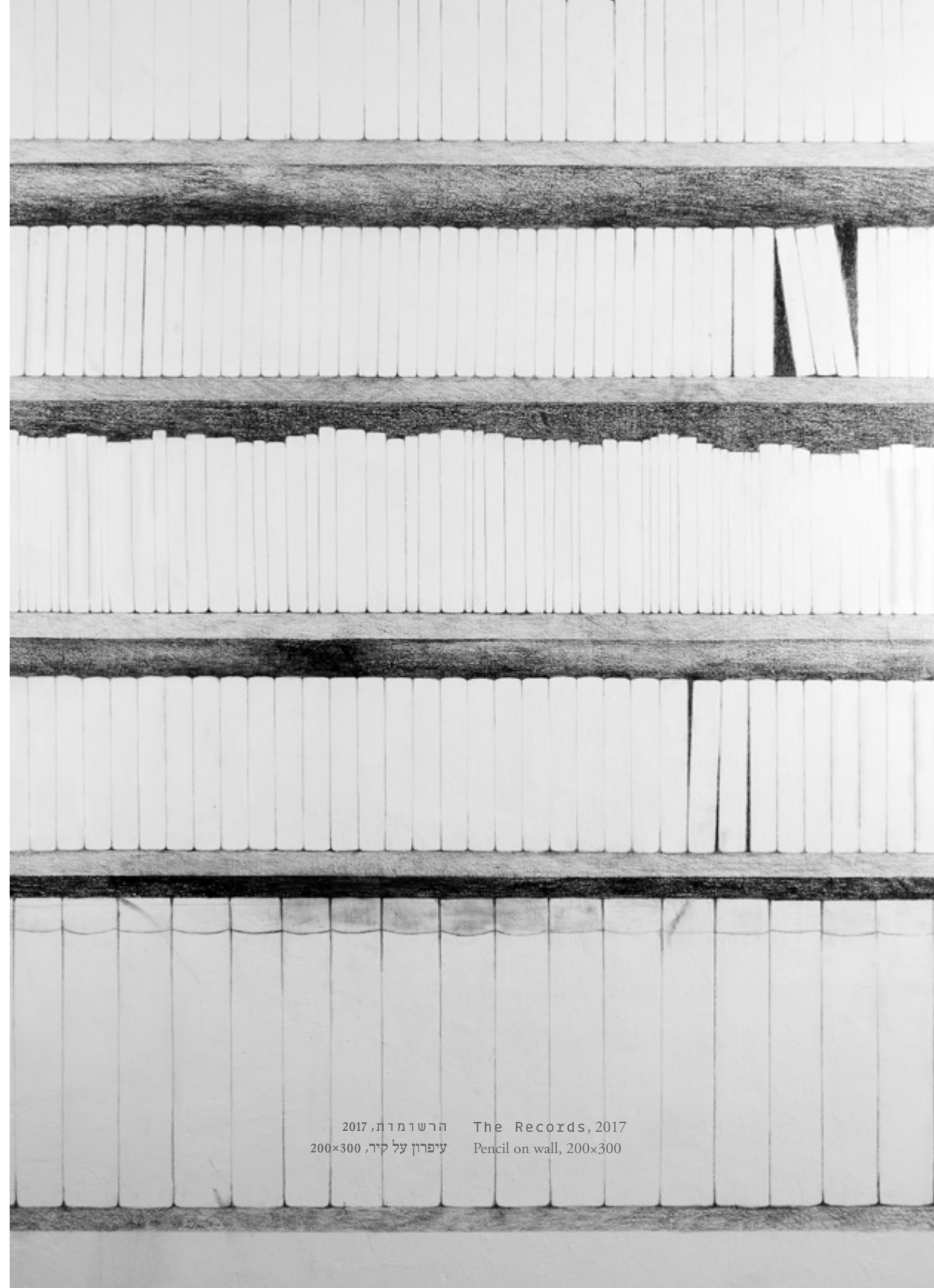


יפעת בצלאל

תְּהֵלָה



הרשומות, 2017 The Records, 2017
עיפרון על קיר, 200×300 Pencil on wall, 200×300



פתיח דבר

תודה גם לשותפי בחבר השופטים: רות רפפורט, עירית רפפורט, חמי ולזר פרוכטר, ענת מטלון, דורון סבג, רבקה סקר ואלן גינתון.

תודה מקרב לב ליפעת בצלאל, על הזכות שהיתה לנו לעבוד במחיצתה. תודה מיוחדת לקרן בר-גיל, על התמיכה ביצירתה של יפעת בצלאל ועל שיתוף הפעולה הפורה. תודה והערכה רבה לדלית מתתיהו, אוצרת התערוכה, על עבודתה המעמיקה, ולמחלקה לאמנות ישראלית על התמיכה והסיוע. על המאמרים מאירי העיניים שכתבו לקטלוג תודה לרחל פרליבטר ולדלית מתתיהו. עוד ברצוני להודות לכל השותפים לעשייה: לאביגיל ריינר על העיצוב המדויק של הקטלוג; לדפנה רוז על העריכה; לדריה קסובסקי ורחל פרליבטר על התרגום לאנגלית; לאלעד שריג ודרור ורשבסקי על הצילום; ולרפאל רדובן ואיריס ירושלמי על חלקם החשוב בהקמת התערוכה ובהוצאתה אל הפועל. תודות חמות גם לכל עמיתינו במחלקות הרישום, השימור, ההקמה והתאורה. להקמת התערוכה התגייסו עוד רבים וטובים מצוות המוזיאון ומחוצה לו, ולכולם שלוחה תודה על השותפות שלא תסולא בפז.

סוזן לנדאו
מנכ"לית

הסביבות הרישומיות של יפעת בצלאל, זוכת פרס רפפורט לאמן צעיר לשנת 2016, מקפלות בחובן את קסמו החמקמק של מעשה היצירה. ביסוד יצירתה, המשלבת רישומים בעפרונות גרפיט והקרנות וידיאו, עומדים הכמיהה לטרנסצנדנטי והיחסים המורכבים בין הבדיון והממשות. מופעי ילדות איכלסו את סדרות הרישומים המוקדמות של בצלאל, שבהן עסקה בדמותה של אליס כפי שהונצחה באיורים לספריו של לואיס קרול אליס בארץ הפלאות ומבעד למראה. הדמות המאירת, משוכפלת וקטועה, תוארה על סף ערות ונפילה לתהום. דומה שהמסע דרך מחילת הארנב, המסמנת מעבר בין ממדים, ממשיך בתערוכה הנוכחית באמצעות דמותה של תהלה, גיבורתו הצדקת של ש"י עגנון. דמות זו מעגנת סביבה את התערוכה וקושרת קווים סמויים וגלויים בין קריאה פרשנית ביצירה הספרותית לבין מרכיבי ההצבה בחלל.

התערוכה מוצגת בסיוע קרן רפפורט, שנוסדה בידי ברוך (ז"ל) ורות רפפורט במטרה לקדם את האמנות הישראלית ולתמוך בה. פרס רפפורט מוענק מדי שנה לשני אמנים ישראלים המתגוררים ופועלים בארץ – פרס לאמן בכיר ופרס לאמן צעיר. תודתנו העמוקה שלוחה לקרן בראשות רות ועירית רפפורט, על התרומה הנמשכת לפרס ולאמנות הישראלית ככלל.

יפעת בצלאל ת ה ל ה

זוכת פרס רפפורט לאמן ישראלי צעיר, 2016

חבר השופטים רות רפפורט, עירית רפפורט, סוזן לנדאו, רבקה סקר, ענת מטלון, דורון סבג, חמי ולזר פרוכטר, אלן גינתון

16 בנובמבר 2017 – 10 בפברואר 2018

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

תערוכה	דלית מתתיהו
אוצרת	דלית מתתיהו
ראש אגף שירותי אוצרות	רפאל רדובן
עוזרת לראש אגף שירותי אוצרות	איריס ירושלמי
שימור	חסייה רימון, רמי סלמה
עיצוב והקמה	איל שינבאום, צביקה קפלן – טוקן סטודיו לעיצוב בע"מ
תאורה	ליאור גבאי, אסף מנחם, חיים ברכה, איתי דוברין
רישום	עליזה פרידמן-פדובנו, שושי פרנקל, הדר אורן-בצלאל, סיון בלוך-קמחי
קטלוג	
עורכת	דלית מתתיהו
עיצוב והפקה	אביגיל ריינר (The Studio)
עריכת טקסט	דפנה רוז
תרגום לאנגלית	דריה קסובסקי, רחל פרליבטר
צילום	דרור ורשבסקי, אלעד שריג
לוחות והדפסה	ע.ר. הדפסות בע"מ, תל-אביב

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב x גובה
העבודות באדיבות האמנית, אלא אם צוין אחרת

© 2017, מוזיאון תל אביב לאמנות | קט. 6/2017 | מסת"ב 965-539-157-2

התערוכה התאפשרה הודות לתרומת קרן ברוך ורות רפפורט
עבודת הווידאו ת ה ל ה הופקה בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ואמנות וקרן ריבנוביץ' לאמנויות, תל-אביב

Keren Bar-Gil
Contemporary Art



The Bruce & Ruth Rappaport Foundation
קרן ברוך ורות רפפורט



אשה רושמת בחדרה הרשום. קרה שהיתה בעלת בית וקצה בביתה והלכה ממנו בידיעת שני הבתים כאחד, ביתה של ההווייה הממשית וביתה של האמנות; ובחירה בכוח המדמה להעתיק את שיטוטיה אל התום בעיירה היהודית המסורתית, ולטבול בזמן היישוב היהודי הישן בעיר העתיקה, הזוהר בשפתו של עגנון, שפת המשנה והאגדה, כמדרש העומד בצלילותו; וכרעה לשרטט בעיפרון, שממשותו הפיזית נעלמה, את מתווה בית המקדש שחרב ובתי התפילה שנבנו כנגד מקומו, להעלות על לבה היכלות שמימיים ולבקש מענה בעולמות שברוח.

ואני, שהכרתיה ואיני יודעת מדוע נועד אדם "להכיר את מי שיכיר ובאיזה זמן יכיר אותו ובאיזו סיבה יכיר אותו";¹ משוטטת

בעקבות רשמיה וגלגל עיני מצומצם ואינו יכול לחדש חידוש אלא ממקומו. שומה עליו לשער את דבר היצירה הפלסטית כפרי

יצירתו הספרותית של עגנון שאליו היא מביטה, ככוונה שהתמימות והאירוניה מכונסות בה. זוהרו של האירוני גדול ורב

לו מן התמימות, בשל סגולת החישוף שבו. שהרי הציווי לחזור ולדרוש נתון בשפתו של עגנון, וכמוהו נתונה אזלת ידה של הפרשנות, "המדביקה קורי עכביש לקורי עכביש ואומרת מעשה טרקלין הוא".³

חדרה הרשום של האשה הרושמת מוטל אל רצפת חלל הגלריה ומכנס אל תוכו שכבות של תהליכי השלכה. ראשיתם ברישום (עיפרון על נייר) של חדר במבט-על, ובעקבותיו שתילתה הווירטואלית של דמות האמנית הרושמת אל תוכו, ומיוזגם לדימוי שסודו נעוץ בסביטיות החומרית והפועלת של ייצורו. האם קיימת תכלית למעשה הרישום הנרשם בווידיאו? עריכת הווידאו כ"לופ" חזרתי לוכדת את הקווים הנרשמים

קרון אור פניה

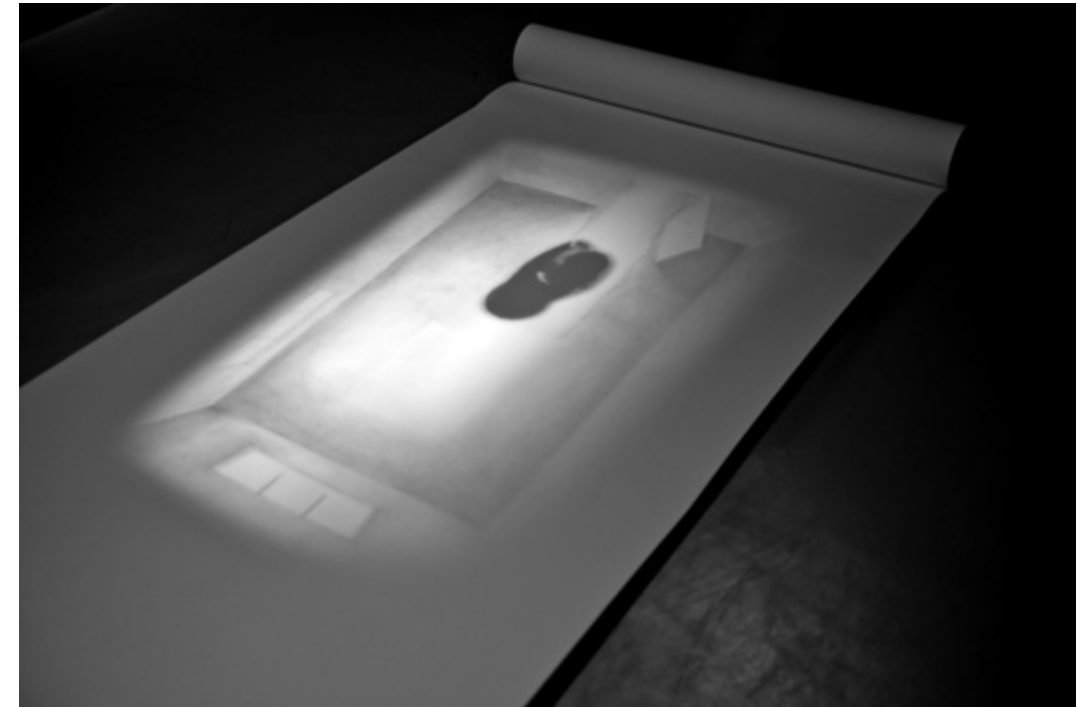


דלית מתתיהו

¹ פרפראזה על השיחה עם חנוך איש שבוש באורח נטה ללון של עגנון, שבה מובעת דעתו על אמנות התיאטרון ודרכה על האמנות בכלל.

² ש"י עגנון, תהלה ועוד סיפורים (ירושלים: שוקן, 1995), עמ' 9.

³ שם, עמ' 20.



חדר, 2013
מיצב וידיאו ורישום
מראה הצבה בתערוכה "אהיה אשר אהיה",
פלאצו במבו, הביינאלה בוונציה

Ha-Cheder (The Room), 2013
Video and drawing installation
Installation view at the exhibition "I Am that I Am,"
Palazzo Bembo, Venice Biennale

למעגל האור שבה ניצב, כצופה, המספר חסר השם, המגולל את היכרותו עם תהלה כרצף מפגשים מקריים בתבנית כמעט זהה של פיצול נקודת המבט.

תהלה נקריית לראשונה בדרכו של המספר בעת שיטוטיו בחיפוש אחר בית הרב. "אמרה לי, בוא ואראך. אמרתי לה, אי את צריכה לטרוח, אמרי לי היכן אפנה ואלך לי. חייכה ואמרה לי, מה אכפת לך אם זקנה זו תזכה במצווה. אמרתי לה, אם מצווה היא זכי בה, אבל תני לי פה זה שבידך. חייכה ואמרה, למעט את המצווה אתה מבקש. אמרתי לה, לא למעט את המצווה אני מבקש, אלא למעט את טרחתך. אמרה, לא טורח הוא אלא זכות הוא, שנתן הקדוש ברוך הוא כוח לברייתו להביא צרכיהם בידיהם".⁴

אלה הם חילופי מילים תקניות, קלישאות-נימוסין והליכות שבהן מתווה עגנון, בשפתו המושחזת, תיאור של מאבק העתיד להישנות גם בפגישותיהם הבאות. המספר

נמשך בחבלי קסם אל אורה של תהלה, אך בהיבט מבקש לשמור מרחק, הנתפס כאחד מ"אמצעי" הראייה. ריסונו של המאבק בין השניים אינו טמון רק במתק שפתיה של תהלה אלא גם בטיבו הדיאלוגי

של המפגש, שדרכו ואליו מחלחלת השקפת עולמו של הסופר. לענייננו, משחקו רב-הגוונים של עגנון באמת וספק, גזרת גורל ובחירה, הוא מחול בין אורו של הבדיון וצלו של הממשי, המתגלם גם בנוכחות הדימוי המוקרן בחלל הגלריה. מהותו המתעתעת – אין בכך חידוש גדול – היא אבן שואבת. הוא ממגנט את הצופה אל אורו בחלל המוחשך ואל תנועה נוכח אובייקטים דוממים. אך הרגע המרתק הוא רגע ההשקה בין הנוכחות הפיזית של הצופה וקרן האור המטילה את הדימוי; רגע שבו נהפכת על פיה אדישותו המכשירנית של המקרן, והוא הופך באחת לאובייקט של פגנייה. רגע זה – הנחווה כהפרעה לצופים שבחרו במרחק מוגן מן הדימוי, והם מפצירים באותו צופה לסלק את צלו מן התמונה – מחזיק את האירוניה של נדידת הדימוי. העתקתו החלקית מהמשטח המוקרן אל פניו וגופו של הצופה, מניחה זו על גבי זו

(על גבי דף? רצפת החדר? רצפת הגלריה?) בהווה מתמשך של כתיבה מוחקת, של קיום חומרי המפנה את מקומו לאל-חומר. אדוות האור הלבן שוטפת את חלל החדר ונעה אדישה, חפה מידיעת אור המקרן לו היא חבה את קיומה.

טיבו ההשלכתי של הדימוי – הדימוי המוקרן או הקרנה כהליך רישומי, על שום חתירתה העיקשת של היד לרשום את האור – הוא מוקד יצירתה של יפעת בצלאל. נוסחיו יבקשו להתבהר כאן לא מתוך ההקשר המדיומלי-טכנולוגי, אלא דרך מרחביה הרשומים של השפה.

הרומנים תהלה של ש"י עגנון (לו נדרשת בצלאל ביצירתה) ואל המגדלור של וירג'יניה וולף רחוקים זה מזה כאורכה של אלומת האור העוברת על שדרתם; הם אחרים במוצאם, בשפתם, בנקודת המבט התיאולוגית

⁴ שם, עמ' 9.

⁵ שם, עמ' 8.

יסודותיה הלא-מוצקים של ההווה מתכוננת בשני הכתבים באופנים מוחשיים, חזותיים במובהק, ליצירת "מנגנון" כמעט מכני המגיה את אורו על העצמים ועל כל העומד בטווח פעולתו ההשלכתית.

"זקנה אחת היתה בירושלים, זקנה נאה שכמותה לא ראתם מימיכם. צדקת היתה וחכמה היתה וחננית היתה וענותנית היתה. אור עיניה חסד ורחמים וקמטי פניה ברכה ושלום".⁴ תהלה אלומת האור בסיפורו של עגנון, מטילה על סביבתה את הטהור, המעודן והקבוע באורה החיים היהודי האמוני. מעשיה הרבים ומילותיה הקצובות מנכיחים חיים אפופי דטרמיניזם, במתה שבין נקיפת האצבע למטה לגזרה שבאה מלמעלה. נוכחות זו מכוננת מרחב סרבני להתפלשות, לאינטימיות, למגע, וכמו מסמנת נקודה מחוץ

הממשי".⁵ אופיו של המבט המשוטרט כאן מעלה על הדעת את עיסוקו של מר ראמזי כפי שהוא מוסבר לילי בריסקו, דמות הציירת ברומן: "היא שאלה אותו במה עוסקים ספריו של אביו. 'סובייקט ואובייקט וטבע המציאות', אמר לה אנדרו. וכאשר אמרה שומו-שמים, ושאין לה מושג מה פירוש הדבר, 'אם כך תארי לעצמך שולחן מטבח', אמר לה, 'כאשר אינך במטבח'".⁶

הדיון האפיסטמולוגי בתפיסת העולם שלנו, בהמשך למורשת האידיאליזם האפלטוני, יתפצל לשתי עמדות בשאלת הדימוי המוקרן. האחת נוגעת בסתירה המובלעת בו, בהיותו דימוי בולעני, מפתה ולוכד שבה-

בעת מטעים את היעדרותנו מתוכו; השנייה כרוכה בכושרו להאיר את המדומה כתבנית מחשבה, למשל זו המוגשת בהומור עוקצני אצל וירג'יניה וולף בתארה את לילי בריסקו, שכל אימת שחשבה על עבודתו של מר ראמזי ראתה לנגד עיניה בבירור שולחן מטבח גדול, אידיאל של שולחן ובה- בעת השולחן הפיזי המשמש כלי לייצורם של ספריו. בניגוד

למקרן הניצב או התולה בחלל הגלריה, שאת נוכחותו המכשירנית אנו מבקשים להעלים בבחינת הופעת שפן ללא כובע – "המנגנון המאיר" בתהלה ובאל המגדלור הוא סובייקט או אובייקט חשוף, שנראותו מהותית. עם זאת, המבט בשתי היצירות – יותר משהוא מופנה אל ה"מנגנון", מופעל מתוך ובתוך שדה ההשפעה שלו. שדה זה – שבגולותיו ישורטטו אם בין סמטאות ירושלים, בדרום-מערב אנגליה או בחלל הגלריה – הוא תחום יצירה הנמסך לנגד עינינו כאוסף של מסכים-תמונות, המשתקפים זה בזה ומטילים את אורם זה על זה. האור, שמטבעו הוא תנאי לראייה, הוא כמובן גם תנאי-סוד לקיומם הפיזי של דימויים מתוכי-אור, וביתר שאת – למעשה הפרשנות.

שכבות מדומות – שכבת הספק על שכבת השעייתו, ושכבת הבדיון על שכבת הממשות.

"וכאן השתתה ונשאה עיניה להיתקלות באלומת המגדלור, אותה אלומה ארוכה ויציבה, האחרונה בשלוש, האלומה שלה, אלומתה, שכן בהתבוננה בהן במצב רוח זה בשעה זו תמיד, לא תוכל שלא לדבוק בייחוד בדבר אחד מן הדברים שהיא רואה, ודבר זה, האלומה הארוכה והיציבה, היא אלומתה. פעמים רבות מצאה עצמה יושבת ומבטת, יושבת ומבטת וידיה עושות במלאכתה, עד שהיא נעשית הדבר שהיא מביטה בו – אותו אור למשל".⁶ אף לא קמצוץ של

ספק מכרסם בהווייתה של מרת ראמזי במבטה אל המגדלור. הוא יגיע עוד מעט, אך ברגע זה ישותה מתבוננת. בלב היקום הספרותי שבראה וירג'יניה וולף, ניצב המגדלור – אי של יציבות בתוך החולף והמשתנה, השולח את אורו אל הדמויות המרכזיות ברומן ורושם את מאווייהן הלא-ממומשים. האנך שבאופק מתגלה כמנגנון עיצובי ותימטי, כזה שמרכזו אך לא שולט, ומאפשר

לכל דמות הפועלת לאורו לחיות "בסרט משלה". השפעתו על הקורא מעניקה את התחושה שהנה הוא נהיה הדבר שהוא קורא בו, ואותו "דבר" הוא עולם חסר גוף, ולא בשל חסך בבהירות אלא בשל חסך ביציבות.

"התמונה הנעה" שהעמידה וולף ביצירתה, נמסכת מיחסי השניות שקיימה עם הצילום ועם המדיום הקולנועי – יחסים שנגעו הן בטבעה של תפיסת המציאות והן בחיפוש אחר אופני ייצוג על-לשוניים. במסתה "הקולנוע" היא מאפיינת את ההתבוננות בדימויים המוקרנים: "אנחנו מתבוננים בהם כפי שהגם הרחק מנוכחותנו. אנחנו רואים את החיים כפי שהם כאשר איננו לוקחים בהם חלק. כשאנו מביטים, דומה כי הרחקנו מאוד מפניו הקטנוניים של הקיום

⁶ וירג'יניה וולף, אל המגדלור, תרגם מאנגלית: מאיר וידלטייר (תל-אביב: ספרי סימו קריאה, 1975), עמ' 65.

⁷ Virginia Woolf, "The Cinema," Collected Essays (New York: Harcourt, Brace & World, 1950), vol. 2, pp. 267-272.

⁸ וולף, לעיל הערה 6, שם עמ' 26.

מטבעות הלשון של האור מתוות את דרכנו לשם: להאיר את עינינו, לראות דבר לאורו של דבר אחר או לראות את האור, הניצב כסמן הקיצון המיסטי של החיפוש אחר הארה, או ההנהרה.

משאת נפשה של תהלה היא לצקת משמעות בחייה סחופי האובדן, ובהקבלה (שעליה עמדו פרשנים רבים) גם בחיים בירושלים שלאחר חורבן הבית – שבר שהוליד שני ערוצי השלכה שעיקרם המרת הגשמי ברוחני: האחד – המרתו של פולחן הקורבנות בפולחן טקסטואלי – מתואר כך על-ידי אלן מינץ: "החכמים היו מודעים לעובדה שהם חיים בתקופה שבה נסתם אפיק הנבואה והשכינה גלתה ממשכנה בעולם הזה. בעלי הסמכות הדתית לא יכלו עוד לצפות להתגלות אלוהית ישירה. נותר מקור אחד ויחיד שדרכו ניתן לגלות את רצון האל: המקרא הקדוש. המקדש נחרב אך הטקסט נותר בעינו".⁹ השני נגלה ביצירה המיסטית-פיוטית הידועה בשם "ספרות ההיכלות והמרכבה",

שלדברי רחל אליאור צמחה מן המשבר ההיסטורי של ביטול הפולחן וכוננה תמונת עולם חזונית, שבה מועתקת מסורת הכהנים והלוויים בעבודת המקדש מן ההווה הארצית אל ההווה השמיימית.¹⁰

קריאה בתהלה כעבודת וידיאו-בסיפר מאתרת בה יחסים בין וירטואליה (כְּשֶׁל הדימוי המוקרן) לבין העולם הגשמי הסובב. בניגוד לקולנוע, המקצה חלל ייעודי להופעתו של המדומה – עבודות וידיאו-ארט מוצבות בחלל הגלריה, לא־פעם לצד מוצגים נוספים וביחס לצופה משוטט פעיל, שמבטו שרוי בתוך מערכת היחסים ההבחנתית הזאת ובה־בעת מכונן אותה. אלומת האור (תהלה) מתגלמת כאמצעי (ביד היוצר) להשלכת דימוי מורכב, שתנאי היוצרותו חבים

להופעת המימד הגשמי (הקספר). חפיפה בין הממדים מתהווה בסיפור כאשר שפעת האור – שגרת חייה של תהלה, הנתונה לחוקיות דטרמיניסטית של תפילה, קיום מצוות וגמילות חסדים – מונחת-מועתקת על דמות הקספר, שהספק נח במעונו. תוצר החפיפה הוא העדות: כתיבת איגרת המחילה לשרגא, שהמתינה 93 שנים לתנאי הופעתה.

ומהי אותה עדות אם לא כרסום במימד החתום של הדימוי? האם יקבל הקורא את גְּזֵרוֹת הגורל (אובדן שני בניה של תהלה והמרת הדת של בתה, המשולה לחורבן הבית) כגְּזֵרוֹת שוות (בנוסח "אבות אכלו כוסר ושיני בנים תקהינה"), המסתמנות בזהות בין התאריך שבו בוטלו אירוסיה לשרגא ותאריך מותו של בנה, ובחפיפה בין תאריכי החורבן של שני הבתים? ואולי עגנון, בכסות המוטיב העממי על הזקנה שנטלה לקברה איגרת מחילה, מנסח אמת רדיקלית יותר בדבר שברירותו של המדומה ויחסו המסועפים עם הממשי? מה

תוקפן של התמונות שלאורן אנו חיים ומפרשים את חיינו? והאם דרכו של הדימוי המוקרן להשיב פנינו ריקם?

"ופתאום אמרה עוד: הננו בידי האל. אבל כהרף עין נתכעסה על עצמה בעבור האמירה הזאת. מי אמר זאת? לא היא: היא נפלה בפח ואמרה דבר שלא התכוונה לו. היא נשאה עיניה מעל לסריגה ונתקלה באלומה השלישית ונדמתה לה כמו עיניה הן הניבטות לעומת עיניה, תרות כפי שאך היא לבדה יודעת לתור בתוככי מחשבתה ולבה, מחטאות עד כלה אותו כזב, כל כזב".¹¹ הספק אוזח במרת ראמוי, מתקומם נגד פתינותה של אלומת האור ותחושת המיזוג עם העולם שנסכה בה, כאילו נלכדה בחוויה המתיכה את האנושי

⁹ אלן מינץ, חורבן: תגובות בספרות העברית על אסונות לאומיים, תרגם מאנגלית: יצחק קומס (ירושלים: מוסד ביאליק, 2003), עמ' 49.

¹⁰ רחל אליאור, "בין ההיכל הארצי להיכלות השמימיים: התפילה ושירת הקודש בספרות ההיכלות ודיקתן למסורות הקשורות במקדש", תרביץ: רבעון למדעי היהדות, סייד (תשנ"ה), עמ' 341-380.

¹¹ וולף, לעיל הערה 6, שם עמ' 65.

בלא־אנושי ובשפה התאיסטית המקובלת לייצוגה. שהרי החוויה המיסטית, הבחין מרטין קורנר, נוכחת בכתיבתה של וירג'יניה וולף בשני מופעים מובחנים: בנוסח החוויה שהועלתה כאן, המתאפיינת בהתכת המדומה בממשי – וביחסים עם המדומה, שבה־בעת משמרים את המרחק שתובעת הממשות.¹²

"היא היללה עצמה בהללה את האור בלא שתזוח עליה דעתה, שכן מחמירה היא ותרה היא ויפה היא כאותו אור. משונה, חשבה, היאך בהיות אדם לבדו הוא נסמך אל דברים, דברים דוממים, [...] חש כי הם מבע לו".¹³ זה האומל הספרותי הדק הפולש אל הפער בין שיר ההלל לאור (תהלה) לבין הסכנה הטמונה בכניעה לפיתוייו; תזכורת מהדהדת לאורו היציב של המקרן, שאין חמלה ואין חרטה בו והוא כטוב בעיניו עושה.

¹² ראר: Martin Corner, "Mysticism and Atheism in To the Lighthouse," *Studies in the Novel*, 13:4 (Winter 1981), pp. 408-423.

¹³ וולף, לעיל הערה 6, שם עמ' 65 [ההדגשה שלי; ד.מ.].



תולדות הפחד, 2015
מיצב וידיאו ורישום
מראה הצבה בתערוכה "אם אין קמח",
מוזיאון הנגב לאמנות, באר-שבע

History of Fear, 2015
Video and drawing installation
Installation view at the exhibition "Without Flour,"
The Negev Museum of Art, Beer Sheva

תהלה בסוד הלבנה

«

רחל פרייבט

בתערוכה "תהלה" חוקרת יפעת בצלאל את חורבן הבית ובעקבותיו את המעבר התרבותי מאחיזה בממשות של בית האלוהים – לאמונה חסרת בית חיצוני, המנכיחה חסר. כדי לשכך את הפחד הקמאי מפני ריק זה, בצלאל נעזרת ברצף של דימויי בית שנעלם אך לא נאלם.

אלגוריות מיסטיות, שמקורן במיתוס ובספרות הקבלית, הופכות לדימויים עכשוויים. בצלאל ממציאה בכך מחדש את דימוי השכינה, הפך הנקבי של האלוהות, ואת התכלית של עבודת הכהן בבית המקדש של מטה ושל מעלה. עבודותיה ממחישות חוויה אסתטית של הבלתי נראה, ואת היראה והפחד שמעורר חזיון כזה. ניכרים בהן אופני ייצוג של הריק, בחיפוש מתמשך אחר טכניקת רישום שמאוררת את הדימוי. זוהי

אמנות בצל האמונה: בשפתה החזותית גלום צל רשום בעיפרון שאי-אפשר לגעת בו – ה"רשימו" של האמונה, רושם שנותר מרגע הבריאה! מבחינה טכנית הרישום עמלני אמנם, אבל בנראותו כמוהו כסימן,

רוח, של המברשת שחלפה עליו.

בכניסה לתערוכה הצופים פוגשים את עבודת הווידיאו החדר (2013), המשלבת צילום ריאליסטי ואנימציה שנבנתה מרישומים. בדיוקן עצמי זה דומה שבצלאל רושמת את התערוכה מתוך חדרה, על נייר-נהר אינסופי, בעת שהצופים נכנסים אליה. הווידיאו הוא מעין פרשנות לחדר משלך של וירגיניה וולף, שבו חדרה הוא בית תפילה, מנור וידויים – ספק צינוק ספק סטודיו שבו משתחררת היצירתיות שלה. ה"חיידר" הוא כוכור המקום שבו הדרדקים לומדים תורה, וכאן מדובר במקום הפרטי שבו האמנית לומדת את סוד הווייטה תוך התמודדות עם הבדידות. בחקירה של אתוס הכהונה, הירידה במרכבה ועלילות השכינה היא מוזהה בדידות גדולה, ומזדהה אֶתה.

¹
בקבלת האר"י, המושג "רשימו" מורה על השארית, מה שנשאר במקום הפנוי לאחר הצמצום וההסתלקות של אור האינסוף שהיה בטרם הבריאה, ואשר כדי לאפשר את הבריאה הצטמצם לתוך עצמו והותיר חלל פנוי. בחלל זה נותר "רשימו" של האור הראשון.

על הרצפה מוצגת העבודה תולדות הפחד (2015) – רישום תוכנית בית המקדש, שבו נוכחת מעין עקבה של העדר ממשות. במרכז הרישום דלת פתוחה לרווחה לשום מקום, המזמינה התבוננות באינסוף. ההיכלות הרשומים על רצפת החלל הם "רשימו" של בית המקדש הארצי בהיעדרו. בהיכל השביעי, משכן קודש-הקודשים לפי ספרות ההיכלות, פוגשת העין את "מאין יבוא עזרי" ². אין מטאפיזי זה משתקף גם בריקות הקירות החשופים: מלבד הקיר שעליו מוקרן הסרט, כל הקירות ריקים. הצופים משוטטים בין רישומים מונומנטליים, השעונים על מסגרות אחוריות. הרישומים עומדים כמיצבים על קוליסות, שאינן מוסתרות אלא חושפות את אחורי הקלעים וממחישות מתח מתמיד בין הנגלה לנסתר, ככתוב בספר הזוהר: "אוי אם אגלה! אוי אם לא אגלה!" ³.

תולדות הפחד רומזת לחויית הבדידות של המאמין, הפונה לקונו עד שזה מצליח לחולל בקרבו את ההתמרה של "ועשו לי מקדש ושכנתי בתוכם" ⁴, כשהאדם משכין בתוכו את חויית המפגש עם האלוהי. התהליך דומה לשינוי הנפשי

שעובר הכוהן הגדול ערב כניסתו לקודש-הקודשים, ושכמותו מחוללת גם האמנית במוקד היצירה: היא מזמינה מעין עקבה של העדר ממשות. במרכז הרישום הקודשים של-עצמו, הסמוי מן העין ולעתים גם מן הלב. היות ששני בתי המקדש נתפסו כ-axis mundi, טבור העולם – עם החורבן השתנה משהו במארג הקיום. בצל דימויי התערוכה הנוכחית, דבר-מה שבור מאותו חורבן מדמם לתוך המציאות בת-זמננו.

בהשראת האגדה התלמודית

על החורבן, יצרה בצלאל שני רישומים המפשיטים את מיתוס זיווג הכרובים, זכר ונקבה, שנמצאו חבוקים בקודש-הקודשים. כרובים אלה, שהתלמוד מתארם כמי שהיו "מעורים זה בזה" ⁵, קשורים למקור החיים. במשכן התרחשה ההתגלות האלוהית במרחב של המבט בין "שניים כרובים זהב" ⁶, כלומר, האלוהות נוכחת ביחס בין הזכר לנקבה: "ונועדתי לך שם ודיברתי אתך מעל הכפורת מבין שני הכרובים אשר על ארון העדות" ⁷. בעוד שבימי בית המקדש היו פונים אחד אל השנייה "ופניהם לבית" ⁸ – הרי שהמרחק בין הרישומים כרוב I (2017) וכרוב II (2017), המוצבים כל אחד בקצה אחר של החלל, בא לרמוז על

הנסירה שעברו האהובים ⁹. עתה, בדומה לאנדרווגינוס, הם מצויים במצב של געגוע מתמיד לשוב ולהתאחד ולהביט זה בזה, פנים אל פנים. כרוח רפאים שעזבה את המקור,

² תהלים קכא.

³

זוהר חלק א, קכד ע"ב, אדרא רבא: "ישב רבי שמעון ובכה ואמר, אוי אם אגלה! אוי אם לא אגלה! החברים שהיו שם שתקו. עמד רבי אבא ואמר לו, אם נוח לפני מר לגלות, הרי כתוב (שם כה) סוד ה' ליראיו, והרי חברים אלו הם יראי הקדוש ברוך הוא, וכבר נכנסו באדרת בית המשכן, מהם נכנסו, מהם יצאו."

⁴

שמות כה, ח.

⁵

תלמוד בבלי, מסכת יומא נד, ע"א-ע"ב.

⁶

שמות כה, יח.

⁷

שמות כה, כב.

⁸

דהייב א, יא.

⁹

המושג הקבלי "נסירה" מצויר תמונת עומק של מיתוס התפתחות האדם החל בתהליך האינדיווידואציה של אדם וחוה, שגרסה שלו מופרת לנו מדיאלוג המשתה של אפלטון. על פי מדרש בראשית רבה ח, אדם וחוה היו חבורים גב אל גב, והנסירה הפריד אותם לשתי ישויות נבדלות, שמעתה הסבו את פניהן זו אל זו. קבלת האר"י רואה בהפרדה של דמות דו-פרצופין זו, לעקרונות הזכרי והנקבי, מפנה ממצב של אחר באחר למצב של פנים בפנים, ולימים נקשר מיתוס זה בלידת הנשמה שהיא אנדרוגינית בטבעה; »

ביטוי חזותי. בכל התערוכה מתגלע מתח בין החיצוניות לבין טבעם הנסתר של הדברים, טבעו ולבו של האדם, התמצית הרוחנית שבו. במובן זה בצלאל מוציאה את הדמות הספרותית של תהלה מגבולות עצמה ומדגישה את מנעד הרבדים שהיא נושאת בהווייתה. היא נעה בין עומקים של זקנה ומסתורין של עתיקות, ובמרץ מעשי החסד שלה היא מפגינה תשוקה צעירה.

הסרט עוסק בהתמרה הפנימית שעברה תהלה. נפשה היתה שייכת לשרגא, לו התארסה בנעוריה אך אביה ביטל את האירוסין וחיפש לה חתן חלופי. לאחר שפקדו אותה אסונות והיא איבדה את כל משפחתה, ייעדה את חייה לתיקון וכפרה על מעשה אביה, שלא ביקש מחילה משרגא. תהלה מחכה לבוא המספר שיעזור לה לכתוב את איגרת המחילה לשרגא. עלבוננו של הארוס שנדחה מייצג את הכלי השבור, שכמוהו כהשתקפות השבר הפנימי של תהלה.

בסצנה האחרונה מגיע המספר לביתה הנוזרי של תהלה ומבחין שמראהו כבית תפילה. תהלה יושבת וממתינה בתפאורה מינימליסטית, לצד נטלה, סידור וחומש המונחים

על השולחן, כשהיא מוארת באור ממקור אלוהי הקורן מתפילותיה. מבט נוסף נוכח בחדר וסוקר את פניה: תהלה נראית "רושמת" בעיפרון את המכתב לשרגא, כאשר דמות גברית רואה אותה ואינה נראית. בעוד שבסיפור המספר הוא דמות נבדלת מתהלה – בסרט הוא חלק ממנה: צל הגבר המשלים את המשימה הוא מעין זכר שבתוכה, כוח יוצר במובן היונגיאני. הוא רואה שיירי מים שבהם טיהרו הרוחצות את גופתה כרמו לקבורתה הקרבה, שכן הסצנה מתרחשת במרחב ביניים שבין ביתה הארצי של תהלה לבין ביתה המיסטי

בכרוב II מרחפת פרשנות לציורו של סלוודור דאלי אשתי עירומה (1945), ברמיזה לשכינה העירומה לאחר גירושה מבית המקדש שנחרב. הרישום העדין כמו מכסה על מערומיה של דמות האשה שהופרדה מהזכר – המיוצג, בכרוב I, בהתייחס לאחד הפסלים בסדרת העבדים הלא גמורה של מיכלאנג'לו.

ברקע יצירתה של בצלאל מהדהד השבר הקוסמי בין זכר לנקבה, שחל בעת החורבן והגלות שנגורה על האלוהות הנקבית, שמסרבת לקבלה, כפי שנאמר: "שאף על פי שחרב שכינתי עומדת שם. א"ר אחא, לעולם אין השכינה זזה מכותל מערבי, שנאמר (שיר השירים ב, ט) הנה זה עומד אחר כותלנו" ¹⁰. השכינה הגולה מתוארת במסעה כחוזרת ומנשקת את כותלי בית המקדש ונאחזת, ממאנת להיפרד מביתה.

מוטיב זה של אגדת חורבן חוזר גם בעבודת הווידיאו תהלה (2017), המבוססת על הנובלה מאת ש"י עגנון. בדומה ליצירתו של עגנון, שעסק כל חייו בקבלה, "הסרט תהלה עוצב כסיפור קודש שתורת הסוד היהודית מרכזית לו. עגנון מתעניין בעיקר בדמותה הפנימית

של הגיבורה, במעלותיה המוסריות והמנטליות: "זקנה אחת היתה בירושלים, זקנה נאה שכמותה לא ראיתם מימכם. צדקת היתה וחכמה היתה וקננית היתה וענוותנית היתה. אור עיניה חסד ורחמים וקמטי פניה ברכה ושלוש. אלמלא שאין הנשים יכולות להידמות למלאכים, הייתי מדמה אותה למלאך אלוהים. ועוד זאת היתה בה זריזות של עלמות. אלמלא בגדי זקונה שעליה, לא ניכר בה שמץ וקנות" ¹².

בסרט, ברוח הסיפור, תהלה מגולמת על-ידי שחקנית צעירה, כך שהצד הרוחני של דמותה בא לידי

« ראו חביבה פדיה, "גוף הנסירה ואינדיווידואציה", בתוך: דבורה נוב וברוך כהנא (עורכים), אל העצמי: תהליכי אינדיווידואציה ומעברי חיים (ירושלים: ראובן מס, 2014), עמ' 297-333.

¹⁰

מדרש תהלים למזמור יא.

¹¹

על מרכזיות המוטיב הקבלי אצל עגנון ראו אלחנן שילה, הקבלה ביצירת ש"י עגנון (רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2011).

¹²

ש"י עגנון, "תהלה", כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון, כרך ז: עד הנה (ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1968), עמ' קעח.

בעולם הבא. על השולחן פרושה מין מפה מנייר ועליה רשומות כ"ב אותיות של בריאת העולם, רמז לתיבות שבאמצעותן עשתה את התיקון של כתיבת המכתב. עיבוד חזותי זה מבליט את כובדה של המלה, בסיפור הסובב סביב הבטחה שלא קוימה בעולם שבו למלה היה פעם ערך, שבו היתה המלה כלי נושא משמעות.

בסיפור של עגנון, שמה של תהלה מקורו ב"תהלים" שהיא קוראת מדי יום לפני הכותל. היא מספרת על עצמה שפטפטנית היתה בימי ילדותה ולמדה לנהוג קימוץ בדבריה, שאם תוציא את סאת דיבורה הקצוב לה, תוציא את שנותיה.¹³ תהלה מאמינה שהמילים קצובות מראש בעולם שבו יש משקל לכל מלה ומלה, כפי שהיא מסבירה למספר: "ודאי אתה יודע כמוני, שכל מעשיו של אדם קצובין לו משעת לידתו ועד למיתתו, ואפילו כמה פעמים יאמר אדם תהלים.

אבל הבחירה היא בידו, כמה מזמורים יאמר בכל יום".¹⁴

על פי התפיסה הקבלית, הדיבור בורא מציאות ולכל אות יש כוח וחלק בבריאת העולם. כשברא האל את העולם בעשר מאמרות, כל מאמר הורכב ממילים שהורכבו מאותיות, כאשר כל אות מייצגת סוג שונה של מידע ופעולה, ככתוב בספר

יצירה: "כ"ב אותיות יסוד, חקקן חצבן שקלן צירפן והמירן וצר בהן נפש כל היציר וכל העתיד לצור".¹⁵ בתפיסה לשונית זו, האותיות מכתובות את צורות כל הנבראים ולפיכך רישומן מחבר בין יסודות הבריאה: האותיות החותמות את הסצנה האחרונה של תהלה הן סימני חיים באינסוף שלה.

מדובר בווריאציה שונה לסוף סיפורו של עגנון, שם תהלה מסתלקת בידועה שהמציאות שנתהוותה מרחיקה את הגאולה לזמן לא ידוע. מנגד, בפרשנותה של בצלאל, לא המספר הזכרי חותם את מכתבה; תהלה היא שגואלת את עצמה ביצירת קשר עם הזכר הפנימי,

המוציא את הרישום לאור. ברישום היא מרפאה את עצמה. כשתהלה דוחקת את הקץ, אין היא מקרבת רק את בית עולמה אלא גם את הגאולה הקוסמית של הזכר והנקבה. בעוד שבסיפור הכתיבה נעשית בנוצה ובדיו – בסרט (וכך גם בעבודת הווידיאו החדר) מדיום הרישום מסמל את האיפוק וההמתנה לרגע הנכון, תוך הדגשת האמנות האטית כניגוד לקצב המהיר של עולמנו העכשווי. בסצנת הסיום נחשף לעיני המצלמה חדר חסר חלונות, וציר שכותרתו 12 שבתות (2017) מופיע מבעד לקיר:

על תצלום של הר מושלג ציירה בצלאל שולחן שבת, שלובן מפתו מתמזג עם השלג. השולחן נמצא בתוך חדר בלב הטבע. הוא ערוך לשלושה אנשים, אך חסר בו כיסא ונעדרים האורחים. הזוג החסר מייצג את הכרובים הנעדרים בהיותם בגלות מקודש הקודשים, והחדר הוא מעין חלל פנוי מהנוכחות הנכספת: הוא החלון לשבת של מעלה, שבה מתקיימת החתונה הקדושה, הזיווג העליון (hieros gamos).¹⁶ תהלה, בבדידותה, סופרת את הזמן שחלף מאז שנפרדה מאהובה. השבת של מטה בודדה לעומת השבת של מעלה. דומה

שאפילו האל הנעלם אינו יודע את הבדידות הצועקת מסיפורה של תהלה.

בגרסתה של בצלאל, המספר הבלתי נראה מקביל לאל הנעלם. במרחב שבו רב הנסתר על הגלוי, נערך משחק שחמט תמידי בין עולם העשייה לעולם האצילות, עד שהתודעה האנושית תופסת את אחדותם בדיעבד. במובן זה, דמותה של תהלה משמשת אובייקט מעבר: כדי לאפשר לעצמה לחיות חיים ארציים, האמנית משליכה עליה את הכמיהה לקדושה מוחלטת, בכעין ידויו על אי-היכולת לעמוד בסיגוף שאורח חיים זה דורש מאשה.

בתערוכה, "אור הירח" מוקרן על אחד הרישומים מפנס המוצב על סולם, זה שעליו יושבת תהלה בסרט. במיסטיקה היהודית, הסולם שעליו מטפס המיסטיקן וזוכה בהתגלות כיעקב בחלומו, הוא סמל לתודעת הרצואישוב בין שמים וארץ: "ויחלום והנה סולם מוצב ארצה וראשו מגיע השמימה והנה מלאכי אלוהים עולים ויורדים בו".¹⁷ לתהילה, ספק אשה ספק מלאך, כרותה ברית עם הלבנה, שמוארת במלואה רק פעם בחודש.

כסמל הסוד היא נגלית רק לפרקים. היא מזוהה עם מחזוריות הלידה והמוות, הבריאה והכילין, ובמיעוטה היא מהווה דימוי רב-עוצמה לנשמת המשיח בעיבורה.¹⁸

על פי המדרש, בנקודת זמן מיתית עלומה התרחשה דרמה קוסמית, שבה נהפך היחס בין המאורות הגדולים משוויוני לבלתי שוויוני. באגדה תלמודית המעוצבת כדיאלוג בין הלבנה לבורא עולם, הלבנה ממאנת לקבל את מיעוטה.¹⁹ לפי אגדה רדיקלית זו, האל טעה כשהמעיט את הלבנה ויש להעלות קורבן כפרה על חטאו.

כאמור, בספרות הקבלית הלבנה מזוהה עם האשה הארכיטיפית בהיותה סמל

מרכזי של ספירת מלכות, היא השכינה. פגם הלבנה במיעוטה הוא החשכה שבה, ריחוק מאהובה המסומל על-ידי ספירת תפארת, המשולה לשמש. המבט הפטריארכלי רואה את האשה כפגומה, כמוה כירח,

בסרט, כמו בתערוכה, הגילוי של מה שמאחורי הקלעים הופך לדבר עצמו. החיפוש של בצלאל אחר דרכים לבטא את רגעי ההתגלות הללו, משליך על הפרדוקסליות הטיפוסית לאמנות ולדת. הכישרון המשותף לתחומים הללו, הדמיון, הוא שמקרב ביניהם. בשפתה החזותית בצלאל מתחקה אחר הבנה טובה יותר של עבודת הגילוי הפנימית, אם באמנות ואם בדת, ובתוך כך מחדדת את יחסה של השפה לדמיון.

אחד מסמלי הדמיון המובהקים הנוכחים בעבודה מתחילתה הוא הירח, המעיד על התודעה הלילית כזמן מוזכך של תפילה ויצירה. לעומת אור השמש הצורם, אור הלבנה עדין כרישום. בתערוכה מוטיב זה מופיע בסצנה שבה נראית תהלה קוראת תהלים בעומדה על סולם, בעוד הירח מטיל עליה את אורו.

בהבעתה המסתורית ניכר דמיון לרישום מסירה (2010) שיצרה בצלאל בהשראת לודוביקה אלברטוני המבורכת (1674) של ברניני – פסל המהדהד את ארכיטיפ האם האלוהית. בספרות הקבלית, הנקבה מתייצגת בדמות הלבנה ואף בדמותה של רחל אם ישראל, המבכה על בניה ומגלמת את רוחם. תהלה מזוגת אפוא דמויות כרחל, כנסת

ישראל והלבנה. אצל עגנון תהלה היא ישות אלוהית נעלה ביותר, דמות הכלה-האם המתווכת בין האב הנעלם לבין המאמינים. תהלה, כמוה כשכינה, מעניקה לבריות מן האין.

¹⁷ בראשית כח, יב.

¹⁸ ראו ברכה זק, בשערי הקבלה של רבי משה קורדובירו (ירושלים: מוסד ביאליק, 1995), עמ' 232-235.

¹⁹ תלמוד בבלי, מסכת חולין ס ע"ב: "ירבי שמעון בן פדי מקשה: כתוב 'ויעש אלוהים את שני המאורות הגדולים' (בראשית א, טז), וכתוב (שם): 'את המאור הגדול ואת המאור הקטן!' אמרה ירח לפני הקדוש ברוך הוא: ריבוננו של עולם, אפשר לשני מלכים שישתמשו בכתר אחד? אמר לה: לכי ומעטי את עצמך. אמרה לפניו: ריבוננו של עולם, הואיל ואמרתי לפניך דבר הגון אמעית את עצמי? אמר לה: לכי ומשלי ביום ובלילה. אמרה לו: מה רבותא בכך? נר בצהריים מה יועיל? אמר לה: לך, ימנו בך ישראל ימים ושנים. אמרה לו: גם השמש, אי-אפשר שלא ימנו בו תקופות [עונות], שכתוב 'והיו לאותות ולמועדים ולימים ולשנים' (בראשית א, טו). [אמר לה]: לך, ייקראו צדיקים בשמך – יעקב הקטן [יסלח נא מי יקום יעקב כי קטן הוא' (עמוס ד, ב)], שמואל הקטן [ברכות כח ע"ב, חכם מתקופת המשנה שנועד בצדיקותו], דוד הקטן [ידוד הוא הקטן' (שמואל-א יד, יד)]. ראה שלא מתיישבת דעתה. אמר הקב"ה: הביאו כפרה עלי שמיעטתי את הירח. וזהו שאמר רבי שמעון בן לקיש: מה נשתנה שיער של ראש חודש, שנאמר בו [ושעיר עדים אחד לחטאת] להי' (במדבר כח, טו)? אמר הקב"ה: שיער זה יאה כפרה על שמיעטתי את הירח".

מאור קטן וחסר המקבל את אורו מהגבר־השמש. אורה החוזר מתפרש לא־אחת כהצבעה על היסוד הפסיכי והריק של ספירת מלכות, שאין לה אור משל עצמה ("לית לה מגרמה כלום").²⁰ אלא שבעבר היתה השכינה

במדרגה גבוהה ממדרגתה הנוכחית, והיא עתידה לקום מנפילתה ולהאיר כאור החמה, כך שתאורה כחסרת אור משל עצמה מתברר כזמני בלבד. לפי רבי יצחק דמן עכו, בימות המשיח תשוב מלכות בית דוד למקומה כאשר מלכות ותפארת יחזרו למדרגתן השווה,²¹ כך שמצבה הנחות של השכינה הגולה הוא זמני בלבד: כעת הדבר אינו נראה לעין, אך בעתיד ישוב המצב לקדמותו.

תהלה שירדה מנכסיה עומדת אמנם בסימן החסר הגשמי, אך התמונה הנגלית בסרט קוראת תיגר על תפיסת הלבנה כספירה תחתונה, שאין לה דבר משל עצמה והיא כלולה בזכר. בכך היא משקפת מסורת של מקובלי שוליים, וזאת בניגוד למעשה עגנון, שבנה את דמותה של תהלה בהשראת האסכולה הקבלית המרכזית. בסרטה של בצלאל, משחקי הצל בין החמה, תהלה והלבנה מהדהדים את תפיסתו החיובית של רבי משה

קורדובירו, הרואה בלבנה גרם מלא תמיד, שחסרונו אינו אלא טעות אופטית הנובעת מהעדר יכולת לראותה כשהחמה לא מאירה עליה. חסרונה, אם כן, הוא רק בעין המתבונן ובאור שהוא מטיל עליה.

פסיכולוגיית המעמקים ממשיגה את הירח כסמל הלא־מודע וככוח היצירה האינטואיטיבית. הפסיכולוגית היונגיאנית אסתר הרדינג חושפת את השפע הדינמי של המחזוריות הרגשית בנפש האשה, שקרובה לאלות

הירח הקדומות²² – ואריך נוימן מבהיר שהלבנה קשורה לתודעה האחרת, הנשית־מטריארכלית, המעמידה במרכז את הגוף והרגש וחיונית לאדם היוצר.²³

תהלה היוצרת מכינה את עצמה לאחרית הימים. בכתיבת האיגרת במו־ידיה היא מתקנת לא רק את העוול שנעשה לשרגא, ששמו כשם המאור במדרש (שרגא, בארמית, הוא נר), אלא גם את פנימיותה ואת פני המציאות כולה. הזכר והנקבה, הדו־פרצופין, מתמזגים בה מחדש, והשוויון הבראשיתי בין שני המאורות מבשר את גאולתה.

בעוד שאצל עגנון תהלה נזקקת למספר שיכתוב בעבורה את האיגרת, בסרט, כאמור, היא כותבת בכוחות עצמה, בוראת עולם פנימי חדש שבו שני המאורות מאירים מתוכה ובעזרתם היא מולידה את העתיד לבוא. עתה הזיווג הקדוש מתקיים בה ככנבואת ישעיהו: "והיה אור

הלבנה כאור החמה ואור החמה יהיה שבעתיים".²⁴ בשפתה החזותית המתחקה אחר עקבות הקבלה, בצלאל משיבה לנשיות הרוחנית, המשולה ללבנה, את כבודה המלא.

20

ראו למשל זוהר חלק א, קפא ע"א; שם רלג ע"ב; שם רמט ע"ב; זוהר חלק ב, קמה ע"ב, ועוד.

21

על גישתו השוויונית של הרמב"ן לנושא ראו חביבה פדיה, הרמב"ן, התעלות: זמן מחזורי וטקסט קדוש (תל-אביב: עם עובד, 2003), עמ' 361; על מיתוס מיעוט הלבנה ראו צחי וייס, קיצוץ בנטיעות: עבודת השכינה בעולמה של ספרות הקבלה המוקדמת (ירושלים: מאגנס, 2015), עמ' 60-90; שפרה אסולין, "הפגם ותיקונו: נידה, לבנה ושכינה / עיון מורחב בדף עט בדוהר אחרי מות", קבלה, 22 (תשע"א), עמ' 193-251.

22

M. Esther Harding, *Woman's Mysteries: Ancient and Modern*, with an introduction by C.G. Jung (Boston & Shaftesbury: Shambhala, 1990).

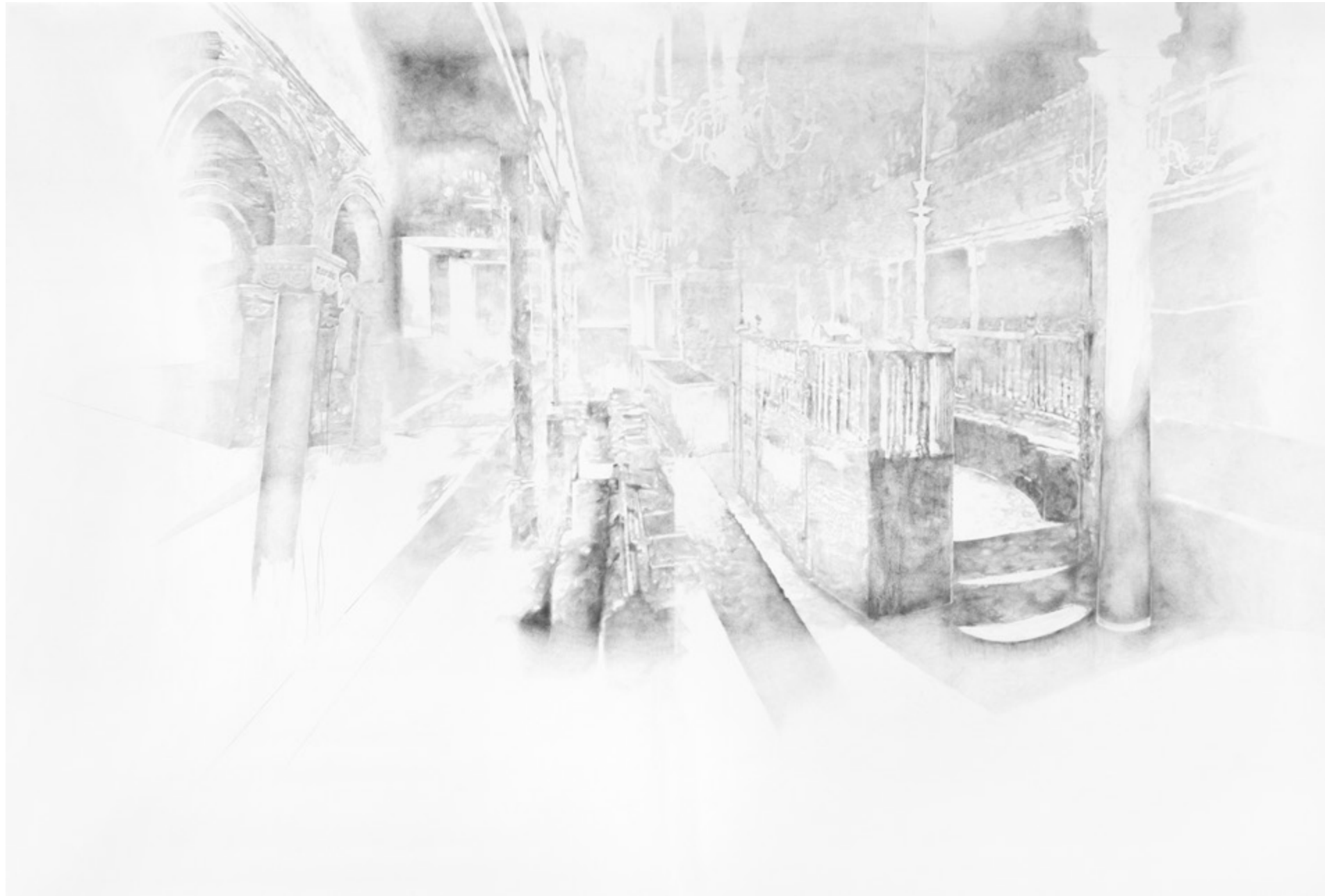
23

Erich Neumann, "The Moon and Matriarchal Consciousness," *The Fear of the Feminine and Other Essays on Feminine Psychology* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994), pp. 64-118.

24

ישעיהו ל, כו.





בית כנסת I, 2015
עיפרון על נייר, דיפטיכון, 200×150 כל יחידה

Synagogue I, 2015
Pencil on paper, diptych, 200×150 each unit

מתוך החדר, 2013
וידיאו, 54 שניות

From Ha-Cheder (The Room), 2013
Video, 54 sec



בית כנסת II, 2015
עיצרון על נייר, דיפטיכון, 200×150 כל יחידה

Synagogue II, 2015
Pencil on paper, diptych, 200×150 each unit



הנאהבים, 2015 The Lovers, 2015
עיפרון על נייר, 220×90 Pencil on paper, 220×90

הסתר פנים I, 2015 Hester Panim I, 2015
עיפרון על נייר, 220×90 Pencil on paper, 220×90





כרוב I, 2017 Cherub I, 2017
עיפרון על נייר, 220×90 Pencil on paper, 220×90

כרוב II, 2017
עיפרון על נייר, 220×127
אוסף פרטי

Cherub II, 2017
Pencil on paper, 220×127
Private collection



From *Tehilla*, 2017
Video, 8:32 min

Written and directed by
Yifat Bezalel (after S.Y. Agnon's *Tehilla*)

Participants
Hilla Vidor (Tehilla), Asaf Ravch

Videography
Yaniv Linton

Camera assistants
Anatoly Radchenko, Zoe Harodi

Video editing
Margarita Linton-Balaklav

Production
Ester Grego, Avi Gibson Ber-El

Production assistant
Guy Ron

Lighting
Noam Huber

Sound and post-sound
Hezi Davidian, Gilad Leshem

Set design
Yifat Bezalel, with the assistance of Naama Erez and Bat-Sheva Shapira
British soldier costume courtesy of Ata

מתוך תהלה, 2017
וידאו, 8:32 דקות

חסריט ובימור
יפעת בצלאל (על פי תהלה לש"י עגנון)

בהשתתפות
הילה וידור (תהלה), אסף רוח

צילום וידאו
יניב לינטון

עוזרי צלם
אנטולי רדצ'נקו, זואי הרודי

עריכת וידאו
מרגריטה לינטון-בלקלב

הפקה
אסתר גרגו, אבי גיבסון בריאל

עוזר הפקה
גיא רון

תאורה
נעם הובר

סאונד ופוסט-סאונד
חזי דוידיאן, גלעד לשם

תפאורה
יפעת בצלאל, בעזרת נעמה ארז, בת-שבע שפירא
תלבושת חייל בריטי באדיבות אתא









BIOGRAPHICAL NOTES



Yifat Bezalet was born in Israel, 1975; lives and works in Tel Aviv
1998-2002 » BFA, Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem

Selected Solo Exhibitions

- 2010 » "Vitam Impendere Vero" (To Devote One's Life to the Truth), Gowen Contemporary, Geneva
- 2011 » "Sought City," Marie-Laure Fleisch Gallery, Rome; curator: Giorgia Calò
- 2012 » "Conclusion of a Timeless Tale," VIDA Museum, Borgholm, Sweden; curator: Sandra Weil
- 2013 » "Motherless," Gowen Contemporary, Geneva at "Drawing Now" art fair, Paris
- 2014 » "A Pit Talk," Gowen Contemporary, Geneva at artgenève salon d'art, Geneva
- 2017 » "Tehilla," Tel Aviv Museum of Art; curator: Dalit Matatyahu (cat.)

Selected Group Exhibitions

- 2009 » "Paperworks," Ticho House, The Israel Museum, Jerusalem; curator: Ronit Sorek (cat.)
- 2011-12 » "Alice in Wonderland," Tate Liverpool and Kunsthalle Hamburg; curators: Christoph Benjamin Schulz, Gavin Delahunty, Eleanor Clayton (cat.)
- 2013 » "Israel Now: Reinventing the Future," MACRO Museo d'Arte Contemporanea Roma, Rome; curator: Micol di Veroli
- » "I Am that I Am," as part of the exhibition cluster "Personal Structures," Palazzo Bembo, a collateral event of the 55th International Art Exhibition, Venice Biennale; curators: Francesca Crudo, Sarah Gold, Carol Rolla, and Valeria Romagnini (cat.)
- 2015 » The Deutsche Bank Art Collection, Frieze London; curator: Alistair Hicks
- » "Without Flour," The Negev Museum of Art, Be'er Sheva; curator: Marie Shek

Grants and Awards

- 2010 » Grant for special projects in art, Yehoshua Rabinovich Tel Aviv Foundation for the Arts
- 2014 » Creativity Encouragement Award, Israel Ministry of Culture and Sports
- 2016 » Rappaport Prize for a Young Israeli Artist
- 2017 » Grant for special projects in art, Yehoshua Rabinovich Tel Aviv Foundation for the Arts

ציונים ביוגרפיים



יפעת בצלאל נולדה בישראל, 1975; חיה ועובדת בתל-אביב
1998-2002 » תואר ראשון באמנות, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים

מבחר תערוכות יחיד

- 2010 « "Vitam Impendere Vero" (הקדש חיך לאמת), גלריה גוון לאמנות עכשווית, ז'נבה
- 2011 « "זרושה עיר", גלריה מארי-לור פלייש, רומא; אוצרת: ג'ורג'יה קאלו
- 2012 « "מסקנות מסיפור אל-זמני", מוזיאון וידה, בורגהולם, שוודיה; אוצרת: סנדרה וייל
- 2013 « "Motherless", גלריה גוון לאמנות עכשווית, ז'נבה, ביריד "רישום עכשיו", פריז
- 2014 « "דין ודברים", גלריה גוון לאמנות עכשווית ביריד האמנות, ז'נבה
- 2017 « "תהלה", מוזיאון תל-אביב לאמנות; אוצרת: דלית מתתיהו (קטלוג)

מבחר תערוכות קבוצתיות

- 2009 « "מעבר לדף: עבודות נייר עכשוויות", מוזיאון ישראל בבית טיכו, ירושלים; אוצרת: רונית שורק (קטלוג)
- 2011-12 « "אליס בארץ הפלאות", טייט ליברפול וקונסטאהלה המבורג; אוצרים: כריסטוף בנימין-שולץ, גאוין דלהונטי, אלינור קלייטון (קטלוג)
- 2013 « "ישראל עכשיו: המצאת העתיד", מוזיאון לאמנות עכשווית, רומא; אוצרת: מיקול די-ורולי
- « "אהיה אשר אהיה" בחור אשכול התערוכות "מבני אישיות", פלאצו במבו, במסגרת הבינלאומית לאמנות, ונציה; אוצרות: פרנצ'סקה קרודו, שרה גולה, קרול רולה, ולריה רומניני (קטלוג)
- 2015 « תערוכת אוסף דויטשה-בנק, יריד פריז, לונדון; אוצר: אליסטר היקס
- « "אם אין קמח", מוזיאון הנגב לאמנות, באר-שבע; אוצרת: מרי שק (קטלוג)

מלגות ופרסים

- 2010 « מלגת פרויקטים מיוחדים, קרן רבינוביץ' לאמנויות, תל-אביב
- 2014 « פרס עידוד היצירה, משרד התרבות והספורט
- 2016 « פרס רפפורט לאמן צעיר
- 2017 « מלגת פרויקטים מיוחדים, קרן רבינוביץ' לאמנויות, תל-אביב

included in the masculine. As such, she mirrors a tradition of marginal Kabbalists, unlike Agnon's character who was inspired by the mainstream school of kabbalistic thought. In Bezalel's film, the games of shadow between the sun, Tehilla, and the moon, reflect Rabbi Moses Cordovero's positive approach, which perceives the moon as a celestial body that is always full and whose lack is nothing but an optical illusion resulting from

its invisibility whenever it is not lit by the sun. Therefore, the moon's lack lies in the eyes of the beholder and in the light that he casts on her.

In depth psychology, the moon symbolizes the unconscious and creative intuition. Jungian analyst Esther Harding reveals the dynamic abundance of emotional cycles ruling the feminine psyche that is related to the ancient moon goddesses.²² Along the same lines, Erich Neumann emphasizes that the moon is connected to the other, matriarchal consciousness that is essential to the creative personality, wherein the body and the emotions play a central role.²³

The creative Tehilla is preparing herself for the end of time. By writing the letter with her own words, not only does she amend the wrong done to Shraga (whose name, meaning luminary in Aramaic, is mentioned in the Midrash cited above), but she mends her inner world and the

face of reality in its entirety. The masculine and the feminine, the two faces of the androgyne, are reunited within her, as the primordial equality between the two lights announces her redemption. Whereas in Agnon's story she needs the narrator to compose the letter for her, in the film she writes it herself, creating a new world in which the two lights shining from within help her give birth to the world to come. The sacred

marriage is now taking place inside her, as is written in the book of Isaiah: "The light of the moon shall be as the light of the sun, and the light of the sun shall be sevenfold."²⁴ Following the traces of the Kabbalah, Bezalel's visual language restores the spiritual femininity likened to the moon to her full glory.

» *Cutting the Shoots: The Worship of the Shekhinah in the World of Early Kabbalistic Literature* (Jerusalem: Magnes, 2015), pp. 60-90 [Hebrew]; Shifra Asulin, "The Flaw and its Correction: Impurity, The Moon, and the Shekhinah: A Broad Inquiry into Zohar 3:79 (Aharei Mot)," *Kabbalah: Journal for the Study of Jewish Mystical Texts*, vol. 22 (2010), pp. 193-251 [Hebrew].

22

M. Esther Harding, *Woman's Mysteries: Ancient & Modern*, with an introduction by C.G. Jung (Boston & Shaftesbury: Shambhala, 1990).

23

Erich Neumann, "The Moon and Matriarchal Consciousness," *The Fear of the Feminine and Other Essays on Feminine Psychology* (Princeton, NJ: Princeton UP, 1994), pp. 64-118.

24

Isaiah 30:26.

not the solitude crying out of Tehilla's story.

In Bezalel's version, the invisible storyteller corresponds to the absent God. In a space where far more is hidden than revealed, a constant chess game is being played between the immanent

world and the supernal world until, with hindsight, human consciousness

comprehends that they are one. In this sense, the figure of Tehilla functions as a transitional object. To let herself lead a mundane life, the artist's yearnings for absolute holiness are projected onto Tehilla like a confession about her incapacity to bear such an ascetic lifestyle as a woman.

In the video as well as the exhibition, what happens behind the scenes becomes essential. Bezalel's search for ways in which to express these moments of revelation relates to the paradox inherent in art and religion. The common denominator linking these two realms is imagination. Bezalel's visual language seeks to comprehend inner

revelation, whether in art or in religion, and thus attunes language's relation to imagination.

One of the symbols of imagination inhabiting her works from the outset is the moon, reflecting the nocturnal consciousness as an ethereal time

for prayer and artistic creation. In contrast to the striking sunlight, moonbeams shine as softly as a drawing. In the exhibition, this motive appears in the scene where Tehilla is seen reading Psalms on a ladder, illuminated by moonlight.

Her mysterious expression bears a similarity to the drawing *Messina (Transmission)* (2012) which was inspired by Bernini's sculpture *Blessed Ludovica Albertoni* (1674) – reflecting the archetype of the Divine Mother. In kabbalistic literature, the ultimate female is symbolized by the moon and by the figure of Mother Rachel weeping for her children, whose spirit she manifests. Tehilla thus integrates such feminine entities as Rachel, *Knesset Yisrael* (assembly of Israel), and the moon. In Agnon's story, Tehilla is a divine entity who, like a mother-bride, mediates between the absent God and his believers. Like the Shekhinah, it is from nothingness that Tehilla nurtures her creatures.

In the exhibition, "moon rays" are projected onto one of the drawings by means of a flashlight placed on the same ladder on which Tehilla sits in the video. In Jewish mysticism, the ladder on which the mystic climbs on his visionary ascent to revelation, like Jacob in his dream, symbolizes

¹⁷
Genesis 28:12.

¹⁸
See Bracha Zak, *The Gates of Kabbalah according to R. Moshe Cordovero* (Jerusalem: Bialik, 1995), pp. 232-235 [Hebrew].

¹⁹
Babylonian Talmud, Tractate Hullin, 60b: "R. Simeon b. Pazzi pointed out a contradiction [between verses]. One verse says: 'And God made the two great lights' (Genesis 1:16) and immediately the verse continues: 'The greater light... and the lesser light.' The moon said unto the Holy One, blessed be He: 'Sovereign of the Universe! Is it possible for two kings to wear one crown?' He answered: 'Go then and make thyself smaller.' 'Sovereign of the Universe!' cried the moon, 'Because I have suggested that which is proper must I then make myself smaller?' He replied: 'Go and thou wilt rule by day and by night.' 'But what is the value of this?' cried the moon; 'Of what use is a lamp in broad daylight?' He replied: 'Go. Israel shall reckon by thee the days and the years.' 'But it is impossible', said the moon, 'to do without the sun for the reckoning of the seasons, as it is written: 'And let them be for signs, and for seasons, and for days and years' (Genesis 1:15). 'Go. The righteous »

the oscillating consciousness of *ratzo vashov*, running to and fro between heaven and earth: "And he dreamed, and behold a ladder set up on the earth, and the top of it reached to heaven: and behold the angels of God ascending and descending on it."¹⁷ Te-hilla, the angelic woman whose name connotes the Hebrew word for halo (*hilla*), stands under the sign of the moon that is fully lit only once a month. As a symbol of the secret, the moon reveals herself only occasionally. She is identified with the cycle of birth and death, creation and decay, and in its waxing state, the pregnant crescent moon serves as a powerful image of the Messiah's soul in its conception.¹⁸

According to the Midrash, in a mythical, unknown time a cosmic drama unfolded, turning the relationship between the great lights from an equal to an unequal one. In a Talmudic dialogue between the moon and the Creator, the moon refuses to accept her diminution.¹⁹ According to this radical rabbinic interpretation,

God erred when he diminished the moon, and henceforth a monthly sacrifice had to be offered to atone for his sin.

As mentioned above, in kabbalistic literature the moon is identified with the female archetype

symbolized by the sefirah (divine emanation) *Malchut*, representing the Shekhinah, in the sefirotic tree. The fault of the diminished moon consists of her inherent darkness when she is far away from her beloved, symbolized by the sefirah *Tiferet*, corresponding to the sun. The patriarchal

» shall be named after thee as we find [righteous men shall be named 'the Small' after the moon which was reduced to become the small luminary] – Jacob the Small [Amos 7:2: How shall Jacob stand? For he is small], Samuel the Small [Tractate Berachot 28: A renowned Tanna of the first century, called 'the Small' on account of his humility], David the Small [1 Samuel 17:14: 'And David was the youngest (smallest)']. On seeing that it would not be consoled the Holy One, blessed be He, said: 'Bring an atonement for Me for making the moon smaller'. This is what was meant by R. Simeon b. Lakish when he declared: Why is it that the he-goat offered on the new moon is distinguished in that there is written concerning it unto the Lord? [Numbers 28,15: 'And a he-goat for a sin-offering unto the Lord'] Because the Holy One, blessed be He, said: Let this he-goat be an atonement for Me for making the moon smaller'."

²⁰
See, for example, Zohar 1:181a, 1:233b, 1:249b, 2:145b.

²¹
On Nahmanides's egalitarian approach to this, see Haviva Pedaya, *Nahmanides: Cyclical Time and Holy Text* (Tel Aviv: Am Oved, 2003), p. 361 [Hebrew]; on the myth of the diminished moon, see Zahi Weiss, »

approach considers woman to be flawed like the moon, as a small lacking luminary receiving its light from the male-sun. The reflected moonlight is frequently interpreted as indicating the passive and empty nature of *Malchut*, "who has no light of her own."²⁰ In the past, however, the Shekhinah's status used to be more elevated than at present, whereas in the future she shall rise again and shine like the sun. Therefore the description of her lack of light refers only to a temporary state. According to Rabbi Isaac of Acre, in the days of the Messiah, the Kingdom of the House of David will return, when *Malchut* and *Tiferet* resume their original equal status.²¹ Hence the inferior status of the Shekhinah in exile is only a matter of time: Although not yet visible to the eye, in the future her stature

shall be restored.

While signifying material lack, in the video the impoverished Tehilla is seen through a lens that challenges the concept of the moon as the lowest sefirah, which has nothing of her own and is

such, it is the psychological portrait of the heroine that is of main interest to Agnon, bringing her moral and inner virtues to the fore: "There was an old woman in Jerusalem, nicer than anybody you have ever seen. She was good and wise and meek and charming. The light in her eyes spoke forbearance and mercy, and the wrinkles in her cheeks, blessings and peace. Were it not that women are not to be compared to angels, I would say that she was just like one of God's own angels. Another thing about her was that she was spry as a youngster. The only sign of old age in her was the manner of her dress."¹²

In the spirit of the novella, the film features a young actress, thus visualizing the heroine's spiritual side. Throughout the exhibition a tension emerges between the exterior aspect and the hidden aspect of things: man's nature and

heart, the spiritual essence within. In this sense, Bezalel takes Tehilla beyond the confines of the literary character, emphasizing the manifold layers in her being. Between depths of old age and the mystery surrounding the ancients, her vigorous acts of lovingkindness reflect a youthful passion.

The film focuses on Tehilla's inner transformation: her soul belonged to Shraga, to whom she was betrothed in her youth, but her father annulled the match and chose another bridegroom. After being struck by disasters and losing her entire family, she devotes her life to amending and atoning the sin of her father, who did not ask for Shraga's forgiveness. Tehilla is waiting for the narrator to arrive and

help her write the writ of excuse to Shraga. The humiliation of the rejected fiancé represents the broken vessel, serving as a reflection of Tehilla's inner brokenness.

In the final scene, the narrator arrives at Tehilla's ascetic home and notices that it looks like a house of prayer. Tehilla is sitting and waiting amidst a minimalistic decor consisting of a table on which lay a prayer book, a Pentateuch, and a jug. Her face seems illuminated by a heavenly light emanating from her praying. Another gaze is present in the room and peruses her face:

Tehilla is "drawing" the letter to Shraga with a pencil, while the male figure watching her remains invisible. Whereas in the story, the author is a separate character from Tehilla, in the video he is a part of her. The shadow of the man completing the task symbolizes her masculine side, acting as a creative force in the Jungian

sense. He sees the last of the water with which the cleaners purified Tehilla's corpse, hinting at her approaching funeral, as the scene takes place in an interim space between Tehilla's worldly home and her mystical home in the world to come. A paper tablecloth is spread out on the table, and the twenty-two letters of Creation are drawn on it, as an allusion to the letters by which she made the amends of the writ. This visual adaptation accentuates the weight borne by words in a story revolving around a broken promise in a world where the word once had value, where it used to be a vehicle for meaning.

In Agnon's story, Tehilla's name comes from "Tehillim," the Psalms that she reads every day

¹¹ On the centrality of Kabbalistic sources in Agnon's fiction, see Elchanan Shilo, *The Kabbalah in the Works of S.Y. Agnon* (Ramat Gan: Bar Ilan UP, 2011) [Hebrew].

¹² S.Y. Agnon, "Tehilla," *Tehilla and Other Israeli Tales*, trans. I. M. Lask (London & New York: Ram's Horn Books, 1956), p. 11.

at the Western Wall. She confides that as a child she used to chatter, and then she accustomed herself to speaking very little, for if she uses up the words allotted to her, she diminishes her days.¹³ Tehilla believes that a certain portion of words has been allotted for the whole of one's life in a world where every word is weighed, as she explains to the narrator: "Certainly you know just as well as I do that all a man's deeds from his birth to his death are portioned out to him; and even the number of times that a man should recite Psalms. But the choice lies with him how many Psalms he should say each day."¹⁴

According to the kabbalistic language theory, speech creates reality with the specific power of every letter taking part in the Creation of the world. The ten utterances by which the world was created were composed of words made from letters, while every letter represents a different type of information and action as enunciated in *Sefer Yetzirah*:

"Twenty-two Foundation letters: He engraved them, He carved them, He permuted them, He weighed them, He transformed them, and with them, He depicted all that was formed and all that would be formed."¹⁵ According to this linguistic concept, the letters prescribe the shape of all creatures, and their inscription serves as a link between the elements of Creation: The letters sealing the closing scene of Tehilla are like signs of life in her infinity.

This version differs from the ending of Agnon's story, where Tehilla passes away, knowing that the reality that came to be postpones

redemption to a time unknown. Bezalel's interpretation, however, suggests that it is not the male narrator who signs the letter; rather, Tehilla is the one redeeming herself by establishing a connection to the inner masculine who brings forth the drawing. By drawing the letter, she is healing herself. When Tehilla is hastening her end, it is not only her eternal home that draws nearer, but the cosmic redemption of the masculine and the feminine. Whereas in the story, the writing is carried out by a quill dipped in ink, in the film (as well as in the video *Ha-Cheder*) the medium of drawing expresses restraint that awaits the right

moment, which characterizes slow art, as opposed to the quick pace in our modern world. The closing scene shows a room without windows, and a painting entitled *12 Sabbaths* (2017) appears through the wall:

On a photograph featuring a snowy mountain, Bezalel painted a Sabbath table whose

white tablecloth melts-melds with the snow. The table stands in a room at the heart of nature. It is set for three people, yet one chair is missing, and the guests are absent. The missing couple represents the cherubs exiled from the Holy of Holies, and the room is a vacant space lacking the desired presence; it is the window to the heavenly Sabbath where the sacred marriage (*hieros gamos*)¹⁶ takes place. Tehilla, in her loneliness, is counting the years that passed since she was separated from her loved ones. The worldly Sabbath seems lonely compared to the heavenly one. It is as though even the absent God knows

¹³ Ibid., p. 20.

¹⁴ Ibid., p. 19.

¹⁵ *Sefer Yetzirah* 2:2.

¹⁶ On the mystical meaning of the kabbalistic Sabbath customs, see Reuven Kimelman, *The Mystical Meaning of Lekhah Dodi and Kabbalat Shabbat* (Jerusalem: Magnes, 2002) [Hebrew].

her prayer room, a confessional between an oubliette and a studio, where her creativity is let loose. The Hebrew title, *Ha-Cheder*, refers to the classroom in which young children are initiated into the study of the Scriptures. Similarly, the video shows the private place in which the artist explores the secret of her being, while facing solitude. In her research of the ethos of priesthood, the visionary ascent of the chariot riders, and the story of the Shekhinah, she discerns great loneliness with which she identifies.

Featured on the floor is *History of Fear* (2015) – a drawing of the Temple’s layout that embodies the trace of an absent corporeality. A door stands wide open into nowhere at the center of the drawing, inviting us to contemplate the infinite. The Temple’s chambers drawn on the floor resemble a trace of the physical Temple in its absence. In the seventh chamber, home of the Holy of Holies according to Hekhalot literature, the eye encounters the nothingness hinted at by Psalm 121: “My help comes from the void.”² This metaphysical void is also reflected in the emptiness of the bare walls: with the exception of the wall on which the video is projected, all the walls are bare. The viewers stroll through a landscape of monumental drawings resting on back frames. The drawings stand, like installations, on coulisses which are not concealed, but rather show what happens behind the scenes,

thus manifesting the constant tension between the hidden and the revealed, as the Zohar says: “Woe if I reveal! Woe if I do not reveal.”³

History of Fear alludes to the solitude experienced by the believer who turns to his God until the latter succeeds in germinating the inner transformation prescribed by the verse “and let them make me a sanctuary, that I may dwell among them,”⁴ whereby the internalized experience of the encounter with the Divine dwells in the human heart.

This process is similar to the psychological change undergone by the High Priest on the eve of his entrance into the Holy of Holies. In a similar manner, the artist faces the shrine of creation as she invites viewers into her private temple: a space reminiscent of one’s own Holy of Holies, hidden from view, at times even from the heart. Given that both the first and the second Temples were regarded as *axis mundi*, the world’s navel, their destruction altered something in the fabric of the universe. In the shadow of the exhibition’s images, something broken which resonates from that destruction bleeds into contemporary reality.

Inspired by the Talmudic tale about the destruction of the Temple, Bezalel created two drawings portraying abstractions of the myth of the cherubim lovers who were found in an embrace in the Holy of Holies. The male and female cherubs, described by the Talmud as

² Psalm 121:2: “My help cometh from the Lord, who made heaven and earth.” It is worth noting that in the Hebrew source, the psalmist chose the word *ayin*, nothingness, to depict the divine helper.

³ Zohar 3:127b *Idra Rabba*: “R. Simeon sat and wept, and said- Woe if I reveal! Woe if I do not reveal. The comrades who were there were silent. R. Abba rose and said to him- If it pleases the master to reveal, as it is written, ‘The secret of the Lord is with those who fear Him’ (Ps. 25), and these comrades are fearers of the Holy One, blessed be He, and they have already entered the assembly of the Tabernacle, some of them have entered and some of them have departed.”

⁴ Exodus 25:8.

“entwined with each other,”⁵ are connected to the source of life. In the Sanctuary, the divine revelation took place in the space of the gaze between “two cherubim of gold.”⁶ In other words, it is in the relation between the male and the female that the deity manifests itself: “And there I will meet with thee, and I will speak with thee from above the ark-cover, from between the two cherubim which are upon the ark of the testimony.”⁷ Whereas in the days of the Temple they faced each other, “and their faces were turned toward the house”⁸ – the distance between the drawings *Cherub I* (2017) and *Cherub II* (2017), placed at opposite ends of the space, alludes to the *Nesirah*,⁹ the separation experienced by the lovers. Henceforth, like the primordial androgyne, they find themselves in a perpetual state of longing to reunite and look at each other, face to face. Like a ghost that departed from the original, an interpretation of Salvador Dalí’s *My Wife, Nude* (1945) hovers over *Cherub II*, hinting at the feminine Divine in her nakedness, after being banished from the destroyed Temple. The

delicate drawing seems to almost cover the naked female figure who was separated from the male – portrayed by *Cherub I* which refers to one of the sculptures from Michelangelo’s unfinished *Slaves* series.

Bezalel’s art echoes the cosmic rupture that came about between the male and the female in the aftermath of the destruction and the exile imposed on the feminine Divine presence, who refuses to accept this state of desolation; as evinced by the famous Midrashic saying: “Even though the Temple was destroyed, my *Shekhinah* stands there. R. Aha said, the *Shekhinah* never moves from the Western Wall; as it is said ‘Behold this one stands behind our wall (Song of Songs 2:9)’.”¹⁰ In her journey, the exiled Shekhinah is described as returning to caress and kiss the Temple walls, holding on to its columns, refusing to leave her house.

The legend of destruction is a recurring motif throughout the video *Tehilla* (2017), which is based on the novella of the same name by Shmuel Joseph Agnon. Inspired by Agnon, who studied Kabbalah throughout his life,¹¹ the film *Tehilla* was conceived as a tale of holiness in which Jewish mysticism plays a central role. As

⁵ Babylonian Talmud, Tractate Yoma 54a-b.

⁶ Exodus 25:18.

⁷ Exodus 25:22.

⁸ 2 Chronicles 3:13.

⁹ The kabbalistic concept of *Nesirah* depicts an in-depth image of the myth of human development occurring in the process of individuation of Adam and Eve. A well-known version of this myth is exemplified in Plato’s dialogue *The Banquet*. According to the Midrash Genesis Rabbah 8, Adam and Eve were initially connected back to back, and the process of *Nesirah* (literally ‘sawing off’) separated them into two different beings who, from now on, would face each other. Lurianic Kabbalah conceives of the process of separation of this androgynous figure into the principles of masculine and feminine as a shift from a state of back-to-back to a state of face-to-face. This myth would later be linked to the birth of the soul, being androgynous by nature; see Haviva Pedaya, “The Body of *Nesirah* and Individuation,” in: Baruch Kahane and Devorah Nov (eds.), *Encountering Self: Individuating through the Path of Life* (Jerusalem: Rubin Mass, 2014), pp. 297-333 [Hebrew].

¹⁰ Midrash Tehillim, Psalm 11.



מסירה, 2010
עיפרון ודיזן על נייר, 100×70
אוסף פרדה ואיזק עוזיאל

Messira (Transmission), 2010
Pencil and ink on paper, 100×70
Collection of Freda and Izak Uziyel

IN THE SECRET OF THE MOON: TEHILLA



Rachel Verliebter

In the exhibition “Tehilla,” Yifat Bezalet explores the destruction of the Temple and the cultural shift that took place in its aftermath, when the once-tangible House of God was replaced by faith, manifesting the lack of an external abode. Against the primal fear arising from this void, Bezalet invokes a series of images of a home that is gone, but not silent.

By turning mystical allegories originating from kabbalistic myth and literature into contemporary images, Bezalet reinvents the image of the Shekhinah, the feminine aspect of divinity, and the objective of the priest’s service in both the lower and the supernal Temple. Her works visualize the aesthetic experience of the invisible along with

¹
In Lurianic Kabbalah, the concept of “*reshimu*” refers to the residue that is left in the vacuum after the contraction (*tzimtzum*) and departure of the infinite light that preceded creation. To enable creation to take place, this light of the infinite had to contract itself, leaving a vacant space. This space is marked by a trace of primordial light.

the awe and fear evoked by this vision. Displaying representations of emptiness, her works constantly seek drawing techniques that create an airy image. Hers is an art in the shadow of faith: her visual language traces a shadow that is intangible – the “*reshimu*” of belief, the residual impression

of her encounter with creation.¹ Though technically meticulous, the drawing resembles a vestige in its appearance, a ghostly trace of the brush that passed over it.

Upon entering the exhibition, viewers encounter the video *Ha-Cheder* (The Room, 2013), which combines realistic photography with animation comprised of drawings. In this self-portrait, Bezalet seems to be drawing the exhibition from within her room, on an endless river of paper, as the visitors come in. The video offers an exegetic reading of Virginia Woolf’s *A Room of One’s Own*, showing

The translations of the biblical passages cited in this article are based on different standard versions, including the Jewish Publication Society of America Version (JPS) and the King James Version (KJV).

of creation unfolding before us as a collection of screens-images, which are reflected in one another and shed their light on each other. The light, which by its very nature is a condition for seeing, is, of course, also a basic condition for the physical existence of light-mediated images, and even more so – for the act of interpretation. Light-related idioms pave our way there: To enlighten us, to see a thing in the light of another, or to see the light, which signifies the mystical extreme of the search for illumination, enlightenment, elucidation, and even more so – for the act of interpretation. Light-related idioms pave our way there: To enlighten us, to see a thing in the light of another, or to see the light, which signifies the mystical extreme of the search for illumination, enlightenment, elucidation, and even more so – for the act of interpretation.

Tehilla's heart's desire is to infuse meaning into her anguished life, and by analogy (discussed by many scholars) also in Jerusalem life after the destruction of the Temple – a rift that spawned two channels of projection whose gist is the conversion of the material for the spiritual: one – the replacement of the ritual of sacrifice by textual ritual – is described by Alan Mintz as follows: "The sages were well aware that they were living in a period in which the channel of prophecy has been sealed, and the Shekhina was exiled from its worldly abode. Authoritative religious figures could no longer expect a direct divine revelation. Only one source remained through which to discover the will of God: the Holy Bible. The Temple was destroyed, but the text remained intact."⁹ The other is revealed in the poetic-mystical work that came to be known as the "Hekhalot and Merkabah literature," which, according to scholar Rachel Elior, emerged from

the historical crisis of the abolition of sacrifice, and constituted a visionary world view whereby the priestly and Levitical tradition of service in the Temple was shifted from the earthly to the heavenly.¹⁰

Reading *Tehilla* as a video work embedded in the written text reveals a relationship between virtuality (like that of the projected image) and the surrounding corporeal world. Unlike cinema, which allocates a designated space for the emergence of the imaginary, video art works

are installed in the gallery space, often next to other exhibits, and in relation to an active, wandering viewer, whose gaze is involved in this differentiating relationship and concurrently constitutes it. The beam of light (Tehilla) is embodied as a means (at the artist's disposal) to project an intricate image, whose conditions of creation owe to the emergence of the physical

dimension (the narrator). A correlation between these dimensions occurs in the story when the flood of light – the daily routine of Tehilla, who is subjected to a deterministic regularity of prayer, keeping the commandments, and charity – is shifted to (superimposed on) the figure of the narrator, who is shrouded by doubt. The result of this overlapping is the testimony: the writ of excuse addressed to Shraga, which waited 93 years for the conditions of its appearance to emerge.

What is that testimony if not erosion of the image's signed and sealed dimension? Will the reader accept the decrees of fate (the death of

Tehilla's two sons and her daughter's conversion, which is likened to the destruction of the Temple) as equals (in the sense of "the fathers have eaten a sour grape, and the children's teeth are set on edge"), as implied by the identity between the date in which her betrothal to Shraga was broken off and the date of her son's death, and the identity between the dates of the destruction of both Temples? Perhaps under the guise of the popular motif about an old woman who has taken a letter of apology to the grave, Agnon is formulating a more radical truth about the fragile nature of the imaginary and its ramified relations with the real? What is the validity of the images by which we live and construe our lives? Is it the manner of the projected image to fail us?

"[S]uddenly she added: We are in the hands of the Lord. But instantly she was annoyed with herself for saying that. Who had said it? Not she; she had been trapped into saying something she did not mean. She looked up over her knitting and met the third stroke and it seemed to her like her own eyes meeting her own eyes, searching as she alone could search into her mind and her heart, purifying out of existence that lie, any lie."¹¹

Doubt takes hold of Mrs. Ramsay, rebelling against the seductiveness of the stroke and the sense of oneness with the world it instilled in her; as if she were caught in an experience that melts the human with the inhuman, and in the theist language by which it is customarily represented. Because the mystical experience, as Martin Corner observed, emerges in Virginia

Woolf's writing in two distinct varieties: in the form of the experience presented here, which is typified by fusion of the imaginary into the real, and in the relationship with the imaginary which, simultaneously, preserve the distance demanded by reality; the "'fusing' and 'facing' experiences."¹²

"She praised herself in praising the light, *without vanity*, for she was stern, she was searching, she was beautiful like that light. It was odd, she thought, how if one was alone, one leant to things, inanimate things [...]; felt they expressed one."¹³ This is the fine literary scalpel which infiltrates the gap between the ode to light (*Tehilla*) and the risk in succumbing to its temptations; a resounding reminder of the steady light of the projector which has neither compassion nor regret, and does what it deems right.

9

Alan Mintz, *Hurban: Responses to Catastrophe in Hebrew Literature* (Jerusalem: The Bialik Institute, 2003), p. 49 [Hebrew]; see also: Alan Mintz, *Hurban: Responses to Catastrophe in Hebrew Literature* (New York: Columbia UP, 1984).

10

Rachel Elior, "From Earthly Temple to Heavenly Shrines: Prayer and Sacred Song in Hekhalot Literature and its Relation to Temple Traditions," *Jewish Studies Quarterly*, vol. 4:3 (1997): 217-267.

11

Woolf, *To the Lighthouse*, p. 46.

12

See Martin Corner, "Mysticism and Atheism in *To the Lighthouse*," *Studies in the Novel*, 13:4 (Winter 1981), pp. 408-423.

13

Woolf, *To the Lighthouse*, p. 65 [emphasis mine; D.M.].

in the tension between lifting a finger here on earth, and a divine decree from above. This presence constitutes a resistant space for wallowing, intimacy, touch, ostensibly marking a spot outside the circle of light in which the nameless narrator stands, as if he were a bystander, an onlooker, unfolding the story of his acquaintance with Tehilla as a sequence of random encounters in a near-identical pattern of a split point of view.

The narrator first encounters Tehilla while wandering in search of the rabbi's house: "Come along and I'll show you, said she to me. No need to bother, said I to her, just tell me where it is and I'll find the way. At this she smiled and said, Why do you mind if it is given to an old woman like me to fulfill a commandment? If it's a commandment you're fulfilling, said I, then by all means enjoy the privilege; but give me this can you are holding. Why, said she smiling, do you want to make the commandment less? I certainly don't want to make the commandment any less, said I, but only to lessen your trouble. It isn't any trouble at all, said she, but a privilege, for the Blessed Holy One has given His creatures the strength to attend to their needs with their own hands."⁵

This is an exchange of standard words, cliché manners by which Agnon sketches, in his honed language, a description of a struggle bound to repeat in their following encounters as well. The narrator is drawn to Tehilla's light, but at the same time he wishes to keep a distance, which is perceived as one "means" of seeing. The restraint of their struggle lies not only in Tehilla's gentle talk, but also in the

dialogic nature of the encounter through and to which the author's worldview infiltrates. Per our context, Agnon's multi-hued interplay with truth and doubt, decrees of fate and free choice, is a dance oscillating between the light of fiction and the shadow of the real, which is also embodied in the presence of the image projected in the gallery space. Its elusive essence – and there is nothing new about that – is a lodestone. It mesmerizes the viewer to its light in the darkened space, and to its movement vis-à-vis inanimate objects. But the most fascinating moment is the moment of interfacing between the viewer's physical presence and the beam of light casting the image; a moment in which the mechanical indifference of the projector is reversed, and it forthwith becomes an object of plea. That moment – which is experienced as an interruption to the viewers who opted for a safe distance from the image, and therefore they implore that one viewer to remove his silhouette from the picture – that moment holds the irony of the image's migration. Its partial shift from the projected surface to the viewer's face and body, superimposes imaginary layers – the layer of doubt and disbelief atop the layer of its suspension, and the layer of fiction on the layer of reality.

"[A]nd pausing there she looked out to meet that stroke of the Lighthouse, the long steady stroke, the last of the three, which was her stroke, for watching them in this mood always at this hour one could not help attaching oneself to one thing especially of the things one saw; and this thing, the long steady stroke, was her stroke. Often she found herself sitting and

looking, sitting and looking, with her work in her hands until she became the thing she looked at – that light for example."⁶ Not even a shadow of doubt gnaws upon Mrs. Ramsay's existence as she looks toward the lighthouse. Doubt will creep in soon enough, but for the time being her entire person observes. At the heart of Woolf's literary universe towers the lighthouse – an island of stability within the transient and evanescent, which illuminates the novel's protagonists, sketching their unfulfilled desires. The vertical shape on the horizon is revealed as a stylistic and thematic apparatus which centralizes but does not control, allowing each character operating by its light to live in its own "dream world." Its effect on the reader inspires the sense that he is becoming the very thing he is reading, and that "thing" is a bodiless world, due not to a lack of clarity, but a lack of stability.

The "moving image" which Woolf introduced in her work follows from her ambiguous relations with photography and the cinematic medium, a relationship that informed both the nature of the perception of reality and the search for meta-linguistic modes of representation. In her essay "The Cinema," Woolf characterized the observation of projected images: "We behold them as they are when we are not there. We see life as it is when we have no part in it. As we gaze we seem to be removed from the pettiness of actual existence."⁷ The nature of the gaze sketched here calls to mind Mr. Ramsay's occupation, as explained to Lily

Briscoe, the painter character in the novel: "She asked him what his father's books were about. 'Subject and object and the nature of reality,' Andrew had said. And when she said Heavens, she had no notion what that meant. 'Think of a kitchen table then,' he told her, 'when you're not there'.⁸

The epistemological discussion of our perception of the world, following the heritage of Platonic idealism, will split into two stances with regard to the projected image. One pertains to its innate contradiction, being an absorbing, seductive and captivating image which, concurrently, highlights our absence from it; the other involves its ability to highlight the imaginary as a thought pattern, such as the one introduced with sarcasm in Virginia Woolf's description of Lily Briscoe,

who, whenever she thought of Mr. Ramsay's occupation, clearly envisioned a large kitchen table: the ideal of a table, and at the same time – the physical table used to produce his books. As opposed to the projector installed or suspended in the gallery space, whose instrumental presence we wish to conceal as the emergence of a rabbit without a hat, the "illuminating apparatus" in both *Tehilla* and *To the Lighthouse* is a subject or an exposed object, whose visibility is essential. At the same time, the gaze in both works, more than it is turned to the "apparatus," is activated from within and in its field of influence. That field – whose boundaries will be sketched amid Jerusalem's alleys, in southwest England, or in the gallery space – is a realm

6 Virginia Woolf, *To the Lighthouse* (Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2002), p. 46.

7 Virginia Woolf, "The Cinema," *Collected Essays*, vol. II (New York: Harcourt, Brace & World, 1950), pp. 267-272.

8 Woolf, *To the Lighthouse*, p. 17.

5 Ibid., pp. 11-12.

HER BEAMING FACE



Dalit Matatyahu

A woman is drawing in her drawn room. She was once a homeowner but tired of that home and left it, knowing both equally, the home of tangible existence and the abode of art.¹ She has opted for a force that seems to shift her wanderings to the innocence of the traditional

¹ Paraphrasing of the conversation with Hanoch of Szibucz in S.Y. Agnon's novel *A Guest for the Night*, in which he opines about the art of theater, and by extension — art in general; S.Y. Agnon, *A Guest for the Night*, trans. Misha Kouvish (New Milford, CT: Toby Press, 2014), p. 112.

Jewish *shtetl*, and chose to bathe in the time of the old Jewish community in the Old City of Jerusalem, which glows with Agnon's language, the language of the Mishna and Aggadah, like a midrash that stands firm in its clarity. She knelt to draw the contours of the destroyed Temple and the houses of prayer erected in its place with a pencil whose substance dissipated, so as to summon heavenly shrines into her heart and seek answers in spiritual realms.

And I, who knew her, but know not why “it is ordained for every man whom he is to know, and when he is to get to know him, and how,”² follow her impressions; my eye is contracted and cannot discern any innovation whatsoever, except from its own perspective. It cannot but assume the visual work as the result of Agnon's literary oeuvre to which it looks, as an intention embedding innocence and irony. The splendor of the ironic is greater and more plentiful for it than the innocence, due to its revealing quality. Because the imperative to inquire repeatedly is innate to Agnon's language, and like it, also the impotence of exegesis, whereby “you take cobwebs and stick them together with other cobwebs and say, It's a magnificent palace.”³

The drawn room of the drawing woman is cast on the gallery floor, absorbing layers of projection processes. These originate in drawing the room from above (with pencil on paper), followed by virtual insertion of the artist's drawing figure into it, and their fusion into an image whose secret lies in the active material causality of its production. Is there a purpose to the act of drawing recorded on video? The video's editing in a loop captures the lines drawn (on paper? on the floor of the room? on the gallery floor?) in a continuous present of erasive writing, of material existence which gives way to the immaterial. The ripple of white light bathes the space of the room, moving indifferently, ignorant of the projector's light to which it owes its existence.

The image's projective quality — the projected image or projection as an act of drawing, due to the hand's stubborn aspiration to draw the light — is at the focal point of Yifat Bezael's work. Its variations will be elucidated here not through the mediational-technological context, but rather through the drawn realms of language.

S.Y. Agnon's novel *Tehilla* (to which Bezael refers in her work) and Virginia Woolf's *To the Lighthouse* are as far removed as the length of the light beam passing over their spines; they differ in origin and language, in the theological point of view of one, and the atheist viewpoint of the other. Nevertheless they come together in the sense of destruction and loss of that which was ruined and that in which ruination is a-priori embedded, before it ever occurred. The yearning for the insubstantial foundations of being is constituted in both these texts in tangible, quintessentially visual manners

to form a near-mechanic “apparatus” which sheds its light on every object and anyone standing in the range of its projective action.

“There was an old woman in Jerusalem, nicer than anybody you have ever seen. She was good and wise and meek and charming. The light in her eyes spoke forbearance and mercy, and the wrinkles in her cheeks, blessings and peace.”⁴ *Tehilla*, the beam of light in Agnon's story, projects all that is pure, refined, and stable in the religious Jewish way of life on her surroundings. Her many deeds and measured words present a life shrouded in determinism,

² S.Y. Agnon, “Tehilla,” in *Tehilla and Other Israeli Tales*, trans. I. M. Lask (London and New York: Ram's Horn Books, 1956), p. 11.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

FOREWORD

The drawn settings introduced by Yifat Bezalel, recipient of the 2016 Rappaport Prize for a Young Israeli Artist, conceal art's illusive magic. Combining drawings in graphite pencils and video projections, her work is underlain by a yearning for the transcendental and is centered on the intricate relationship between fiction and reality.

Bezalel's early series of drawings were populated by childhood scenes in which she explored the figure of Alice, as perpetuated in the illustrations for Lewis Carroll's books *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*. The illustrated figure, duplicated and cropped, was depicted on the verge of wakefulness and falling into the abyss. The journey through the rabbit's hole, which represents a transition between dimensions, seems to continue in the present exhibition through the figure of Tehilla. S.Y. Agnon's righteous heroine anchors the entire exhibition around her, stretching overt and covert lines between an exegetic reading of the literary work and the

components of Bezalel's spatial installation.

The exhibition has been made possible through the generosity of the Rappaport Foundation, founded by Ruth and the late Bruce Rappaport with the aim of advancing and supporting Israeli art. The Rappaport Prize is awarded annually to two Israeli artists residing and operating in Israel – an established artist and a young artist. We would like to extend our deep gratitude to the Foundation headed by Ruth and Irith Rappaport for the ongoing contribution to Israeli art in general and the Prize in particular. Thanks to my colleagues on the jury: Ruth Rappaport, Irith Rappaport, Chami and Lazar Fruchter, Anat Matalon, Doron Sebbag, Rivka Saker, and Ellen Ginton.

Heartfelt thanks to Yifat Bezalel for the great privilege and pleasure of working with her. Special thanks to Keren Bar-Gil for supporting Bezalel's work and for the fruitful collaboration. Profound thanks and appreciation to Dalit Matatyahu, the curator of the exhibition, for her thorough work, and to

the Department of Israeli Art for the assistance and support. Thanks to Rachel Verliebter and Dalit Matatyahu for their enlightening essays in the catalogue. Sincere thanks to all those who took part in the production of the exhibition and catalogue: to Avigail Reiner for the catalogue's meticulous design; to Daphna Raz for editing the text; to Daria Kassovsky and Rachel Verliebter for the English version; to Elad Sarig and Dror Warshawsky for photographing the works; and to Raphael Radovan and Iris Yerushalmi for their crucial role in implementing the exhibition. Warm thanks to all our colleagues in the Registration, Conservation, Mounting, and Lighting departments. The realization of the exhibition was aided by many additional members of the Museum staff and by other individuals. My thanks to them all for the invaluable partnership.

Suzanne Landau
Director



Tel Aviv Museum of Art

Yifat Bezalel

TEHILLA

Recipient of the Rappaport Prize for a Young Israeli Artist, 2016

JURY Ruth Rappaport, Irith Rappaport, Suzanne Landau, Rivka Saker,
Anat Matalon, Doron Sebbag, Chami and Lazar Fruchter, Ellen Ginton

16 November 2017 – 10 February 2018
Prints and Drawings Gallery
The Gallery of the German Friends of Tel Aviv Museum of Art
Herta and Paul Amir Building

Exhibition

Curator	Dalit Matatyahu
Head of Curatorial Wing	Raphael Radovan
Assistant to the Head of Curatorial Wing	Iris Yerushalmi
Conservation	Hassia Rimon, Rami Salameh
Design and mounting	Eyal Schoenbaum, Tzvika Kaplan – Tucan Design Studio Ltd.
Lighting	Lior Gabbai, Asaf Menachem, Haim Bracha, Itay Dobrin
Registration	Alisa Friedman-Padovano, Shoshana Frankel, Hadar Oren-Bezalel, Sivan Bloch-Kimchi

Catalogue

Editor	Dalit Matatyahu
Design and production	Avigail Reiner [The Studio]
Text editing	Daphna Raz
English translation	Daria Kassovsky, Rachel Verliebter
Photographs	Dror Warshawsky, Elad Sarig
Plates and Printing	A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Measurements are given in centimeters, height x width
Works are courtesy of the artist, unless indicated otherwise
Pagination follows the Hebrew reading order, from right to left

© 2017, Tel Aviv Museum of Art | Cat. 6/2017 | ISBN 978-965-539-157-2

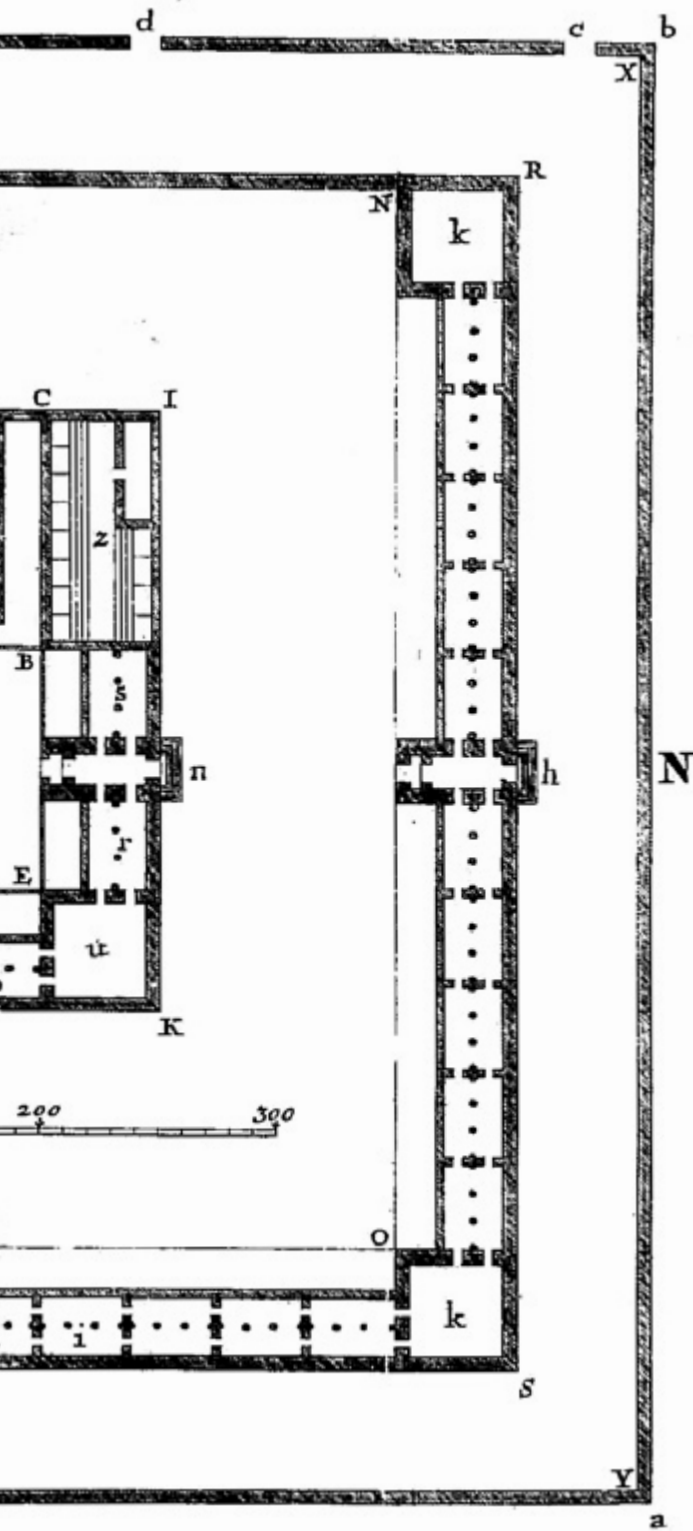
The exhibition was made possible through the generosity of the
Bruce and Ruth Rappaport Foundation
The video piece *Tehilla* was produced with the support of the Israel National Lottery Council for Culture & Arts and the
Yehoshua Rabinovich Tel Aviv Foundation for the Arts

Yifat Bezalel

TEHILLA



Keren Bar-Gil
Contemporary Art



דיאגרמה של אגף במקדש שלמה
 ששרטט איזאק ניוטון, מתוך: Isaac Newton's diagram of part
 of the Temple of Solomon, from:

*The Chronology of Ancient Kingdoms
 Ammended* (London, 1728)

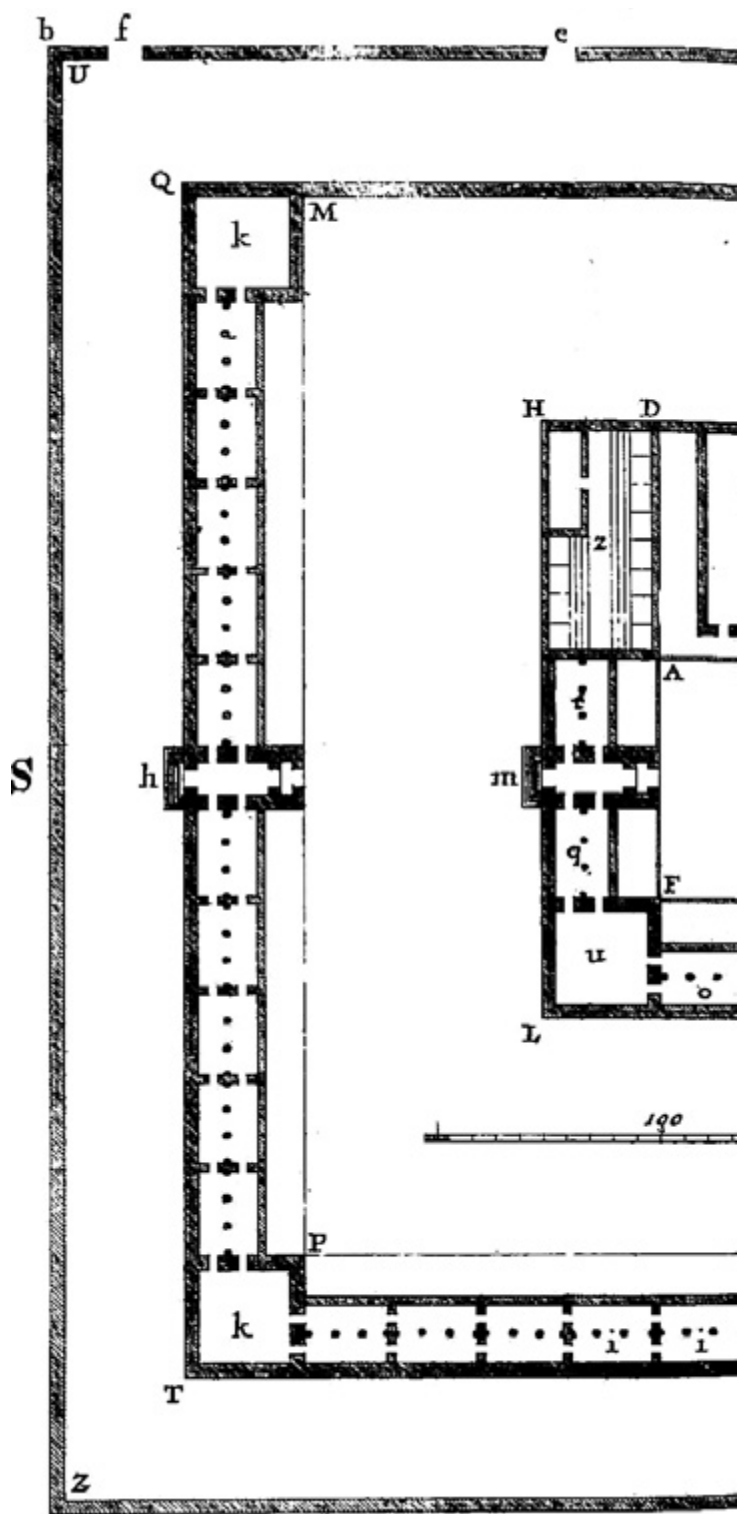


Plate I p. 346