعارف في البلاد، فلسطينيّة أو أنّه عامل أجنبيّ. في صور أخرى، نجد منظومات "الطبيعة الساكنة" وفي وسطها أطباق مزيّنة وفيها بضع عملات نقديّة من البقشيش المقدّم بعد تناول وجبات في مطاعم صغيرة. أو سلاسل صور تخلّد فيها كتبًا قرأتها، وإلى جانب الكتاب أكلة رافقت عمليّة القراءة مقدّمة في طبق مزيّن (صورة صفحة 23).

هكذا تتّصل الروابط المسلّية والجميلة للإيقاع وثراء الألوان، مع الطعام، الذي هو في معظمه من الفواكه، والطبق المزيّن وغلاف الكتاب. يُضاف إلى ذلك الإحساس بالبيتوتيّة والشعور بالمواساة الذي قد يمنحه الطعام البسيط والجميل.

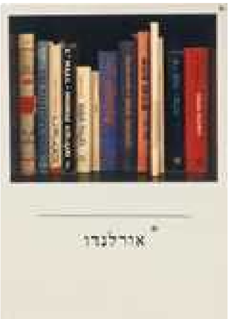
التوق إلى الكتب والغوص من خلالها في عوالم أخرى، حاضرة بشكل بارزة في عالم نوريت يردين. في سلسلة من الصور تعود إلى عام 2007، قامت يردين بتخليد منظر أكوام من الكتب، ملقاة فوق بعضها البعض. عنوان الكتاب واسم المؤلّف المطبوعان على ظهر الكتاب يكشفان أنّ جميع الكتب ألّفتها نساء- كاتبات وشاعرات معروفات: شيمبورسكا، توني موريسون، إلسا مورانتي، أغي مشعول، يونا فولخ، إيدا فينك ويهوديت هندل- كاتبات كلاسيكيّات في الأدب العالميّ والإسرائيليّ، وبينهن أيضًا كتاب في علم النفس وكتالوجات لفنانات من أمثال صوفي كال، أوتا بارت ودوروتيا لانغ (صورة صفحة 24).

لا شكّ أن السلسلة ترسم مظهرًا نفسيًا وفكريًا لنوريت يردين، وفي نفس الوقت تمنحُ تكريمًا للتصوير الأيقوني لوليام فوكس تالبوت (من رواد التصوير) - "منظر في مكتبة"، وليام هنري فوكس تالبوت، 77-1800، ولِعَمَل دغنيت برست "أورلاندو"،[6] من الأعوام 77-1975. في مقابلة غنيّة وشيّقة أجرتها داليا مانور مع آدم باروخ، أقرّ باروخ بأنّ صورة برست تنجح في تمثيل رفّ من الكتب هو خاصّ وجماعيّ في نفس الآن، وبالتالي، فإنّه وفق إدّعاء باروخ: "نجحت الفنانة في إلغاء شعور الاحتكار الذي يراودك مع اقتناء الكتب، افتراض أن اقتناء الكتب هو مسألة فردانيّة وتخلق سيرتك الروحية وهذا يريكَ أنّه في المنطقة التي تسكن فيها ثمّة عشرة آلاف شخصٍ يمتلكون كتبًا لها نفس الترتيب.. ينطوي هذا بالطبّع على مفارقة ذلك لأنّ الكاتب لا يروم أن يكون قطعة أثاث، وها هو علم الاجتماع والصناعة والاقتصاد والاعلام والوقت والتآكل الذاتيّ والتفاهة وحاجتنا النفسيّة إلى هذه التحديدات تجعل منها قطع أثاث ثقافيّة"[6]. في هذا التحليل اللامع، يبدو أنّه غابت عن باروخ النظرة النسويّة النقديّة لبرست المطروحة في هذا العمل بلغة مشفّرة.

ترسلنا برست مرّتين إلى أورلاندو - مرة من خلال شخصية أدبية تسير بين هويّتها الأنثويّة وهويتها الذكوريّة، في كتابها الشّهير حول فيرجينيا وولف (التي عاشَت بنفسها تعقيد الانجذاب إلى كلا الجنسين)، ومرّة أخرى يظهر الاسم أورلاندو وهو مطبوع على الصّورة، بجانبها نجمة، كملاحظة هامشيّة أكاديميّة - والذي يرسّخ أسئلة حول الجنوسة تظهر من اختيار دقيق للكتب: **شيرا** لِشاي عاغنون وكتاب طهي أمام **رحلات غوليفر** وكتب إرشاد مهنيّة في مجال التصوير، والموجّهة على الأقلّ للرجال فقط،



"منظر في مكتبة"، وليام هنري فوكس تالبوت، 1844



"أورلاندو"، دغنيت برست، 77-1975

[4] نوريت يردين، **وجبة عائليّة**، دار نشر حارغول وعام عوفيد، تل أبيب، 2007.
[5] غاليا ياهاف، "نوريت يردين تصوّر القبح المستتر تحت الجمال"، "هآرتس"، 4.3.2013.
[6] داليا منور، "آدم باروخ أساسيّ جدًا"، بروزا 100، 1988، ص 221-220.

الامر الذي يتكشّف عبر تصريح عنوان الكتاب: **المصوّر المثاليّ**. بالمناسبة، إذا كنتم تتساءلون عن أورلاندو لوولف، فإنّه أخفّ كتاب موجود على رفّ برست. يبدو مخبأً ومسحوقًا داخل الوضع الراهن للرف النموذجيّ.

في أعمال نوريت يردين يتردد صدى ممتاز لسلسلة برست. تحتفي يردين بهذه السلسلة، من خلال مخزون أدبي رائع جُلّه انتصارٌ نسائيّ، وفي نفس الوقت، ينجح عملها التصويريّ، بطريقته المسلّية، ومن خلال وضع كومة الكتب، بأن يسمح لنا بأخذ قسط من الرّاحة حتّى من النضال النسويّ العادل، كذلك.. مجرّد التراكم داخل روتين الحياة، بجانب السرير، إلى أن تحين اللحظة التي تُفتَح فيها وتكون قادرة، بين صفحاتها، على تقديم إمكانيّة الخروج في رحلات نسائيّة، جنبًا إلى جنب مع أولئك الذين يعملون بحرية في جميع أنحاء العالم.

ג'ירפה زرافة Giraffe 2012

השתתקתי, מהתערוכה "שבץ-נא", גלריה שלוש, תל אביב وَجمتُ، من مَعرض "سكرابِل"، صالة عرض ثلاثة، تل أبيب
2010 I became silent, from the "Scrabble" exhibition, Chelouche Gallery, Tel Aviv

קיץ صيف Summer 2018

נשים מהמדף שלי, מהספר **ארוחה משפחתית** نساءٌ من رفّي، من كتاب **وجبة عائليّة**
2007 Women from my Shelf, from the book **Family Meal**

In a fascinating and charged interview between Dalia Manor and Adam Baruch, Baruch claimed that Berest's photograph succeeds in representing a book shelf that is both specific and collective. In so, argued Baruch, "The artist managed to abolish the sense of exclusivity you have when purchasing books, the idea that choosing books is individual and creates your mental biography. It shows you that around us are tens of thousands of others who have the same books organized in the same order... Of course there is irony in it, because the writer's intention is not to be an item of furniture, and here the sociology, the industry, the economy and the media, the time and the self-erosion, the banality and our mental need for these types of identifiers turn them into cultural items of furniture."[6] It seems that in this brilliant interpretation Baruch overlooked Berest's critical female gaze that speaks in the work in a coded language. Berest sends us to Orlando twice – once through the literary character in Virginia Wolf's famous book who moves between her female and male identities, (Wolf herself experienced the complexity of being attracted to both sexes), and again by placing an asterisk by the name Orlando that appears printed on the photograph, as if an academic footnote. This footnote brings to the surface questions of gender implied in the precise selection of books: Shira, by SY Agnon and a cookbook versus Gulliver's Travels and professional photography handbooks unfortunately aimed at a male readership. In case you wondered, Wolf's Orlando is the thinnest book on Berest's shelf. It seems hidden and crushed among the status quo of the archetypical bookshelf.

[6] Dalia Manor, "Adam Baruch Very Elementary," **Prose** 100, 1988, pp. 220-221 [Hebrew].

Nurit Yarden presents a wonderful echo of Berest's work. Yarden's series celebrates a great literary repertoire that speaks volumes of female victory, while at the same time her photography manages, in its amused way by piling the books one on top of the other to allow us to also rest awhile, to take a break even from the just feminist struggle and... to let them pile up casually within regular daily routine, by the bed, until they are opened and can offer, among their pages, the option of female journeys, along with those who act freely in the realms of their universe.

absorbed in routine acts, household objects and views from the window.[4] This kind of layout, combining photographs from different series, has become her characteristic language, one that creates visual journals. This dynamic also characterizes the current exhibition at the Herzliya Museum of Contemporary Art. The photographs act as letters or autonomous words, each with its own singular weight, but also as part of an accumulating sequence. Like the letters on a Scrabble board (shown more than once in her works. Image, p. 22), in one or another configuration the photographs form new words and sentences, revealing experiences and the flow of consciousness.

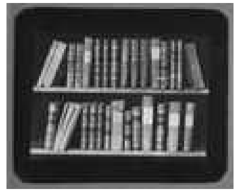
In her 2013 exhibition, Within Walking Distance, Nurit Yarden wanders about her familiar locality in the center of Tel Aviv. In her works, there are framed fragments of familiar reality, which we mainly walk-by without paying much attention. Between Allenby and Ben Yehuda streets, she isolates visual insights on the politics of the masses and the ethics implied in the messy, patchy, unrefined Israeli urban aesthetic. She foregoes direct human portraits, focusing instead on charting the human condition through advertising signs or erotic business cards (scattered on cars in her neighborhood). In them, the female portrait turns into a consumer product, shinning in its glittering wretchedness, in the service of the social-economic order, as plain currency.[5]

Among all these, it seems that in her still life series, she nonetheless offers some small, albeit critical, comforts and moments of grace. Among photographs of scenes of bits of grey, coarse reality, she combines charming series including: Flowers for

[4] Nurit Yarden, **Family Meal**, Tel Aviv: Xargol and Am Oved, 2007.
[5] Galia Yahav, "Nurit Yarden Captures the Ugly beneath the Beautiful," **Haaretz**, 4.3.2013.

Shabbat or Worker's Meal. Like 17th century Spanish still life paintings, characterized by their austerity, preciseness and economy, so too these meals, which include a cucumber, a piece of bread and a few olives, attest to the worker's rest. While absent from the photograph, it is clear, as is the norm in the country, that the worker is Palestinian or foreign. Other works present still life compositions of decorated saucers holding a few coins, the tip left after meals in local restaurants. Another series presents books she has read, and beside each book a decorated plate with the food she ate while reading it (image, p. 23). By so, joyful and beautiful connections of rhythm and color link the food, mostly fruit, the decorated plate and the book cover. To this is added the domestic feel and the comfort basic foods offer.

The passion for books, diving through them into other worlds, is very present in Nurit Yarden's universe. In a series of photographs from 2007, she shows piles of books, lying one on top of the other. The books' titles and authors' names printed on their spines reveal that all were written by women – famous writers and poets: Wislawa Szymborska, Toni Morrison, Elsa Morante, Agi Mishol, Yona Wallach, Ida Fink and Yehudit Hendel – classics, among them a psychology book and catalogues of artists, such as Sophie Calle, Uta Barth and Dorothea Lange (image, p. 24). The series illustrates a mental and intellectual profile of Yarden, while also being homage to the iconic photograph by William Fox Talbot (1800-1877), A Scene in a Library (before 1844), and Dganit Berest's photograph Orlando (1975-77).



William fox Talbot
A Scene in a library
(before 1844)

Dganit Berest
Orlando, (1975-77)

checkpoint surrounded in barbed wire, beside which a quick-witted peddler placed his offerings, a row of cheap Teletubbies dolls, colorful, inflatable and soft. In another photograph, a stuffed giraffe is left lying on its side, neglected and twisted on a car dashboard. Its pain seems real, tangible, as if yearning for a home and a warm embrace (image p. 21). In her book, **In the Space between World and Playing**, Tamar Berger writes: "Less than object is the doll, in Rilke's eyes, and eventually it crumbles to dust, yet it is vital for us for understanding ourselves. And after it is completely expropriated from the world of childhood, we might perhaps add: the doll is the result of our actions, an expression of ourselves, a mark of that contemptable, despised aspect found in us all."[2]

The word "Homeland" – the title of the exhibition, joins the words home and land as terms that bind belonging and protection to the internal-intimate place with outside space. In Hebrew, according to Yarden, the word "Moledet", indicating the country of origin, is connected to childhood contexts in which indoctrination and innocence are involved. It seems therefore, that the perspective Yarden offers us in her photographs intersects the appearance of a place and the real and imagined concepts we associate with it.

In the near or faraway places where she photographed, Nurit Yarden maintains a rather fixed, methodic order of action involving long contemplation, unhurriedness, wandering and slow examination of her surroundings. Then comes a process through which the place or the given object are domesticated, from which she draws deeper

[2] Tamar Berger, **In the Space between World and Playing: The Model in Israeli Culture**, Tel Aviv: Resling, 2008, p. 32 [Hebrew].

insights into people and the place or object. Only after the image is isolated does the pressing of the shutter occur, that which will immortalize it in photography: a peace dove magnet, a kite at the Kalandia checkpoint or a double football field in Akko. Her photographic practice is quite reminiscent of analogue photography. The frame selection and processing are not done from tens, or hundreds of possible frames, despite the digital dynamic which readily allows the production of thousands of images. Yarden hardly processes the photographed image and does not manipulate it. This choice does not seem to be motivated by nostalgia or anachronism, as her use of the cellphone camera and Facebook platform, onto which she regularly uploads many of her photographs to a loyal community of followers, places her firmly in the here and now.[3] Hence, it seems reasonable to assume that her calculated, slow and purposefully unhurried action is offered as an alternative, a possibility to create a deep internal connection, thoroughly linked to the place.

In 2007, her photographs in the book **Family Meal** centered on a charged gender dynamic, whose main stage was the house, her childhood home. Already then, her photographic language was characterized by a sense of intimacy. Her direct gaze binds the familial fantasy of happiness to a frustrating reality, and to a female domestic stronghold over everyday life. In the book Yarden arranged a sequence of pictures from different places and periods, including childhood photographs, pictures of her mother's recipes with gourmet dishes, screen shots of computer search engines, women

[3] For more on the Facebook series see text by Gilad Padva, p. 59.

Photo-Journal

Aya Lurie

The circles of the geographical radiuses in which Nurit Yarden works have been widening over the years, moving gradually from the interior of the house to the world outside, from the near to the far which becomes familiar, before regathering once again.

Yarden's current exhibition, Homeland, at the Herzliya Museum of Contemporary Art, presents a body of works assembled from photographs that belong to various series from the past years. Common to them all is an investigation of the Israeli public sphere.[1] In these works, Yarden moves away from the center of Tel Aviv to the country's borders, to its north and to its south.

In her individual way, Nurit Yarden knows how to domesticate the alien and neutralize the alarming. She does so with humor, irony, and pain, for example, by focusing on toys: a photograph of a grey, depressing concrete

---

[1] For more on the Homeland project see text by Galia Bar Or, p. 104.

II

ירדנית אני מדברת אליך

על אנטי-קיטש, אנטי-סלפי ואמנות לעם בעידן השעתוק הטכני / גלעד פדבה

נורית ירדן חושפת את הסוד השמור ביותר בעולם האמנות: המטבע נמצא מתחת לפנס. לפעמים הוא מונח מתחת לתקרת פלורסנט במסעדת פועלים באלנבי, בקערת פלסטיק צבעונית מצועצעת, או נישא על כנפיו של נשר אדום, המודפס על מפית של חנות ממתקים פלסטינית, בסדרת התצלומים "טיפ". לפעמים המטבע הוא מטפורי: שלט "קפה מולדת – בירה Stoli", מתחת למרפסת מתפוררת שדגל ישראל מתנוסס מעליה, או הלוגו "מצדה" על גבי שקית-סוכר לבנה התקועה במאפרה, כסמל של הרואיות יומיומית. לפעמים המטבע מוסתר: תצלומי "סלפי" שבהם המצלמה מסתירה את פניה של הצלמת-המצולמת. נורית ירדן צועדת בשבילי המטבעות ומתחקה אחר השגרה השואפת באופן כה הרואי, נואש ומרהיב אל הנשגב.

השגרה האורבאנית מאוהבת בקיטש. הוא מזדחל בזריזות אל ליבותיהם של ההמונים ומקסים אותם בדרכו הפתיינית. ירדן לוכדת במבטה החד את היומרנות הפרדוקסלית שלו: שלגיה קטנה ענוגה ורצחנית שעל הסינר שלה טיפות דם, שלט ניאון כחול-אדום מסנוור "סלון יופי Image" וזוג מתגי-חשמל לבנים מטונפים הנעוצים בלבו של טפט מוזהב עתיר פרחים וטווסים ססגוניים. ירדן מגלה לנו עד כמה הקיטש הוא מנגנון רב סתירות שיש בו יומיומיות ואסקפיזם, פנטסיות וחרדות, גאולה וברוטאליות (תצלום עמוד 46).

נורית ירדן אף מצלמת את המוטיב שהכי קשה להתמודד איתו באופן לא קיטשי: פרחים באגרטל.

במשך ארבע שנים, בכל יום שישי בבוקר היא העלתה לדף הפייסבוק שלה תצלום של צנצנת עם פרחים, במסגרת הסדרה "פרחים לשבת". הנוריות שלה מגיחות בנונשלנטיות מתוך קומקום פח ישן, חלקן שחוחות צוואר וקורסות (תצלום עמוד 48), המרגניות שלה כלואות באגרטל כדורי לבן ומכוונות את עצמן נואשות למנת אור (תצלום עמוד 50), הכלניות הוורודות שלה מאוחסנות בצפיפות באגרטל קֶרָמִי כחול המונח ברחוב, על רקע קיר המסויד ברשלנות. תיאורים רגישים-אך-לא-רגשניים אלה צברו בפייסבוק קהל צופים הולך וגדל, ולסדרה אף קמו מתחרים, מעריצים ושלל חיקויים, מחוות ופרודיות. בעידן השעתוק הטכני והדימוי הדיגיטלי הנפוץ ובר-חלוף, "פרחים לשבת" נהפכה לתערוכה שבועית שהיא אמנות לעם: כזאת שמחד גיסא אינה מתנשאת, ומאידך גיסא אינה מתחנפת.

ולטר בנימין טוען ב**יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני** (1936) כי בתקופה שבה אפשר לשכפל את יצירת האמנות שוב ושוב – באמצעות תחריט, תצריב, ליתוגרפיה, הדפס-רשת, דפוס (וכיום גם באמצעות האינטרנט) – האמנות אומנם מאבדת מה"הילה" שלה, אך השדה האמנותי נהייה זמין ונגיש יותר להמונים.[1] מצד אחד, המיסחור התעשייתי ההמוני של האמנות הופך את האסתטיקה לסטטיסטיקה (כמות על חשבון איכות), ומצד שני, ההמונים לא צריכים להגיע אל המוזיאון. האמנות מגיעה אליהם הביתה באמצעות קטלוגים, מאמרים, סרטים, חולצות טריקו, רשימות תפוצה ורשתות חברתיות.

ירדן חיפשה דיאלוג ישיר בינה ובין הקהל, ועל כן החלה ליצור עבודות במיוחד עבור הפלטפורמה הפייסבוקית. היא כוננה שיח אלטרנטיבי שעוקף את שיח-האמנות המתווך על-ידי אוצרים, חוקרי אמנות, סוחרי אמנות ומנהלי מוזיאונים, וגרמה לקהל העוקבים שלה, שאינו בהכרח משדה האמנות, להגיע לתערוכות שלה. השיח הפייסבוקי מרובה-המשתתפים על אודות סדרות תצלומים של ירדן כמו "פרחים לשבת", "טיפ" ו"אנטי סלפי", הוא חִילון אתי של האמנות, כי הורדתה ממגדל-השן אל השוק והכיכר אינה מנמיכה אותה.

האמנות של ירדן לא פוחדת לרגש, והיא משתמשת בפייסבוק לחשיפת יומנה המצולם המגיב כלפי הסביבה. בתערוכה "במרחק הליכה" (2013), הציגה דימויים מסביבת מגוריה, באזור הרחובות בוגרשוב, בן יהודה

[1] בנימין, ולטר (1983). **יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני** (1936). בתוך: בנימין, ולטר (1996). מבחר כתבים, כרך ב': הרהורים (עמ' 176-155). תרגום מגרמנית: דוד זינגר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

ואלנבי בתל-אביב. ירדן זיהתה בסביבתה את הממד האירוני המובנה בחזותם ובמרכולתם של עסקי המזכרות, המלונות והאכסניות המבקשים לשוות לעצמם הילה בינלאומית בעיבורה של המקומיות העממית המיוזעת.

כמי שמצלמת את מה שאנחנו בדרך כלל מתעלמים ממנו במודע או שלא-במודע, ירדן מתעמקת בכמיהה הפתטית והמופלאה של מקדשי-עונג מסוגים שונים כמו "Hotel לוטוס" ו"סלון יופי Image" לזכות בחיבוק קוסמופוליטי. אך היא לא מסתפקת בזיהוי הסמיכויות האירוניות האלה ותיעודן, אלא גם מתערבת באופן הצבת החפצים (פרחים, מטבעות, קעריות), תוך שהיא מייצרת ביניהם סמיכות חדשה, כמו למשל בחיבור היצירתי שלה בין קוביות של אותיות במשחק "שבץ-נא" על רקע מפות שולחן (מפת משבצות בצבעי כתום-צהוב-ירוק ועליה המילה "התהפכתי"; מפת משבצות בצבעי כחול-צהוב-אדום-סגול עזים ועליה המילה "מתווכחת").

לעומת זאת, יחסי הכוחות בין המצלם והמצולם מתהפכים אצלה באופן דרמטי בסדרה "אנטי סלפי", שבה היא מציבה את מצלמתה מול עצמה. היא משתמשת לשם כך בטכניקת ה"סלפי" של גולשי הפייסבוק והאינסטגרם, המתעדים עצמם ללא הרף בטיולים, בילויים, סעודות, מופעים ומפגשים חברתיים, לצורך התרפקות נוסטלגית עתידית ורצון עז לחלוק את חוויותיהם עם קהל רחב ואנונימי ברובו. אך בעוד המצטלמים ב"סלפי" מציגים לראווה את פניהם ואף חושפים חלקים מגופם, התצלומים של נורית ירדן הם "אנטי סלפי" במובהק: היא מסתירה את עצמה ולעולם אינה משדרת זמינות, נגישות, קירבה או פתיינות. כך העונג הנרקיסיסטי הפופולרי מוּמָר בעורמה בפרודיה על ההנצחה ההמונית, הקדחתנית, האובססיבית, מצד אחד, ומשמש כאמצעי לבחינה עצמית נוקבת של הצלמת-האמנית ומערכת היחסים האמביוולנטית שלה עם המדיום, מצד שני (תצלומים עמודים 51-52).

באופן רפלקסיבי, ירדן חושפת ב"אנטי סלפי" את האפראטוס הצילומי – מצלמת הטלפון הנייד – אך משתמשת בו לא רק כאמצעי חשיפה, אלא גם כאמצעי הסתרה, חיץ, מיסוך והגנה מפני מבטו הפולשני הרעבתני של הקהל. ניתן לקרוא זאת כקריאת תגר על הנרקיסיזם הפתייני, הכוחנות, הניטור והמעקב הגלומים ברשתות החברתיות, ובמיוחד כהתנגדות נשית לעין הפאלית החודרנית והפולשנית הדורשת מנשים לתפקד בראש ובראשונה כמיועדות-למטרת-התבוננות, במונחים של לורה מאלווי (1975), תוך ריצוי בלתי פוסק של תאוות ההתבוננות הגברית.[2] "אנטי סלפי" היא קריאה נואשת ועוצמתית לשלוט במרחב הציבורי, ולא להישלט על ידיו.

זהו ניצחונה של פעולת יצירת הדיוקן העצמי (portraying) על פני הדיוקן עצמו (portrait). באמצעות שפתה הייחודית של ירדן, הסירוב הזה מייצר סוגים חדשים של פרטיות. היא בוחנת מחדש את הגבולות בין הפרטי והציבורי, שפולחן ה"סלפי" מעודד בעקביות את טשטושם. פעולת ה"אנטי-סלפי" של ירדן נועצת מבט בצופים מבעד לעינה הדיגיטלית של המצלמה. בהקשר הפייסבוקי, זו נעיצת מבט ציבורי בגולש-האינטרנט הפרטי, ובו בזמן, זו נעיצת מבטה הפרטי של הצלמת – ה"אחות הגדולה" – בהמון חסר-פנים ורב-פנים ("פייס-בוק" כלומר, "ספר-פנים"), כשהמצלמה מתווכת אך גם חוצצת ביניהם.

סוזן סונטאג טוענת בספר **הצילום כראי התקופה** (1977) שתרגום המציאות לדימויים באמצעות המצלמה חייב תמיד להסתיר יותר מכפי שהוא מגלה.[3] ברוח זו, התערוכה "מולדת" של נורית ירדן מציגה עץ זית נטוע בגבעת-דשא מלאכותית בשדרות דויד המלך על רקע מכוניות חונות – הוויה אורבאנית הנצפית מבעד לחלון עגול, נתפסת כמעין פאטה מורגאנה הזויה ומופלאה: חיבור פסטישי בין תל-אביב והגליל, מזרח תיכון לוהט ואירופה המוריקה, כאשר רב הנסתר על הגלוי: מי נהנה מפריו של עץ הזית הזה? מי מסתופף בצלו? אילו שורשים יש לעם שמשתמש בעץ הזית כאלמנט דקורטיבי זר?

ביצירה אחרת בתערוכה "מולדת" נראה פסל אבן גדול של בן-גוריון על רקע שיכון צפוף בעיר הצפונית מעלות-תרשיחא ומעורר תהיות: מי פיסל את בן-גוריון בחליפה ועניבה בעיבורה של השכונה? מדוע בן-גוריון מפנה מבטו הצידה ולא לעבר השיכון הממשש את חזונו? מה בין פסל האבן הנאיבי הזה ובין פסלי מנהיגים האופייניים למזרח אירופה ולמזרח התיכון?

המולדת של נורית ירדן נמצאת בפרטים הקטנים: מלפפון חמוץ ופרוסת לחם נגוסה של סעודת פועלים (עבריים? ערביים? סיניים? הודים?) ברחוב שביל המרץ; שלט "משיח" מותקן על מכונית בפאתי רחוב אלנבי; דוכן של כרוביות בְּלָדִיוֹת בשרניות המופרדות באמצעות גרזן חד במחסום קלנדיה; רשת קרועה של שער שנחדר פעמים

---

[2] מאלווי, לורה ([1975] 2006). "עונג חזותי וקולנוע נרטיבי". בתוך: באום, דלית, אמיר, דלילה, ברייר-גארב, רונה, ברלוביץ', יפה, גריינימן, דבורה, הלוי, שרון, חרובי, דינה ופוגל-ביז'אוי סילביה (עורכות). **"ללמוד פמיניזם": מקראה: מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה פמיניסטית** (עמ' 118-133). סדרת מגדרים. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

[3] סונטאג, סוזן ([1977] 1979). **הצילום כראי התקופה**. תל-אביב: עם עובד.

אינספור במגרש הכדורגל הירוק לרגלי חומות עכו.

נורית ירדן, בשפתה ה"ירדנית" הייחודית, משרטטת דיוקן מקומי של ישראליות קרועה, מחלידה, יומרנית, פתטית ונשגבת, מצד אחד, ודיוקן אוניברסלי אקזיסטנציאלי של קיום אנושי המתעמת עם תלאות היומיום ותחלואי היומרנות האורבאנית והפריפריאלית, מצד שני. ירדן מציעה "סלפי" ו"אנטי סלפי" של מכורתה הפרטית, ארץ נוי אביונה שבה למלכה אין בית, זולת בית-תענוגות לפי שעות, ולמלך אין כתר, זולת כתרו המצועצע של "מלך המשיח". על כן, כמו ב"משירי ארץ אהבתי" של לאה גולדברג, ירדן הולכת לכל רחוב ופינה, לכל שוק וחצר וסמטה וגינה, ומחורבן חומותיה של המולדת, לוכדת במצלמתה כל אבן קטנה ושומרת למזכרת. אמנותה האירונית והחומלת של נורית ירדן אינה חדלה לְתַנּוֹת את הדלות הזוהרת.

إنّني أتحدث معك اليردينيّة

عن مناهضة الكيتش، مناهضة السّيلفي والفنّ للشّعب في عصر الاستنساخ الآليّ / **جلعاد بادفا**

تكشف نوريت يَردين عن السّرّ الأكثر خفيةً في عالم الفن: تختبئ العملة تحت المصباح. أحيانا، توضَع تحت السقف الفلورسنتيّ في مطعم عمّال في ش. ألينبي، في وعاء بلاستيكيّ ملوّن ومُؤتّق، أو تُحَمل على أجنحة نسر أحمر مطبوع على مفرش متجر حلوى فلسطينيّ، في مجموعة الصور المسومة ب "بَقشيش". في بعض الأحيان تكون العملة مجازية: لافتة "قهوة الوطن -جعّة Stoli"، تحت شرفة متداعية يرفرف عليها العلم الإسرائيليّ، أو شعار "متسادا" على كيس سكر أبيض عالق في منفضة سجائر، رمزًا للبطولة اليوميّة. فيبعض الأحيان يتم إخفاء العملة كما هو الحال في صور "سِلفي"، حيث تخفي الكاميرا وجه المصوِّرة-المصَوَّرة. تسير نوريت يردين في مسارات العملات وتتعقّب الروتين الذي يصبو نحو السموّ بطريقة بطوليّة ومُستميتة ومذهلة.

الروتين الحضريّ يعشق الكيتش. يزحف بسرعة إلى قلوب الحشود ويسحرها بطريقته المُغرية. بنظرتها الحادة، تلتقط يَردين تظاهُره المتناقض: بياض ثلجٍ صغيرة عذبة وقاتلة، على مئزرها قطرات من الدّم، لافتة نيون باللون الأزرق-الأحمر المُبهر مكتوب عليها: "صالون تجميل Image" وزوج من المفاتيح الكهربائيّة البيضاء القذرة في قلب ورق جدران ذهبي مورّد وطواويس ملوّنة. تكشف لنا يردين إلى أيّ حدّ يشكّل الكيتش آلية متعدّدة التناقضات يتّسم باليوميّ والإنفلاتيّة والخيال والخوف والخلاص والوحشيّة (صورة صفحة 46).

تقوم نوريت يردين حتّى بتصوير الموتيف الذي يصعب التعامل معه على نحو ليس كيتشيًا: الورود في المزهريّة.

على مدار أربع سنوات، كلّ صباح جمعة، قامت يردين بتحميل صورة لإناء من الزهور على صفحتها على موقع فيسبوك في إطار سلسلة "زهور السبت". تنبثق زهور الحوذان بأريحيّة من غلاية معدنيّة قديمة، قسم منها محزوز الرقبة ومتهاوٍ (صورة صفحة 48)، أزهار عين الجمل محبوسة في مزهرية دائريّة بيضاء وتوّجه نفسها باستماتة لتتلقّى جرعة من الضّوء (صورة صفحة 50)، شقائق النعمان الورديّة مخزّنة بكثافة في مزهريّة من السيراميك زرقاء اللون وُضعت في الشارع على خلفيّة حائط مبيّض بشكل ينطوي على الإهمال. هذه التوصيفات الحساسة التي لا تتضمّن الانفعاليّة حشدت جمهورًا متزايدًا من المشاهدين على الفيسبوك، وقد ظهر لهذه السلسلة أيضًا منافسون ومعجبون ومجموعة من أشكال التقليد والثناءات والمحاكاة الساخرة. في عصر الاستنساخ الآليّ والتصوير الرقميّ السائد والمؤقّت، أصبحت سلسلة "زهور ليوم السبت" معرضًا أسبوعيًا عبارة عن فنّ موجّه للشّعب: من جهة ليس متكبّرًا، ومن جهة أخرى ليس متزلفًا.

يدّعي والتر بنجامين في مؤلفه "عصر الاستنساخ الآليّ" (1936) أنه في الفترة التي يمكن فيها استنساخ العمل الفنيّ- من خلال النقش والحفر والطباعة الحجرية والطباعة باشاشة الحريريّة (واليوم أيضًا من خلال شبكة الإنترنت)- يفقد الفنّ من "مجده" بالفعل، لكنه الحقل الفنيّ يصبح متوفّرًا للجماهير[1]. فمن ناحية، حوّل التصنيعُ التجاريُّ الهائلُ الفنَّ الجمالي إلى إحصائيات (الكمية على حساب الجودة)، ومن ناحية أخرى، لا تحتاج الجماهير ارتياد المتحف. يصل الفن إلى منازلهم من خلال الكتالوجات والمقالات والأفلام والقمصان وقوائم التوزيع والشبكات الاجتماعية.

سَعَت يردين إلى إجراء حوار مباشر بينها وبين الجمهور، وبالتالي شرعت في إنشاء أعمال خاصة للمنبر الفيسبوكيّ. ابتكرت خطابًا بديلًا يتخطى الحوار الفني الذي توسط فيه القيمون الفنيون والباحثون الفنيون وتجار الأعمال الفنية ومديرو المتاحف، وجعلت جمهور متابعيها، الّذين ليسوا بالضّرورة من الحقل الفنيّ، يصلون إلى معارضِها. إن الخطاب الفيسبوكيّ خطاب متعدد المشاركين حول سلاسل الصّور التي أنشأتها يردين، مثل "زهور يوم السبت" و "بَقشيش" و "مُناهضة السّيلفي" ، هو عَلمَنة أخلاقيّة للفن، لأنه إنزاله من البرج العاجي إلى السوق والساحة لا يُنقص من قيمته.

إن الفنّ الذي تصنعه يردين لا يهاب العاطفة، وتعمد إلى استخدلم الفيسبوك للكشف عن مفكراتها الفوتوغرافية التي تستجيب للبيئة. في معرض "مسافة مقطوعة مَشيًا" (2013)، عرضت صورًا من محيط سكناها، في منطقة شوارع

[1] بنجامين، وولتر (1983). **العمل الفنيّ في عصر الاستنساخ الآلي** (1936). في: بنجامين، وولتر (1996). **مختارات**، مجلد 2: تأملات (ص 176-155). ترجمة من الألمانية: دافيد زينجر. تل أبيب: هكيبوتس هميؤوحاد.

بوغراشوف، بن يهودا وألينبي في تل أبيب. وقد حددت يردين البعد الساخر المتضمَّن في مظهر هذه الشوارع وفي سلع المتاجر التذكارية، الفنادق والنزل التي تسعى إلى منح هالة دولية لنفسها في أطراف المحليّة الشعبيّة المرهقة.

بصفتها شخصًا يلتقط صورًا لما نتجاهله عادة بوعي أو بغير وعي، تتعمّق يردين في التّوق المُحزن والرائع للعديد من معابد المتعة مثل "فندق لوتس"و"صالون التجميل Image" للفوز بعناق عالميّ. ولكنها لا تكتفي بتحديد هذه التقاربات الساخرة وتوثيقها، بل تتدخل أيضًا في طريقة وضع الأشياء (الزهور، العملات المعدنية، الآنية)، مما يخلق تقاربًا جديدًا، مثل ربطها الإبداعي بين مكعبات الحروف في لعبة "سكرابل-خربشة" على خلفيّة مفارش الطاولة. (مفرش من المربعات البرتقالية- الصفراء - الخضراء وعليها كلمة "انقلبتُ"، مفرش من المربعات الزرقاء - الصفراء - الحمراء - البنفسجية وعليها كلمة "أجادل").

مقابل ذلك، يتحول عندها توازن القوى بين المصوِّر والمصوَّر بشكل كبير في سلسلتها "مناهضة السّيلفي"، حيث تضع كاميرتها أمام نفسها. وتستخدم تقنية "السّيلفي" لمتصفحي الفيسبوك والانستغرام الّذين يوثّقون أنفسهم باستمرار في الرحلات، والسهرات وتناول الوجبات والعروض واللقاءات الاجتماعية لغرض التذكّر الحنينيّ المستقبليّ والرغبة في تبادل تجاربهم مع جمهور واسع وغير معروف إلى حد كبير. لكن، في حين يقوم ملتقطو صور "السّيلفي" بعرض وجوههم وحتّى بالكَشف عن أجزاء من أجسادهم، فإنّ مجموعة صور يردين "مناهِضة للسّيلفي" بشكل واضح: إنها تخفي نفسها وتتجنّب التواجد وإمكانية الوصول إليها والقرب أو الإغراء. هكذا تتحوّل المتعة النرجسيّة الشعبيّة، بشكل ماكر، بمحاكاة ساخرة للتّخليد الحشدويّ، المحموم، والاستحواذيّ من جهة، ويتمّ استخدامه بمثابة اختبار ذاتي جوهريّ للمصوِّرة الفنانة ولعلاقتها المتناقضة مع أداتها جهة أخرى (صور في صفحات 52-51).

على نحو انعكاسيّ، تكشف يردين في "مناهضة السّيلفي" النظام التصويريّ- فهي تصوّر بكاميرا الهاتف المحمول- لكنّها لا تستخدمه كوسيلة كشف فقط، وإنّما كوسيلة إخفاء، فصل، حجب وحماية من نظرة الجمهور الاقتحاميّة والجشعة. يمكن قراءة هذا كتحدٍّ للنرجسية الإغوائيّة، العدوانية، المراقبة، والمتابعة المتأصلة في الشبكات الاجتماعية، وخاصة كمقاومة أنثويّة للعين القضيبية المخترقة والمتطفلة التي تتطلب من المرأة أن تتصرّف، في المقام الأول، كغرض للتأمّل، بمصطلحات لورا مالفي (1975)، من خلال الإرضاء المتواصل لشهوة التأمّل الذكوريّة[2]. "مناهضة السّيلفي" هي دعوة مستميتة ونافذة للتحكّم بالحيّز العامّ، وليس الخضوع له.

هذا هو انتصار عملية إبداع-الصورة الذاتية (portraying) مقارنة بالصورة نفسها (portrait). من خلال لغة يردين

الخاصّة، يخلق هذا الرفض أنواعًا جديدة من الخصوصية. إنها تختبر من جديد الحدود بين الخاصّ والعام، الذي يشجّع طقس "السّيلفي" على تشويشها باستمرار. يحدق عمل "مناهضة السّيلفي" للفنانة يردين في المشاهدين عبر عين الكاميرا الرقمية. في السياق الفيسبوكيّ، يشكّل هذا التحديق العامّ نظرة إلى متصفّح الانترنت الخاصّ، وفي الوقت نفسه، نظرة خاصة للمصوِّرة-"الأخت الكبرى"- في حشد بلا وجه ومتعدد الأوجه ("فيس-بوك أي كتاب-الوجه")، حيث تشكّل الكاميرا وسيطًا لكنّها تفصل بينهما في نفس الآن.

تجادل سوزان سونتاغ في مؤلّفها "عن التّصوير" (1977) بأن ترجمة الواقع إلى صور عبر آلة التصوير يجب أن يُخفي دائما أكثر مما يكشف.[3] بهذه الروح، يقدم معرض "وطن" للفنانة نوريت يردين شجرة زيتون مزروعة في تلة عشبية اصطناعية في شارع دافيد هميلخ، على خلفية سيارات متوقفة - تجربة حضرية يُنظر إليها عبر نافذة مستديرة، تُدرَكُ كسرابٍ خرافي ومدهش: ربط تعارضيّ بين تل أبيب والجليل، الشرق الأوسط المتوهّج وأوروبا المخضرّة، في حين يعلو المخفيّ على المكشوف: من يستمتع بثمار شجرة الزيتون هذه؟ من يستظلّ بظله؟ أيّة جذور يوجد لشعب يستخدم شجرة الزيتون كعنصر زخرفي أجنبي؟

في عمل فنيّ آخر في معرض "وطن" يُشاهد تمثال حجري كبير لبن غوريون على خلفية منطقة إسكان مزدحمة في مدينة معالوت-ترشيحا في الشّمال ويثير التمثال تساؤلات: من نَحَت بن غوريون بربطة عنق على مشارف الحيّ؟ لماذا يقوم بن غوريون بتحويل نظره جانبًا وليس تجاه الإسكان الذي يحقّق رؤيته؟ ماذا يوجد بين هذا التمثال الحجري الساذج وتماثيل القادة النموذجية لأوروبا الشرقية والشرق الأوسط؟

يحضر وطن نوريت يردين في التفاصيل الصغيرة: مخلّل وقطعة من الخبز المقضومة في وجبة عمّال (عبرانيين؟ عرب؟ صينيين؟ هنديين؟) في "شفيل هميرتس"؛ لافتة "ماشِيّاح" مثبّتة على إحدى المركبات في ضواحي شارع ألينبي. كشك للقرنبيط البلديّ الريّان المفصول بفأس حادّة عند حاجز قلنديا؛ شبكة ممزّقة لمرمى مخترَق عدة مرات في ملعب لكرة القدم الأخضر عند سفح أسوار عكا.

نوريت يردين، بلُغتها "اليردينيّة" المتفرّدة، ترسم صورة محليّة للإسرائيليّة الممزّقة، الصدئة، المرائية، المثيرة للشفقة والسامية، من جهة، ورسم عامليّ وجوديّ للوجود الإنسانيّ الذي يواجه صعوبات اليوميّ وعلل التظاهر الحضريّ

---

[2] مالفي، لورا ([1975] 2006). اللذة البصريّة وسينما السّرد. في: باوم, داليت، أمير, دليلة، برير-غارب، رونا، بارلوفيتش، يافا، غرانيمان, دفورا، هليفي، شارون، حاروفي، دينا وفوغل-بيجاوي سيلفيا (المحررتان). دراسة النّسويّة: مقتطفات: مقالات ووثائق أساسيّة في التفكير النسويّ (ص 133-118). سلسلة مغداريم. تل أبيب: هكيبوتس هميؤوحاد.

[3] سونتاغ، سوزان ([1977] 1979). عن التّصوير.تل أبيب: عام عوفيد

والمحيطيّ، من جهة أخرى. تقدم يردين "السّيلفي" و "مناهضة السّيلفي" لوطنها الخاصّ، أرض جميلة شحيحة حيث الملكة لا مأوى لها، سوى بيت ملذات وفقًا للساعة، والملك لا تاج له سوى تاج مزخرف ل"الملك المسيح". ذلك، كما هو الحال في قصيدة "أناشد وطني الحبيب" للشاعرة ليئة غولدبيرغ،

ترتاد يردين كلّ شارع وزاوية، كلّ سوق وساحة وزقاق وحديقة، ومن خراب أسوار الوطن تلتقط عبر كاميرتها كلّ حجر صغير وتحتفظ به كهدية تذكاريّة. فنّ نوريت يردين السّاخر والوجدانيّ لا يكفّ عن رثاء الشّح المتوهّج.

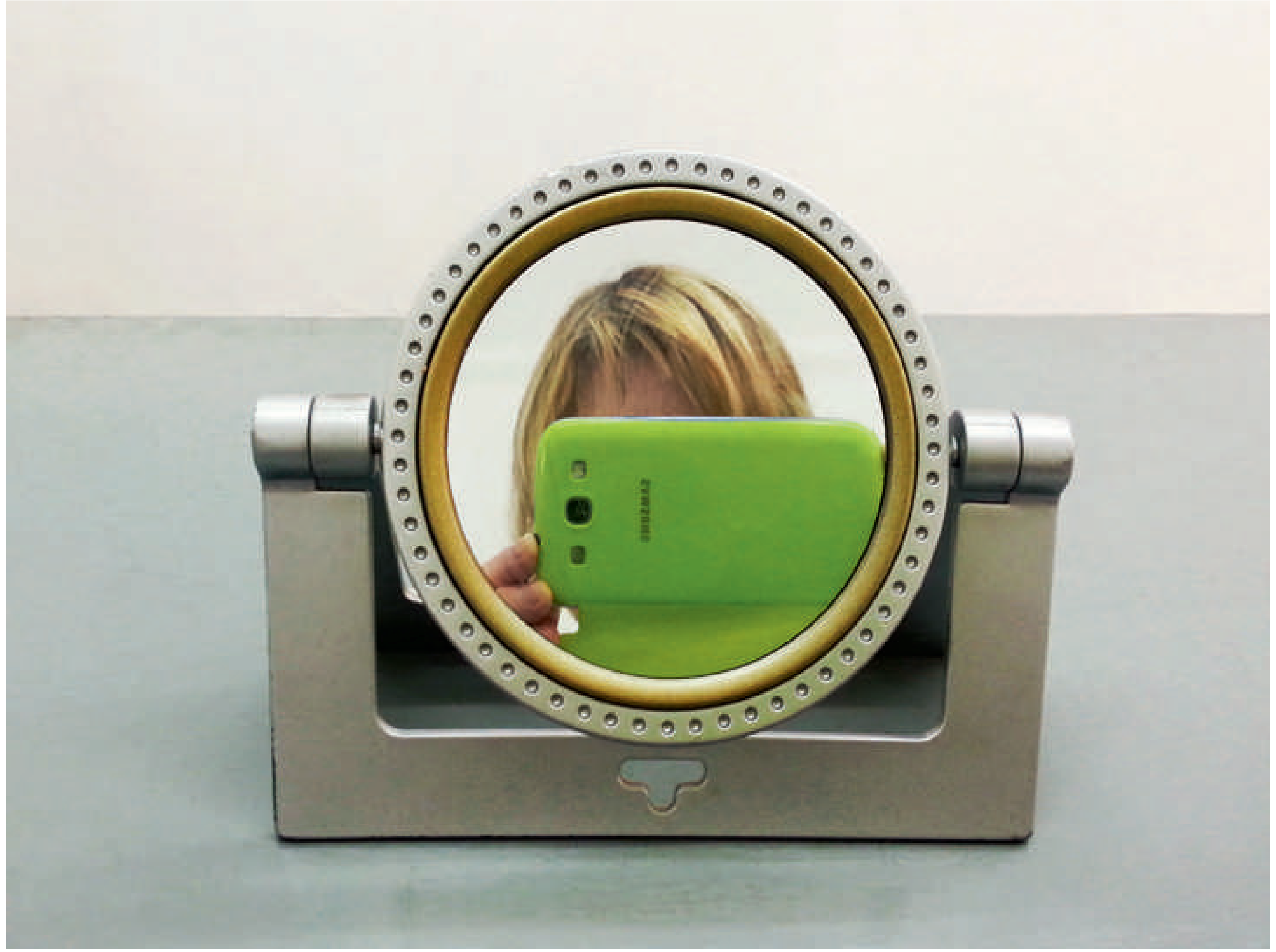
2012 Ben Yehuda St. ش. بن يهودا רח' בן יהודה

01.01.16

Flowers for Shabbat زهور ليوم السّبت פרחים לשבת

08.01.16

Flowers for Shabbat زهور ليوم السّبت פרחים לשבת



2014 Anti-Selfie مُناهضة السّيلفي אנטי סלפי

2015 Anti-Selfie مُناهضة السّيلفي אנטי סלפי

a crowded tenement in the northern city Ma'alot Tarshiha, raises its own wonderings: who sculpted Ben-Gurion in suit and tie on the outskirts of the neighborhood? Why is Ben-Gurion's gaze turned sideward and not toward the tenement that realizes his vision? What does this naive stone sculpture have in common with typical stone sculptures of prominent figures in East Europe and the Middle East?

Nurit Yarden's homeland is found in the small details: a pickled cucumber and a bitten slice of bread in a worker's meal (Jewish? Arab? Chinese? Indian?) in Shvil Hameretz Street; a Messiah sign fixed onto a car at the end of Allenby Street; a stall selling large meaty cauliflowers that are cut with a sharp axe at Kalandia checkpoint; a torn football net penetrated countless times in the green football field at the foot of the Akko Walls.

Nurit Yarden, in her unique Yardenish language, charts a local portrait of a torn, corroding, pretentious, pathetic and sublime Israeliness, on the one hand, and an existential universal portrait of human existence confronting everyday hardship and the maladies of urban and peripheral pretentions, on the other. Yarden offers selfies and anti-selfies of her private native land, a poor, pleasant land in which the queen has no house other than the pleasure-sanctuary that charges by the hour, and the king has no crown except for the garish crown of the King Messiah. Hence, as in Leah Goldberg's poem, From the Songs of my Beloved Land, Yarden walks to each street and corner, to every market, yard, alleyway and garden and, from the ruins of the homeland walls, captures every little stone for keepsake with her camera. Nurit Yarden's ironic and compassionate art does not stop recounting the shining paucity.

contiguities and documenting them, but also intervenes in the way objects are placed (flowers, coins, saucers) while creating new proximities between them. Such, for example, is her linking of Scrabble letter-blocks and tablecloths (an orange-yellow-green checkered tablecloth with the word "Changed"; a bright blue-yellow-red-purple checkered tablecloth with the word "Arguing").

The relation between photographer and subject turns on its head dramatically in the series Anti-Selfie, in which she points her camera at herself and her art. To do so, she uses the same selfie technique employed by Facebook and Instagram users, who constantly document themselves on trips, relaxing, at meals, shows and social gatherings, for the sake of future nostalgic memories and with a strong desire to share their experiences with a large, mostly anonymous audience. Yet whereas selfie takers show off their faces and sometimes bodies, Nurit Yarden's photographs are purely anti-selfie: she hides herself and never projects accessibility, availability, nearness or seduction. In so doing, the popular narcissistic pleasure is converted cunningly to parody the mass, incessive, obsessive immortalization while also serving as a profound means of self-examination of the photographer-artist and her ambivalent relation to her medium (images, pp. 51–52).

In a reflective manner, Yarden reveals in Anti-Selfie the photographic apparatus – the cellphone camera – but uses it both as means of exposure, and concealment, a barrier, screen, protection from the viewers' intrusive and voracious gaze. It can be read as an affront to seductive narcissism, to the belligerence, the monitoring and surveillance embodied in social networks, and especially as a female objection to the invasive and penetrative phallic eye that demands women act first and foremost as if coded with "to-be-looked-at-ness," as termed by Laura

Mulvey (1975) while constantly fulfilling the pleasure of the male gaze.[2] Anti-Selfie is a desperate and powerful call to control the public space, and not to be controlled by it.

This is the victory of portraying over the portrait itself. Through Yarden's unique language, this refusal creates new types of privacy. She reexamines the boundaries between the private and the public, which the cult of the selfie constantly erodes. Yarden's Anti-Selfie acts aim their gaze at viewers via the camera's digital eye. In the context of Facebook, this is a public penetrating gaze at the private Facebook user, and at the same time, this is the private penetrating gaze of the photographer – the Big Sister – at a faceless, multifaced mass, a face book, with the camera both mediating and separating between them.

Susan Sontag claims in her book, **On Photography** (1977), that the translation of reality into images via the camera must always hide more than it reveals.[3] In this spirit, Nurit Yarden's exhibition Homeland includes an image of an olive tree planted in a mound of artificial grass beside a row of parked cars on King David Boulevard. This urban experience, seen through a round window, is conceived as a strange, wonderful fata morgana of sorts: a pastiche-like connection between Tel Aviv and the Galilee, a burning Middle East and evergreen Europe, with more unknown than known: who enjoys the fruits of this olive tree? Who sits in its shade? What are the origins of the people for whom the olive tree is an alien decorative element?

Another work in Homeland, showing a large stone sculpture of Ben-Gurion set before

---

[2] Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," **Screen**, vol. 16, no. 3, (1 October 1975), pp. 6–18.

[3] Susan Sontag, **On Photography**, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

paradoxical pretentions: a young, delicate and murderous Snow White in a blood-splattered pinafore, a glaring Image Beauty Salon blue-red neon sign and a pair of dirty white light switches stuck in the middle of a wall covered in golden wallpaper with variegated flowers and peacocks. Yarden shows us the extent to which kitsch is a multi-contradictory mechanism involving daily grind and escapism, fantasies and anxieties, redemption and brutality (image, p. 46).

Nurit Yarden also photographs the motif hardest to capture in a non-kitsch manner: flowers in a vase. Over four years, every Friday morning she uploaded to her Facebook page a photograph of a vase with flowers, as part of the series Flowers for Shabbat. Her buttercups burst forth nonchalantly from an old tin kettle, some already with blackened stem and collapsing (image, p. 48). Her pimpernels are trapped in a white round vase and desperately seek light (image, p. 50). Her pink anemones are crammed into a blue ceramic vase lying on the street, by a carelessly painted wall. These sensitive-but-not-sentimental depictions gathered a growing Facebook following, and the series produced its own competitors, fans and abundance of imitations, homages and parodies. In the age of mechanical reproduction and the widespread and transient digital image, Flowers for Shabbat became a weekly exhibition of popular art: one that is neither condescending nor flattering.

Walter Benjamin claims in **The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction** (1936) that in an age in which artworks can be reproduced over and again – via engraving, etching, lithography, screen-printing, printing (and now also the internet) – art does in fact lose its aura, but the art field becomes more readily available and accessible to the masses.[1] On the one hand, the mass industrial commercialization of

art turns aesthetic into statistic (quantity over quality). On the other hand, the masses can forego the museum. Art reaches them directly and can be consumed at home through catalogues, articles, films, t-shirts, newsletters and social networks.

Yarden sought direct dialogue with her viewers, and therefore began creating works especially for the Facebook platform. She initiated an alternative discourse that bypasses the conventional art discourse, mediated by curators, art researchers, art dealers and museum directors, and made her followers, who are not necessarily from the art field, come to her exhibitions. The lively discourse generated by her Facebook feed on such series as Flowers for Shabbat, Tip, and Anti-Selfie is an ethical secularization of art because its transition from the ivory tower to the town market and square does not diminish it.

Yarden's art is not afraid of affecting, and she uses Facebook to reveal her photographic journal in which she reacts to her surroundings. In the exhibition Within Walking Distance (2013), she showed images of her living surroundings, around Tel Aviv's Bograshov, Ben-Yehuda and Allenby streets. Yarden sees the ironic dimension embedded in the appearance and wares of souvenir shops, in hotels and guesthouses that seek airs of an international aura at the very center of the sweaty, standard locality.

As someone who photographs what we tend – consciously or not – to ignore, Yarden delves into the pathetic and wonderful longings for a cosmopolitan embrace expressed by pleasure sanctuaries, such as the Lotus Hotel and Image Beauty Salon. However, she is not satisfied only in recognizing these ironic

[1] Walter Benjamin, **The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction** [1936], London: Penguin Books, 2008.

Yardenish I am Talking to You

On Anti-Kitsch, Anti-Selfie and Art for the People in the Age of Mechanical Reproduction / **Gilad Padva**

Nurit Yarden reveals art-world's best kept secret: the coin is under the lamp. Sometimes it's in a garish plastic saucer lying under a florescent-lit ceiling in a workers' restaurant on Allenby Street, or it's carried on the wings of a red eagle, printed on a serviette in a Palestinian sweet shop, in the photographic series Tip. Sometimes the coin is metaphorical: a Moledet (Homeland) Coffee Shop – Stoli Beer sign hanging under a crumbling balcony with an Israeli flag, or the Masada logo on a white sugar-sachet stuck in an ashtray, as a symbol of everyday heroism. At times the coin is concealed: selfies in which the camera hides the face of the photographer-subject. Nurit Yarden walks in the paths of the coins and traces the everyday routine that aspires so heroically, so desperately and so spectacularly toward the sublime.

Urban mundanity is enamored by kitsch. It quickly crawls into the hearts of the masses and enchants them in its seductive way. With her sharp gaze, Yarden captures its

III

מולדת – לקסיקון

גליה בר אור

נורית ירדן רואה בפרויקט "מולדת" סוג של סיכום לעשייה שלה בשנים האחרונות. בגוף עבודות זה היא מבקשת לבחון את האופן שבו סממנים ויזואליים, חברתיים ופוליטיים חודרים למרחב הציבורי בישראל.

השאלה הראשונה העולה מהתערוכה ומהקטלוג "מולדת" היא, מדוע בחרה נורית ירדן בכותרת זו, שניחנה במובהקות של מקור. מולדת היא נקודת מוצא (מקום הולדת), מולדת היא מכורה (לשון מכרה) הנתפסת כמקור מעצב – "הָאָדָם אֵינוֹ אֶלָּא תַּבְנִית-נוֹף מוֹלַדְתּוֹ". האם באמת מוליכה האמנות שלה לשאלות של מקור ושייכות? האם לכאן היא מובילה את הדיון שלה על המרחב הציבורי? ומה זה אומר על תפיסת הצילום שלה?

דומה שהתצלום שבו בחרה ירדן לפתוח את הפרק הזה, העוסק בתערוכה "מולדת", עונה לכותרת הטעונה ואף מתמסר לה (תצלום עמוד 75): לא זו בלבד שהכותרת מתנוססת בתצלום, אלא שבצדה נראה גם דגל ישראל. זו בדיוק המלכודת שטומנת עבודתה של ירדן, ולכן רצוי להשתהות ולהתבונן בפרטים: באור השמש העזה נחשפת חזית בניין משותף בעירוב שעטנזי של תריסים ומרפסת, סוגי הצללה, והשם "מולדת" רשום ומנוקד בלבן, כמו על-פי הזמנה. ממש במרכז התצלום למעלה, נראה מתוח כמו שתי זרועות פרושות לצדדים וממוסמר בין חוטי חשמל חשופים, דגל המדינה, כחול-לבן. אפשר לראות גם חוט דקיק שנקשר פעם לאיזה צורך, והיום הוא כמו שרשרת לצווארה הבלוי של המרפסת היצוקה בבטון. למטה משמאל אפשר לזהות בכתב זעיר את המילה "צללית".

קשה לחשוב על דימוי רחוק יותר מהדימוי האידילי של "מולדת" שהוקנה במערכת החינוך של פעם והונחל בטיול ובשיר ובספר – ארץ כמרחב ציבורי מאיר ופתוח בלא חציצה, מדבר וחורש, כפר ועיר, חיטה וגם תאנה, נחרוש וניטע, נסלול ונבנה, כי לנו היא ארץ זו. הפער הנפער בין משאלה של ארץ מולדת לבין התצלום של נורית ירדן מחלץ מבלי משים אנחת "הוי" וגם הטיה סובייקטיבית לגוף יחיד: "הוֹי, אַרְצִי! מוֹלַדְתִּי! הַר-טְרָשִׁים קֵרֵחַ". שאול טשרניחובסקי גנח או ניחם כך בשירו זה שהתפרסם בספר השנה של ארץ ישראל לשנת תרצ"ד (1933) וההדהוד המפעים בתצלום של ירדן חורג מעבר לפער המתבקש שבין מיתוס לריאליה העולה בשיר מוקדם זה של טשרניחובסקי.

התצלום של נורית ירדן לא רק מתחקה אחר תהליכי שינוי או עוקב אחר עקבות זיכרון, הוא מדובב זיכרון, מעורר את ההווה ומאתגר את ההקשר. מלכתחילה קיבלה ירדן אחריות על המבנה המערכתי שלתוכו הכניסה את התצלום, ויצרה מערכת הקשרים מומצאת משלה לגוף העבודות כולו. אפשר להגדיר מערכת זו, כמו מערכות נוספות שהמציאה, כמערכת המסרבת לכל מרכז שליטה, קנאית ליסוד האחרוּת שבה, הן ברמה של התצלום הבודד והן ברמה של המערכת הכוללת.

אפשר לכנות את המערכת הוויזואלית המומצאת של ירדן, המכונסת בתערוכה ובקטלוג, סוג של לקסיקון, אך אין מדובר בלקסיקון תקני הערוך בסדר אל"ף-בי"ת לפי מושגי מפתח, שבו המידע מאורגן באופן אובייקטיבי כביכול, ומגדיר וקובע מה ראוי להיזכר. ב"לקסיקון" שלה, נורית ירדן מעלה את השאלה איך אפשר לטפל במציאות שבירה של הווה פרגמנטרי, הנמצא תמיד בתנועה, באופן שלא ייפול במלכודת החונקת של הקשרים לקסיקליים מוכרים. הלקסיקון שלה מציע מבנה שמושגיו אינם מתמסרים למלות מפתח ולהיגיון מרכזי, המגדיר נתיב התחקות סדור, כזה שאינו מעקר את היסוד האנטגוניסטי. כמו למשל התצלום הפותח שתואר כאן שכותרתו היא "רח' ארלוזורוב 2012" או תצלום נוסף שכותרתו אף היא שם רחוב ושנת הצילום: "רח' בן יהודה 2014", ומצולם בו מגנט עם יונת שלום לבנה על רקע שחור, נושאת דגל ישראל וגם כתובת, Israel ופתקית מחיר (תצלום עמוד 84).

הצילום של ירדן אמנם עוסק בשינויים ויזואליים במראה המציאות, אך אינו מתמקד רק בתיעוד ומיון, אלא גם בדיבוב ובהחייאה, ובדומה לפעולת השוטטות שהיא הבסיס בעבודתה של ירדן, זמנו הוא זמן עכשיו.

דה סרטו העיר בספרו **המצאת היומיום**[1] כי פעולת עוברת-האורח עושה למרחב המערכתי האורבני מה שעושה אקט הדיבור לשפה. אקט השוטטות מערער על מבנים קבועים, פותח כל מסמן במרחב לקריאות אחרות, מכונן זמן הווה ביחס למקום ומאפשר לנוע עם המזדמן והלא קבוע. הוא יכול לגרום גם להחסרת פעימה, למשל לנוכח התצלום שכותרתו, "רחי המלך ג'ורג 2013" (תצלום עמוד 83). מצולמת בו בובה בחלון ראווה, מוטציית שלגיה של דיסני, בידה סכין קצבים ואדום דם על סינרה, וממובלעת הפלסטיק שמתוכה היא בוקעת עולה טירוף, מיתי או עממי, הקושר זה לזה קורבן ומקרבן.

נורית ירדן שילחה את הלקסיקון שלה לקלוט דימויים ממסע שיטוט שהוא גם יומני וגם פוליטי. תמצאו כאן דרים בכפיפה אחת קלישאות לאומיות ותיירותיות, עקבות עקירה, בנייה פרגמנטרית ופירוק. תמצאו בסביבות היומיום האלה את המקום של ההיעדר, מקום שבו חיבור מרכיבים לשעטנז מחולל שינוי בתפישה של משמעויות וזהות. "היומיום הוא כמו מסך", כותב הנרי לפבר, "... הוא מראה ומסתיר בעת ובעונה אחת; הוא חושף הן את מה שהשתנה והן את מה שנותר על כנו".[2]

עבודותיה של נורית ירדן מציעות בכל סדרה וסדרה דרכים וכלים עוקפי מרכז, המאפשרים לה לפתח אסטרטגיות שונות של שוטטות, שאף עושות שימוש במדיה עכשווית. החיפוש אחר חיבור בין המרכיבים של הגדרה זו החל בספר **ארוחה משפחתית** שיצא לאור ב-2007 בהוצאת חרגול/עם עובד, ונמשך בשלוש תערוכות יחיד: "שבץ-נא" (גלריה שלוש, 2010, אצרה נירה יצחקי), "במרחק הליכה" (גלריה קונטמפוררי, 2013, אצרה טלי תמיר), "קלנדיה" (בית האמנים תל אביב, 2014, אצרה קציעה עלון) ובפרויקט הפייסבוק שהחלה ב-2012 ונמשך עד היום, ובו היא מתייחסת לפלטפורמה של פייסבוק כאל חלל תצוגה אלטרנטיבי, המאפשר עבודה תהליכית ושיתופית, המייצרת קהילה אלטרנטיבית ברשת כמרחב עבודה, חשיפה ודיון.

הצילום של ירדן לא מוותר על אסתטיקה המטמיעה עושר ויזואלי ואפשרויות חזותיות מורכבות, אסוציאציות והקשרים מתחום האמנות היפה. התמונתי "הגבוה" נשזר במסווה של ז'אנר צילום-החטף "הנמוך", ויוצר שעטנז ייחודי, המציע אינספור דרכים לחציית גבולות ואפשרויות לחריגה חזותית, חברתית, תרבותית ופוליטית.

[1] מישל דה-סרטו, **המצאת היומיום**, תרגום: אבנר להב תל אביב: רסלינג, 2012.

[2] הנרי לפבר, **המרחב (החברתי) הוא מוצר (חברתי)**, תרגום: אבנר להב תל אביב: רסלינג, 2018.

ראו למשל תצלום נוף בקומפוזיציה קלאסית של משולש, דרך רחבה מתפתלת בצד מה שנראה כנוף סמי עירוני וקיר בטון לפנים מימין. עקבות בנוף מעידים, בצד ההזנחה, על משהו שמתחולל כאן. הפלא ופלא, במרכז הדרך מונחת סכין קצבים ענקית ולשמאלה חוסמת את הדרך חומת ראשים ערופים של כרובית. "מחסום קלנדיה 2012" (תצלום עמוד 90), רשום בכותרת, וכך גם בתצלום נוסף (תצלום עמוד 92) שבחלוקה אופקית נראה כמעט ריק ויותר משני שלישים תופס בו משטח תכלכל אפרפר של שמים עכורים. המשטח נחצה בקווי אנך דקים של עמודי תאורה, השמאלי שבהם ערוף ראש. אלא שהפס האופקי התחתון כלל לא ריק, במשטח הצר ממתינים רכבים ובאופק מבנים ורק מעל, ברקע הריק של השמים, מרחפים שני עפיפוני ענק, מטוסי-ציפור שכנפיהם בגוון מדי הסוואה צבאיים והבטנה בגוון ורוד גוף שהופשט עורו. זמן קצר לאחר שצולם התצלום עברה שם חברת הכנסת עדי קול והזדעזעה: "גם אם אלה תמונה של המכלאה הקפואה והמזוהמת במחסום קלנדיה, לא תוכלו לראות, ובטח שלא להרגיש, את ההשפלה והעלבון שחשתי ושחשים פלסטינים בעלי אישורים הנאלצים לעבור בה יום אחרי יום" (אפריל 2013).

קריצת העין הכואבת של נורית ירדן נודדת שוב ושוב אל מנגנוני ההזרה, ההדרה, האילמות, והאלימות. היא מתדיינת עם שאלות של ייצוג ומשטור המהווים מוקד רפלקסיבי לחקירתה את מדיום הצילום. "כך בנוי גם הלקסיקון שאני מרכיבה", היא מציינת, "זוהי מלכודת דבש שבה עבודה תמימה כמו, 'ארבעה זיתים ופלפל' נמצאת ליד העבודה 'מחסום קלנדיה', אלא שגם התצלומים התמימים בפרויקט, תמימים רק לכאורה, ובכל אחד מהם טמון זרע של פורענות. צורת עבודה זו מאפשרת להעלות לדיון נושאים פוליטיים-חברתיים שאנחנו כחברה מעדיפים לא לראות".

"מולדת" של נורית ירדן היא לקסיקון מופרך, המשמש כמבנה הפורש ריבוי ניגודים, הן כתמונת מציאות והן כפרקטיקה של עבודה המתמודדת עם מנגנוני ראייה, הרגל והכחשה. באמצעות ה"לקסיקון" נחשפים וקטורים סותרים בתשתית עבודתה, המטעינים את תצלומיה בחידתיות, בחפיפה דיאלקטית בין המוכר והזר, בגירוי, קריצת-עין וקסם דו-משמעי. אופן ההמשגה הממזרי שלה בפרויקט "מולדת" מדגיש את הממד הרפלקסיבי, המושגי והביקורתי של מכלול עבודתה.

נורית ירדן מאתרת את אופני הניצול של הצילום וגם את הפוטנציאל הגלום בו "לשוטט" בשולי האלם הפרטי והחברתי ולחשוף את האלימות, שהרי האסטרטגיה

שנוקטת האלימות היא הסוואה, הכחשה והתעלמות, שתוצאתן שיתוף פעולה: "היעדר ההיררכיה ב'לקסיקון' הזה משקף עבורי גם את הקיום המקביל והבלתי אפשרי של שגרת היומיום הפרטית הנוחה שלי ושל חלק גדול מהאזרחים במדינה, ומולה הדיכוי ואי–הצדק הנראים לכל עין שמוכנה לראות".

وَطَن - مُعجَم

غاليا بار أور

ترى نوريت يردين في مشروع "وَطَن" أشبه بملخّص لعَمَلها الفنّيّ في الأعوام الأخيرة. في قَوام هذه الأعمال الفنيّة، تسعى الفنّانة إلى دراسة الطريقة التي تتسرّب فيها الخواصّ البصرية والاجتماعية والسياسية إلى الحيّز العامّ في إسرائيل.

السؤال الأول الذي ينبثقُ من معرض وكتالوج "وطن" هو: لماذا اختارت نوريت يردين هذا العنوان، الذي يتّسم بالأصالة. الوطن هو نقطة البداية (مسقط الرأس)، الوطن هو أرض المنشأ التي يُنظر إليها على أنها مصدر مُصَمّم-"ليس الإنسان إلاّ قالب-منظر لوطنه" على حدّ تعبير الشاعر شاؤول تشارنيحوفسكي. هل حقًّا يطرح فنّ نوريت يردين أسئلة حول الأصل والانتماء؟ هل يقودُها جدلُها حول الحيّز العامّ إلى هذا الموضوع؟ وماذا يقول ذلك عن تصوّرها للتصوير؟

على غرار ذلك، فإنّ الصّور التي اختارتها يردين لافتتاح هذا المَوسم، والذي يتناول معرضَ "وطن"، تتجاوب مع العنوان المشحون وحتّى أنّها تكرّس نفسها له (صورة صفحة 75): لا يلوح العنوان في الصّورة وحسب، بل ويظهر العلم الإسرائيليّ بجانبه أيضًا. هذا هو على وجه التحديد الكمين الذي يخفيه عمل يردين الفنيّ، لذلك فإنه من المستحسن التريّث والتأمّل في التفاصيل: في ضوء الشمس الساطع، تنكشف واجهة مبنى مشترك بدمج تهجينيّ ممنوع (شعاتنيز) لغوالق ولشرفة، أشكال تظليل، والعنوان "وطن" مدوّن ومشكَّل باللون الأبيض، كما لو كان وفق الطلب. تمامًا في وسط الصورة أعلاه، يبدو علم الدولة باللونين الأزرق والأبيض مشدودًا مثل ذراعين ممدودتين إلى الجانبين وممسمَرًا بين أسلاك كهربائيّة

مكشوفة. يمكنك أيضًا رؤية سلك رفيع تمّ ربطه ذات مرّة لحاجةٍ ما، واليوم يبدو مثل سلسلة للعنق البالي للشرفة الاسمنتيّة. في الأسفل، عن اليسار، يمكن تشخيص عبارة "صورة ظلليّة" في الزاوية اليسرى السفلى.

من الصعب التفكير في صورة بعيدة عن الصورة المثالية "للوطن" المغروس في جهاز التربية والتعليم القديم والّتي تمّ نقلها إلى الرحلة والأغنية والكتاب-الأرض باعتبارها حيزًا عامًا مضيئًا ومفتوحًا بدون حاجز، صحراء وغابة، قرية ومدينة، قمحًا وتينًا، نحرث ونزرع، نعبّد ونشيّد، لأنّ هذه الأرض ملكنا. الهوة المفتوحة بين رغبة الوطن وصورة نوريت يردين أطلقت تنهيدة تشي بتنفّس الصعداء دون قصد، وكذلك ميل ذاتيّ لضمير المتكلّم "يا بلادي! وطني! جبلٌ صخريّ أصلع". تأوّه تشارنيحوفسكي أو تصبّر على هذا النّحو في قصيدته هذه المنشورة في كتاب العام لأرض إسرائيل عام 1933 وصداها النابض في صورة يردين يتجاوز الهوّة الواضحة بين الأسطورة والواقع الظاهرة في القصيدة الوارد ذكرها لشارنيحوفسكي. لا تكتفي صورة نوريت يردين فقط بتتبع عمليات التغيير أو تتبع آثار الذاكرة، بل تسمع الذاكرة، تستدعي الحاضر وتتحدّى السياق. منذ البداية، تولت يردين المسؤولية عن الهيكل النظاميّ الذي أدخلت إليه الصّورة، وخلقت منظومة من السياقات التي ابتكرتها لمجموعة أعمالها الفنيّة. يمكن تعريف هذه المنظومة، على غرار منظومات أخرى ابتكرتها يردين، كرافضة لأي مركز تحكّم، غيّورة على الغيريّة التي بداخلها، على مستوى الصّورة الفرديّة وعلى مستوى المنظومة العامّة.

يمكن أن نطلق على المنظومة البصرية التي ابتكرتها يردين، والحاضرة في المعرض والكتالوج، اسم "المعجم"، لكن الحديث لا يدور حول معجم معياريّ معَدّ حسب الترتيب الأبجديّ ووفقًا للمفاهيم الأساسية التي يتم تنظيم المعلومات فيها بشكل موضوعيّ ظاهريًا، كما أنّه يعرّف ويحدّد ما يجب تذكره. في "معجمها"، تطرح نوريت يردين السؤال حول كيفية التعامل مع الواقع الهش للحاضر المجتزأ، المتواجد في حالة حركة على الدّوام، بطريقة لا يقع فيها في الكمين الخانق للسياقات المعجمية المألوفة. يقترح معجمُها مبنى لا تكرّس فيه المفردات نفسها للكلمات الرئيسية وللمنطق المركزيّ، والذي يحدّد مسار تتبّع منَظّم، لا يُحيّد الأساس التنافسيّ، كما هو الحال مثلا في الصورة الافتتاحية الموصوفة هنا بعنوان "ش. أورلوزوروف 2012". أو صورة أخرى حَملت هي أيضًا اسم الشّارع وسنة التّصوير: "ش. بن يهودا 2014"، وقد تمّ تصوير مغناطيس مع حمامة سلام بيضاء اللون بخلفيّة سوداء، تحمل علم إسرائيل و العنوان، Israel، وبطاقة بسعر (صورة صفحة 84).

على الرغم من أنّ التّصوير عند يردين يتناول التغييرات البصريّة في مشهد الواقع، لكنّه لا يركّز فقط على التوثيق والتصنيف، وإنّما يتعدّاه إلى الدّبلجة والإحياء، وعلى غرار فعل

التجوّل الذي هو أساس عمل نوريت يردين الفنيّ، فإنّ زمنه هو الزّمن الراهن. في مؤلّفه **اختراع اليوميّ**[1] يذكر دي سيرتو أن فعل المرور يفعل للحيّز المنظوماتيّ الحضريّ ما يفعله فعل الكلام للغة. فعل التجوّل يقوّض المباني الدائمة، يفتح كلّ دالّ في الحيّز على قراءات مختلفة، يحدّد الزمن الراهن بالنّسبة إلى المكان ويَسمح بالحركة مع ما هو طارئ وغير ثابت. كذلك، يمكنه أن يتسبب في إنقاص النّبض، كما هو الحال مثلا في ضوء الصورة التي تحمل عنوان "ش. الملك جورج 2013" (صورة صفحة 83)، حيث تمّ تصوير دمية في نافذة عرض، طفرة بياض الثّلج من أفلام ديزني، تحمل بيدها سكيّن جزّارين ولون الدّم الأحمر على مئزرها، ومن الطوق البلاستيكيّ من داخلها تنبثق بجنون، أسطوريّ أو شعبيّ، يربط بين الضحية والجاني.

لقد أطلقت نوريت يردين معجمها لاستيعاب الصّور من رحلة تجوال هي رحلة يوميّاتيّة وسياسيّة في نفس الوقت. سوف تجدون هنا مزيجًا من الكليشيهات الوطنيّة والسياحيّة، آثار اقتلاع، بناء مجتزأ وتفكيك. سوف تجدون في هذه البيئات اليوميّة مكانَ الغياب، مكانًا يُحدث فيه الرّبط بين المركّبات والتهجين الممنوع (شعاتنيز) تغييرًا في إدراك المعاني والهويّة. "اليوميّ مثل الشاشة"، يكتب هنري لفرب، ".. إنّه يُظهر ويستُر في ذات الآن؛ يكشف ما تغيّر وما بقي على حاله".[2]

تقدم أعمال نوريت يردين في كل سلسلة وسلسلة من أعمالها، طرقًا وأدوات تتجاوز المركز والتي تمكّنها من تطوير استراتيجيات متنوعة للتجوال، حتّى أنّه يتمّ استخدام وسائل الإعلام المعاصرة فيها. بدأ البحث عن وجود صلة بين عناصر هذا التعريف في كتاب **وجبة عائلية** الذي نشر في عام 2007، دار حرغول/عام عوفيد للنشر، واستمرّ في ثلاثة معارض: "خربشة" (غاليريا ثلاثة، 2010، أمينة المعرض: نيرة يتسحاقي)، "مسافة مقطوعة مشيًا" (معرض كونتيمبوراري/معاصر، 2013، أمينة المعرض: طالي تامير)، "قلنديا" (بيت هؤومانيم/بيت الفنانين، تل أبيب، 2014، أمينة المعرض: كتيسعا عالون) وفي مشروع الفيسبوك الذي بدأ في عام 2012، ولا يزال مستمرًا حتى يومنا هذا، والذي تتطرّق من خلاله إلى منبر فيسبوك كفضاء عرض بديل، يسمح بعَمل تعاونيّ وفي مراحل، ويخلق مجتمعًا بديلاً في الشبكة كفضاء عملٍ وانكشاف ونقاش.

التصوير عند يردين لا يرفع يده عن الجمالية التي تذوّت الثروة البصرية والإمكانيات البصرية المعقدة والتداعيات والسياقات من حقل الفنون الجميلة. إن الصُوريّة "الرفيعة" منسوجة بشكل مخفيّ في تصوير اللقطة "المنخفض"، ويخلق تهجينًا ممنوعًا (شعاتنيز) خاصًا، يقدم طرقًا لا حصر لها لعبور الحدود وإمكانيات للتجاوز البصري والاجتماعي والثقافي والسياسي.

انظروا على سبيل المثال، تصوير منظر بتركيبة مثلث كلاسيكيّة، طريق واسعة متعرّجة إلى جانب ما يبدو كمنظر شبه حضريّ وحائط اسمنتيّ من الأمام جهة اليمين. الآثار الظاهرة في المنظر تَشي، إلى جانب الإهمال، بأنّ شيئًا ما يحدث هنا. على نحو مثير للدهشة، ثمّة سكين جزّارين ضخمة موضوعة في منتصف الطريق، وعن يسارها جدار من رؤوس قرنبيط مقطوعة تسدّ الشارع. لقد دُوّن في عنوان العمل "حاجز قلنديا 2012" (صورة صفحة 90)، وكذلك هو الحال في صورة أخرى (صورة صفحة 92) حيث تبدو فارغة في التقسيم الأفقيّ وأكثر من ثلثي الصورة يشغل حيّزها سطحٌ أزرق رماديّ لسماء عكرة. يتم قطع السطح بخطوط عاموديّة رقيقة لأعمدة إنارة، حيث العامود الموجود عن اليسار مقطوع الرأس. إلاّ أنّ الخطّ الأفقيّ السفليّ ليس فارغًا إطلاقًا، في السّطح الضيّق تنتظر مركبات وفي الأفق بنايات، وفقط من فوق، في الخلفيّة الفارغة للسماء، تحلّق طائرتان ورقيّتان ضخمتان، طارئتان في هيئة عصفوران أجنحتهما بزيّ عسكريّ مموّه والبطانة بدرجة لون ورديّة، جسم تمّ سلخ جلده. بعد التقاط هذه الصورة بمدّة قصيرة مرّت من المكان عضوة الكنيست عدي كول وقد أصابتها صدمة: "حتى لو قمت بتنزيل صورة الزريبة المجمّدة والملوّثة عند حاجز قلنديا، فإنّكم لن تتمكّنوا من رؤية، ناهيك عن الإحساس، بالذل والإهانة اللذين شعرتُ بهما، ويشعر بهما الفلسطينيّون الذين يحملون التصاريح ويضطرون للعبور بواسطتها يومًا بعد يوم" (نيسان 2013).

إن الغمزة المؤلمة لنوريت يردين تتنقّل باستمرار إلى آليات التغريب والإقصاء والسكون والعنف. إنها تناقش مسائل التمثيل والنظام، التي تشكل مركزًا انعكاسيًا لبحثها لوسيلة التصوير. "هكذا أيضًا ينبني المعجَم الذي أقوم بتركيبه"، تشير قائلة، "إنّه كمين من عسل يتجاور فيها عمل مثل "أربع حبّات زيتون وفلفل" مع العمل الفنيّ "حاجز قلنديا"، إلاّ أنّه حتّى الصّور الساذجة في المشروع، هي ساذجة ظاهريًا، وفي كليهما تختبئ بذرة تمرّد. طريقة العمل هذه تسمح بإثارة نقاش حول مواضيع سياسيّة-اجتماعيّة نفضّل، نحن كمجتمع، ألاّ نراها".

"وطن" نوريت يردين هو معجم مُفَنّد، يُستخدم كمبنى ينشر تعددية من التضادات، سواء كصورة واقع أو كممارسة لعَمل يتناول آليات الرؤية والروتين والإنكار. من خلال "المعجم" تنكشف مُتّجهات متضادّة في قاعدة عملها، والتي تشحن صورها بالتحجية، بالتداخل الجدليّ بين المألوف واللامألوف، بالتحفيز، بغمزة وبسحر غامض. طريقة المَفهمة المراوغة في مشروعها "وطن" تشدّد على البعد الانعكاسيّ، المفاهيميّ والنقديّ لمجمل عملها الفنيّ.

تحدد نوريت يردين طرق استغلال التصوير والإمكانيّة الكامنة في "التجوال" في هوامش الصّمت الفرديّ والاجتماعيّ

[1] ميشيل دي سيرتو، **اختراع اليوميّ**، ترجمة عن الفرنسيّة: أفنير لهف (تل أبيب: رسلينغ، 2012).
[2] هنري لفرب، **الحيّز (الاجتماعيّ) هو منتج (اجتماعي)**، ترجمة عن الفرنسيّة: أفنر لهف (تل أبيب: رسلينغ، 2018).

والكشف عن العنف، حيث أن الاستراتيجيّة التي يتبنّاها العنف هي التمويه والإنكار والتجاهل، والذي يتمخّض عنها التعاون: "غياب الهرميّة في هذا 'المعجم' يعكس بالنسبة لي أيضًا الوجود الموازي والمستحيل لروتيني اليوميّ الخاصّ والمريح، ولقسم كبير من المواطنين في الدولة، وقبالتها القمع والظلم الظاهران لكلّ عين ترغب في رؤيتهما".

2014 Har Sinai St. ش.هار سيناي רח' הר סיני

2012 Arlozorov St. ش.أرلوزوروف רח' ארלוזורוב

רח' הרברט סמואל ش. هربرت صامويل Herbert Samuel St. 2015

רח' גאולה ش. غيئولاه Geula St. 2014

2012 David Hamelech Boulevard جادة دافيد هميلخ שדרות דוד המלך

2012 Arlozorov St. ش. أرلوزوروف רח' ארלוזורוב

2012 Worker's Meal وَجبة عمّال ארוחת פועלים

2013 Allenby St. ش. ألينبي רח' אלנבי

2014 Ben Yehuda St. ش. بن يهودا רח' בן יהודה

2013 King George St. ش. هَميلخ جورج רח' המלך ג'ורג'

טיפ بقشيش Tip 2015

רח' אלנבי ش.ألينبي Allenby St. 2017

2015 Holot Detention Center مرفق احتجاز حولوت מתקן כליאה חולות

2013 Worker's Meal وَجبة عمّال ארוחת פועלים

2014 Shvil Hameretz St. ش. شفيل هَميرتس רח' שביל המרץ

2012 Kalandia Checkpoint حاجز قلنديا מחסום קלנדיה

2013 Tip بَقشيش טיפ

2012 Kalandia Checkpoint حاجزقلنديا מחסום קלנדיה

2016 Ma'alot Tarshiha معالوت ترشيحا מעלות תרשיחא

2018 Jisr az-Zarqa جسر الزرقاء ג'יסר א-זרקא

2018 Akko عكّا עכו

2015 Arad عَراد ערד

2017 Kfar Masaryk كفارمساريك כפר מסריק

work and forms an alternative online community as a space for work, exposure and dialogue.

Yarden's photography does not eschew an aesthetic of pictorial copiousness and complex visual options, associations and contexts that derive from the field of fine arts. The pictorial "high art" is embedded in the guise of the "low" snapshot genre, creating a unique hybrid, that offers numerous transgressions and possibilities for visual, social, cultural, and political deviations. For example, a landscape photograph constructed according to the classical triangle composition. In it appears a wide and winding road in what seems to be a semi-urban area, with a cement wall on the right. Apart from the apparent neglect, traces in the landscape attest to some occurrence. Wondrously, at the center of the composition lies a large cleaver and, to its left, blocking the road, a row of decapitated cauliflowers. The title reads Kalandia Checkpoint 2012 (image, p. 90). So too in another work (image, p. 92) wherein an optical plane seems almost empty – obscure light-blue-greyish skies occupy more than two-thirds of its space. Thin vertical lines of light poles, the left one headless, cut through this surface, leading to the low horizontal plane that is, in fact, not empty at all. In the narrow area, vehicles stand waiting before a horizon of buildings under the empty sky in which fly two giant kites, bird-planes with camouflage wings and a gut-colored pink interior. Shortly after this photograph was shot, Knesset member Adi Kol visited the place and was shocked: "Even if I show a picture of the frozen, filthy coop in Kalandia checkpoint, you could not be able to see, not to mention experience, the humiliation and mortification I felt and which is felt by Palestinians with permits who are forced to pass through it every day" (April, 2013).

Nurit Yarden's painful wit wanders over and again to systematic alienation, exclusion, violence, and silence. Her examinations of representation and policing constitute a reflective focal point for her photographic practice. "This is also how the 'lexicon' I compose is built," she mentions, "it's a honeytrap in which an innocent work, such as Four Olives and a Pepper, is juxtaposed with Kalandia Checkpoint 2012. However, even the naive photographs in the project are only seemingly so. Each holds a seed of destruction. This work method allows revealing political-social issues that, as a society, we would rather not see."

Nurit Yarden's Homeland is an absurd lexicon that serves as a structure containing multiple contradictions, both as a reality image reflection and as a work practice that attends to apparatuses of seeing, habit, and denial. Through the lexicon, contrasting vectors are revealed in the framework of her work, that charge her photographs with mystery, with a dialectical that overlaps the familiar and the strange, with stimulation, malarkey, and ambiguous charm. This crafty form of conceptualization in her Homeland project emphasizes the reflective, conceptual and critical dimension of her entire oeuvre.

Nurit Yarden locates photography's exploitive ways and its innate potential to "wander" at the fringes of private and social silence, and thus to reveal the violence and its strategies of concealment, denial, and disregard that result in compliance and collaboration: "The lack of hierarchy in my 'lexicon' also mirrors the parallel and impossible existence of the private everyday, the comfortable one that I, and a large part of this country's citizens, experience and, in contrast, the oppression and injustice that can clearly be seen by anyone willing to look."

this one can also be described as one that refuses to adhere to any control center and zealously maintains its otherness, be it of the single photograph or the comprehensive system.

It may be entitled a lexicon of sorts. However, this is not a standard lexicon arranged alphabetically according to key terms, in which the information is ordered in a seemingly objective manner, seeking to codify and determine that worth recording. In her "lexicon", Nurit Yarden asks how to face the challenge of the fragile reality of a fragmentary present, one in constant flux, in a way that avoids the stifling trap of familiar lexical contexts. Her lexicon offers a structure whose definitions do not sit comfortably within key terms and a central, organizing and guiding logic; one that does not neuter the antagonistic element. So, for example, is the opening photograph described above, whose title is Arlozorov St. 2012, or another photograph also named after a street and year, Ben Yehuda St. 2014, of a white peace dove fridge magnet with an Israeli flag imprinted on it, set against a black background with a price tag (image, p. 84).

Indeed, Yarden's photography is occupied with visual changes in the appearance of reality but it does not focus only on documenting and sorting but also on dubbing and resuscitation which like the act of wandering that stands at the basis of her work, its time is the present. Michel de Certeau claimed in **The Practice of Everyday Life**, that the act of the passerby does to the urban systematic space what the act of talking does to language.[1] Wandering destabilizes fixed structures, opens each spatial signifier to other readings, constitutes a time of

[1] Michel de Certeau, **The Practice of Everyday Life** (1980), trans: Steven Rendall, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

the present in relation to place and allows flowing with the random and the variable. It can also make the heart skip a beat: for example, in the photograph King George St. 2013 (image, p. 83), there is a storefront doll, a mutation of Disney's Snow White, holding a butcher knife and wearing a pinafore stained with red splats of blood. The plastic structure from which she emerges radiates madness, either mythic or common, that binds together victim and abuser.

Nurit Yarden sends her lexicon to absorb images from a wandering journey that is, at once, journalistic and political. National and touristic clichés appear beside traces of uprooting, fragmentary construction and dismantling. These everyday surroundings show the lack, the place in which the jumbled joining of elements generates a change in the conception of meanings and identities. "The everyday is like a screen," wrote Henri Lefebvre, "at once revealing and concealing; showing both that which has changed and that which has remained the same."[2]

Each of Yarden's series offers ways and tools that bypass the central route, allowing her to develop alternative strategies of wandering while also utilizing current media. The search for the link between the parts of this definition began in her book **Family Meal**, and continued in three solo exhibitions: Scrabble (Chelouche Gallery, 2010, curated by Nira Itzhaki), In Walking Distance (Contemporary By Golconda Gallery, 2013, curated by Tali Tamir), and Kalandia (Tel Aviv Artists House, 2014, curated by Ketzia Alon).[3] They are present also in the Facebook project she began in 2012 and still continues, in which she uses the site as an alternative exhibition space that allows processive, collaborative

[2] Henri Lefebvre, **The (Social) Space is (Social) Product**, (1974) trans : Avner Lahav, Tel Aviv: Resling, 2018 [Hebrew].
[3] Nurit Yarden, **Family Meal**, Tel Aviv: Xargol and Am Oved, 2007.

Homeland – Lexicon

Galia Bar Or

Nurit Yarden considers the Homeland project a summation of her work in recent years. In this body of work, she seeks to examine the penetration of visual, social, and political signs into the Israeli public sphere.

The first question the Homeland exhibition and book evoke is why did Yarden chose this title, which pertains to the quintessential idea of origin. Homeland is the source, the native, formative land, as in the Hebrew proverb "A person is nothing but their childhood landscape." However, the puzzle persists: does her art really lead to questions of essentiality and belonging? Is this the realm toward which her examination of the public sphere is oriented? And what does it say about her conception of photography?

It seems that the photograph Yarden chose for the opening of this chapter, which relates to the Homeland exhibition, adheres to the charged title and, in fact, seems taken by it (image, p. 75): not only does the title appear in the photograph itself, but also an Israeli flag is seen beside it. This is precisely the kind of trap that Yarden's work sets, and therefore needs time for contemplation and examination of its details: the façade of a residential building stands in the bright sunlight revealing a mismatched mix of shutters, a balcony, different types of shading and letters of "Moledet" (homeland), printed and vowelized in white as if by order. At the top center of the image, stretched like two open arms and nailed between exposed electrical cables, is the country's flag, blue and white. Also visible is a thin piece of thread that was once tied to something or other and now lies like a necklace on the worn neck of the cast cement balcony. At the bottom left, the Hebrew word for "shading" can be worked out in small letters.

It is hard to think of an image further removed from the idyllic image of "Homeland" endorsed by the Zionist system of education and inherited in trips and songs – a country as a boundless and free public sphere; desert and forest, village and city; the land of milk and honey. The rift opening between the wishful thinking of a Homeland and Nurit Yarden's photograph releases an unintentional sigh as well as a lean toward the singular: "Oh my country! My homeland! Barren mountain rock," thus Saul Tschernichowsky groaned in his poem published in the 1933 Land of Israel Yearbook and the startling reverberation in Yarden's photograph transgresses the obvious gap between myth and reality evoked in Tschernichowsky's poem.

Nurit Yarden's photograph does not merely trace change processes or markings of memory. It also induces recollection, jolts the present and challenges the context. From the outset, Yarden assumes responsibility for the structure into which she introduces her photograph and thus she creates her own invented system of contexts for the entire body of work. Like other systems she invented,

Homeland Nurit Yarden نوريت يَردين **وَطَن** נורית ירדן **מולדת**

ISBN: 978-965-572-732-6
0 8001810010 7
דאנאקוד 800-1810010