

Nira Pereg **The Right to Clean**



The Rose Art Museum
Brandeis University



The Israel Museum
Jerusalem



The Israel Museum, Jerusalem
Ticho House
Nira Pereg: *The Right to Clean*
September 2015 – January 2016
Curator: Timna Seligman
Assistant curator: Adi Shalmon
Exhibition design: Shirly Yahalomi

The Rose Art Museum
Brandeis University
Waltham, Massachusetts
Rose Video 07: Nira Pereg
September 12 – December 13, 2015
Faculty curator: Gannit Ankori
Rose staff: Kristin Parker, Roy Dawes,
Caitlin Julia Rubin, Joseph Leduc,
Elizabeth Nelson

Catalogue edited by
Gannit Ankori and Timna Seligman
Design: Nadav Shalev
Translation from Hebrew (pp. 17–26):
Daria Kassovsky
Copyediting: Anna Barber
Installation photographs:
© The Israel Museum, Jerusalem,
by Elie Posner
Printed by A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Catalogue no. 634
ISBN 978 965 278 451 3
© The Israel Museum, Jerusalem,
and The Rose Art Museum, 2015
All rights reserved

On the cover:
Detail from *Border*, 2015

The catalogue and exhibition at Ticho House were
made possible by the donors to the Israel Museum's
50th Anniversary Exhibition Fund:

Herta and Paul Amir, Los Angeles
Fondation Albert Amon, Lausanne, Switzerland
Ellen Bronfman Hauptman and Andrew Hauptman,
Los Angeles, and Stephen and Claudine Bronfman,
Montreal, in honor of three generations of
Bronfman family support for the Museum
Claudia Davidoff, Cambridge, Massachusetts,
in memory of Ruth and Leon Davidoff
The Gottesman Family, Tel Aviv and New York,
in memory of Dov Gottesman and in
honor of Rachel Gottesman
The Hassenfeld Family Foundation, Providence,
Rhode Island, in honor of Sylvia Hassenfeld
Alice and Nahum Lainer, Los Angeles
The Nash Family Foundation, New York
Yad Hanadiv, the Rothschild Foundation in Israel

The Rose Art Museum and the curator are grateful
for the support of the Bronfman Israel-Brandeis
grant program, the Phillip and Muriel Berman
Foundation, the Schusterman Center for Israel
Studies, Artis Grant Program, and Claudia Davidoff



5	James S. Snyder, Christopher Bedford Directors' Foreword
6	List of Works
7	Gannit Ankori Rifts and Rituals
17	Timna Seligman and Nira Pereg A Conversation
27	Boris Groys Triumph of the Cleaning Lady
31	Christopher Bedford The Believer

Foreword

We are delighted to introduce this catalogue, jointly published in conjunction with two concurrent, site-specific exhibitions: *Nira Pereg: The Right to Clean* at the Israel Museum's newly renovated Ticho House in Jerusalem and *Rose Video 07: Nira Pereg* at the Rose Art Museum at Brandeis University. These two exhibitions mark the first iteration of a growing partnership between the Israel Museum and the Rose Art Museum, a partnership precipitated by a shared desire to explore and expose for our audiences in Israel and in the United States the most engaging, innovative video art being produced in Israel today. And one would be hard-pressed to find a more suitable exhibition to launch this initiative – or a worthier artist – than Nira Pereg.

We are immensely grateful to Nira for her powerful work and for her generous

engagement with this intercontinental project, and we also thank Boris Groys for contributing an illuminating essay to this catalogue. As we embarked on this venture, we were supported with enthusiasm by friends on both sides of the Atlantic. Our sincere thanks go to the donors to the Israel Museum's 50th Anniversary Exhibition Fund and to the Rose Art Museum's supporters, all listed at the beginning of this publication. And of course projects of this scale and complexity would be impossible without the dedication, enthusiasm, and creativity of the staff of both museums. Though they are too numerous to thank here, we direct special recognition to Timna Seligman, Curator of Ticho House, and Gannit Ankori, Rose Faculty Curator, for shepherding our two exhibitions with such care, sensitivity, and intelligence and for editing this publication. We look forward with great anticipation to the realization of similarly rich projects in the years to come.

James S. Snyder
Anne and Jerome Fisher Director
The Israel Museum, Jerusalem

Christopher Bedford
Henry and Lois Foster Director
The Rose Art Museum, Brandeis University

List of Works

All videos:

Filming and editing: Nira Pereg

Sound design: Nati Zeidenstadt

Post-production: Tal Korjak

Except for *Abraham Abraham Sarah Sarah* –

Filming: Yossi Shalev

All works courtesy of the artist
and Braverman Gallery, Tel Aviv

Nira Pereg: *The Right to Clean*

Ticho House, The Israel Museum, Jerusalem

The Right to Clean, 2015

HD video installation

Border, 40:12 secs.

Surface, 8:01 mins.

Francis, 2006/2015, 10:14 mins.

Clare, 16:02 mins.

Object, 2015

Chipboard panels, 1:8 model, 34 × 49 cm

Rose Video 07: Nira Pereg

The Rose Art Museum, Brandeis University

The Right to Clean, 2015 (see above)

The Drummer (Le Batteur), 2013,

HD video, 5:10 mins.

Sabbath 2008, HD video, 7:27 mins.*

Abraham Abraham Sarah Sarah, 2013,

HD video, 4:10 mins.*

Mandatory Passage, 2013, HD video, 6:12 mins.*

*Educational display at the
Schusterman Center for Israel Studies

Gannit Ankori Rifts and Rituals

In the fall of 1998, Nira Pereg moved to Jerusalem from New York City, where she had resided for almost a decade.¹ Several months after her relocation, the artist produced a series of fifteen Polaroid snapshots titled *Soil* in which she appears “hovering” at the threshold of clearly labeled Jerusalem landmarks.² Pereg chose to photograph prominent locations venerated by the three monotheistic religions (e.g., the Western Wall, the Dome of the Rock, the Church of the Holy Sepulcher) as well as hallowed secular sites associated with lofty concepts or values – such as ‘justice’ (the Israeli Supreme Court), ‘memory’ (Yad Vashem), and ‘art’ (the Israel Museum and the Bezalel Academy of Arts and Design).

1 Pereg was born in Tel Aviv in 1969 and resided there until she moved to the US. She completed her BFA at Cooper Union, NY (1989–93) and enrolled in the newly established MFA program at the Bezalel Academy of Arts and Design (1998–2000).

2 See <http://nirapereg.net/Soil.html>

In hindsight, *Soil* may be read as a prescient roadmap that Pereg charted, foretelling the trajectories that her oeuvre would follow for many years to come. The series poignantly demonstrates the artist’s intense ongoing interest in consecrated spaces, both religious and secular; in physical barriers, invisible boundaries, and intersecting auratic sightlines.³ Furthermore, in *Soil* Pereg self-reflectively visualizes her own tenuous insider/outsider position as an artist, suspended in midair, casting a dark shadow, even as she casts a clear gaze upon the multiple rifts and rituals of an *unheimlich* homeland.⁴

Following the three-day photo shoot that produced *Soil* (April 9–11, 1999), Pereg continued to pursue the series’ original thematic foci with tenacity and force. Yet, as time went by, she modified her art-making praxis,

3 For example, Pereg photographed the Church of the Redeemer as seen from a rooftop in the ultra-Orthodox Jewish neighborhood Sanhedriyya; and the Dome of the Rock as seen from the Western Wall.

4 Returning to Israel after living abroad, along with notions of re-rooting in the soil of the Homeland, particularly as they relate to Israeli culture and veneration of the land, adds layers of meaning to the series.



Soil, 1999. Two of fifteen unique Polaroid photographs
אדמה, 1999, מתוך 15 תצלומי פולרואידי יחידניים

forsaking the instantaneous Polaroid photograph and choosing instead to produce installations based on moving images. With this time-based medium she could more effectively capture the real and ephemeral transformations and the temporal and spatial liminalities that she sought to examine, analyze, and comprehend. Based on years of assiduous research, countless hours of filming, and a lengthy and laborious editing process, Pereg’s videos are informed by documentary filmmaking, even as they challenge the verisimilitude

of the documentary genre.⁵ Displayed in dynamic, site-specific configurations, they also implicate, engage, and challenge audiences, in ways that conjure up interactive and experiential performance art.

Sixteen years after producing a Polaroid snapshot of herself “hovering”

⁵ For insightful articles about Pereg’s practice see Sergio Edelsztein, “Consecrated Spaces,” and Benjamin Seroussi, “Cut, Splice, Assemble: Re-editing the World,” in *Nira Pereg* (exh. cat., Center for Contemporary Art, Tel Aviv, and Centro da Cultura Judaica, São Paulo, 2013), pp. 4–14.

in front of the doorway that leads into the Church of the Holy Sepulcher in Jerusalem, Nira Pereg returned to the scene. This time she crossed the threshold, entered the shrine, and proceeded to look beyond the façade, behind the scenes, after hours. Over a period of five years, she repeatedly – perhaps obsessively – visited the church, spending days and nights observing the observant: pilgrims, tourists, clergy, and caretakers. The resulting multi-channel video work, *The Right to Clean*, 2015, is on view concurrently at the Rose Art Museum at Brandeis University and at Ticho House of the Israel Museum in Jerusalem. Installed as a unique site-specific exhibition in each venue, this complex work is the newest chapter in the artist’s relentless exploration of overlooked aspects of the religious histories and liturgies that activate the shared and contested spaces venerated by Judaism, Christianity, and Islam in the Holy Land.

The Right to Clean, then, centers on Jerusalem’s Church of the Holy Sepulcher, believed to be the site of Golgotha, Adam’s grave, and of Christ’s crucifixion, burial, and resurrection.

Governed by what is known as the status quo – a delicate agreement reached in the nineteenth century – the Holy Sepulcher is divided among several Christian denominations that zealously guard their designated territory as they reluctantly share custody of the shrine.⁶ The core elements that comprise *The Right to Clean* are four interrelated video projections (see pp. 34–39), displayed in a compressed space which evokes the crowded, mazelike ambience of the original site. In the opening video, *Border* (pp. 40–45), the Romanian nun tasked with cleaning the areas controlled by the Orthodox Church delineates the virtually imperceptible borders that divide the church between the different sects. Pereg filmed this segment with the Russian artist Kazimir Malevich in mind, accentuating its formal affinity with geometric abstraction.

In *Surface* (pp. 46–51), the camera focuses on the Stone of Unction, upon which, according to Christian faith, the body of Jesus was prepared for

⁶ The strife between the Christian sects has led to a situation whereby the keys to the Church of the Holy Sepulcher are in the possession of members of a Muslim family, who open the church doors every morning.

burial. In this expansive, larger-than-life projection, Pereg captures private acts of devotion and idiosyncratic personal rituals enacted by anonymous individuals, who attempt to absorb an ephemeral spirit through sensual bodily gestures and quotidian objects.

The adjacent video, *Clare* (pp. 58–63), follows the nocturnal activities of the same nun who maps out the boundaries in *Border* as she cleans sections of the church, including the Stone of Unction, with ritualistic mindfulness, wiping off, sifting and sweeping away traces left by the visitors during the day. Finally – taking a temporal and spatial leap of faith – in *Francis* (pp. 52–57), Pereg documents a Romanian street artist on the banks of the river Thames in London and links his austere humility, sculptural presence, and tender relationship with birds to the mythical sanctity of St. Francis of Assisi.

The installation at Ticho House in Jerusalem includes *Object* (p. 64), a geometric construction that the artist placed upon a tall black pedestal in the arched hall that prefaces the video displays. *Object* is modeled after a makeshift plywood partition that

temporarily blocks off a construction site within the Church of the Holy Sepulcher. Alluding (like *Border*) to the abstract art of Malevich, this crude and flimsy object embodies the strange amalgamation of mundane materials and spiritual aspirations that typify the shrine and fascinate the artist.

At the Rose Art Museum, Pereg chose to display an additional video as a gateway to the exhibition. Titled *The Drummer (Le Batteur)*, and referencing Edouard Manet's 1866 painting *The Fifer (Le Fifre)*, this video presents a member of the Bethlehem Boy Scout Band and provides an off beat drum roll that escorts viewers into the video gallery. Originally part of a 2013 project titled *Mandatory Passage*, the uniformed teenage percussionist led a procession of Christian pilgrims to a baptism site on the banks of the Jordan River near the Israeli-Jordanian border. Standing at the edge of a minefield, en route to a site called "Castle of the Jews," the Palestinian youth was part of a Christian ritual. In *Mandatory Passage*, Pereg had utilized multiple scopic regimes, vantage points, and narratives to re-constitute an experience in which multiple faiths, as well as the secular and



Still from *The Drummer (Le Batteur)*, 2013
פרט מתוך "המתופף (Le Batteur)", 2013



Edouard Manet,
The Fifer (Le Fifre), 1866
Oil on canvas, 160 × 97 cm.
Musée d'Orsay, Paris
1866 אדואר מאנה, החלילן, ס"מ
צבעי־שמן על בד, 160×97 ס"מ
מוזיאון ד'אורסיי, פריז

the divine, intersect and collide.⁷ At the Rose, the isolated *Drummer* sets the stage for an encounter with a different space, also governed by confusing boundaries, paradoxes, complexities, and ritualistic practices.⁸

Pereg's nod to art-historical precedents is deliberate, as are her multivalent references to her earlier projects.⁹ The tensions and divides within the Christian community at the Holy Sepulcher echo the internal cleavages among Jews that she had exposed in her iconic single-channel video, *Sabbath 2008*. *Sabbath 2008* highlights a weekly ritual performed by ultra-Orthodox boys and men every

7 In a separate video component included in *Mandatory Passage*, night vision equipment was used to film the presence of wild animals on the banks of the Jordan River, engaged in their own feeding and mating rituals. See *Nira Pereg* (above, note 5).

8 In conjunction with the Rose exhibition, an educational display of Pereg's videos is on view at the Schusterman Center for Israel Studies at Brandeis University. See list of works (p. 6) for information.

9 The Rose installation in particular positions video art in a deliberate dialogue with painting (*The Drummer* appears like a framed painting; *Clare* evokes a monumental triptych), sculpture (*Border* is a minimalist 'box' and *Francis* sits on a cube pedestal that relates to the content of the video), film (*Surface* is screened on a large white wall), and architecture (the four components create a space in which the audience moves).

Friday just before sunset: a physical and noisy act of dragging police barricades from dumpsters and street corners, screeching across asphalt pavements, in order to block off the roads leading to Jerusalem's ultra-Orthodox Jewish neighborhoods. The video condenses our sense of the tangible and audible territorial barriers that sequester distinct Jewish communities. It captures temporal boundaries – clocked by the setting sun and wristwatches – that distinguish between the profane weekdays and the holy day of rest. But it also questions the rituals of liminality that lend sanctity to menial chores.

Whereas *Sabbath 2008* and *The Right to Clean* expose internal schisms within Judaism and Christianity respectively, Pereg's two-screen video, *Abraham Abraham Sarah Sarah*, 2013, examines a well-coordinated and rarely seen interchange between Muslims and Jews. The installation positions viewers between two parallel walls upon which a succinct, efficient, and synchronized process of physical and symbolic transformation is projected. The location is the Tomb of the Patriarchs, according to tradition the burial site purchased



Stills from *Sabbath 2008*
פרטים מתוך "שבת 2008"



Stills from *Abraham Abraham Sarah Sarah*, 2013
 פרטים מתוך "אברהם אברהם שרה שרה", 2013

by Abraham after the death of his wife Sarah (Genesis 23). Located in the violently contested city of Hebron, the site is revered by Jews and Muslims alike in honor of their common ancestor. Due to the tragic conflict between Israelis and Palestinians during the last decades, the Tomb, or Ibrahimi Mosque, is segregated into separate areas of worship for each religion. However, ten times a year – in accordance with the religious calendars of both faiths – the entire cave is transformed into a synagogue or a mosque for 24 hours. It is these swift, temporary, and carefully choreographed transformations that Pereg's work captures. The unexpected collaborative actions performed in perfect harmony by Jews and Muslims, Israelis and Palestinians, ten times a year, hark back to biblical times, when upon the death of Abraham, his sons Isaac and Ishmael, the forebears of Jews and Muslims, joined forces to bury and honor their father (Genesis 25:8–9).¹⁰

¹⁰ In addition to the obvious thematic link, dealing as they do with shared spaces of religious observation and the mundane acts that transform them in preparation for various religious rites, *Abraham Abraham Sarah Sarah* and *The Right to Clean* also focus on hollow and hallowed burial sites. In this respect they inevitably conjure up the

Culminating with *The Right to Clean*, Nira Pereg has produced an impressive body of work which sheds light on mundane rituals and acts of devotion that precede the official, often sanctimonious, religious ceremonies of the Holy Land: sweeping the church floor, positioning plastic chairs in a synagogue, rolling out prayer rugs in a mosque, filling up well-used plastic bottles with turbid river water for baptism. These everyday actions were performed in tandem with the artist's own daily routine of filming the sites and following the rituals. Indeed, Pereg's videos also explore the nexus that links religious observance with the observant artist. Both faith and art are modes of meaning-making and world-making, as they share a desire to embody a non-physical concept, idea, or entity, or, conversely, to untether the sacred and spiritual from their profane, carnal, or tangible manifestation.

mysterious boundaries between life and death, body and spirit. Pereg's monumental project *Kept Alive*, 2009–10 – filmed in Jerusalem's central cemetery – offers a fascinating though different perspective on this loaded issue. See *Kept Alive – Nira Pereg* (exh. cat., Tel Aviv Museum of Art, 2011; essays by Boris Groys, Mignon Nixon, Hans Haacke, Philippe-Alain Michaud).

Postscript:

As Nira Pereg began to install *The Right to Clean* at Ticho House, the venue was undergoing extensive renovation. A middle-aged woman – part of the cleaning crew that was working in another part of the building – stopped to look at *Surface*, which was projected onto a dusty glass screen, still being tested, adjusted, and focused. The woman took a dust cloth and placed it on the glass screen, as if to clean it off. She crossed herself and then kissed the rag and put it in her pocket. When she saw me looking at her, she smiled and whispered softly “God is with us.”

Gannit Ankori is Professor of Art History and Theory, Chair in Israeli Art, and Head of the Division of Creative Arts at Brandeis University; she serves as Faculty Curator and Director of Integrated Arts at the Rose Art Museum.

Timna Seligman and Nira Pereg

A Conversation

— **TIMNA SELIGMAN**

Considering when and where we live, it is very hard to overlook our socio-political environment. Many of your works are shot in politically sensitive, divided sites. They are created through subtleties of division, dissonance, and conflict: whether through the physical divide created at the time of the Sabbath, or the absolute distinction between the use of sacred spaces by Jews and Muslims in *Abraham Abraham Sarah Sarah*. This must mean that you are regularly labeled a political artist whose works deal with the local politics of our region. Do you see yourself that way? Is this what you aim for in your works?

— **NIRA PEREG**

It is a complex, fundamental question. My Israeliness, like my Jewishness, is inherited. It is a very dominant inheritance, one that I question through my art. I know that this kind of dispute is

not mine alone, just as most existential questions and conflicts are not only our own, but are assimilated in the neurotic relations of an individual towards society; it's embedded within the constant definitions of boundaries and structural relations. This could be a simple answer to the question in regard to my art as political. I consider art as a political act, so I add my own to the collective pit, and this inevitably has public meanings. Therefore, I am less bothered by the title “political artist,” and more bothered by the assumption that there is art that is not political. I set out to understand the place I inherited, in which I live. The Middle East is not only hot and exposed and loud externally; there are also many archaeological actions subversively occurring below the surface. There is so much noise that it makes me raise the volume, and that amplification floods the political to the surface, sending me to the most concentrated, to the core extract. Everything revolves around the places visited by “God’s” messengers, Abraham, Jesus, and Muhammad, and our severe situation today is umbilically connected to these sites. So I go there to stand on the edge of the abyss, the pit – the space

into which everyone projects his or her existential fears, pleas, and desires. Hence, the distance you mentioned is always there, between that abyss and me. I am standing on its edge. In the work itself, this dissonance is manifested directly in the division between image and sound, as well as in the presentation of the one-off as repetitive. These elements are all essential to the medium and my decisions regarding it. When I start editing, I bring in a sound designer,* who emulates the audiophonic element of what is seen in the image. This choice creates a narrative; it's a type of reverse engineering, which allows me to carefully re-examine the events, but this time through the sound. This allows me to bring out the unique relationship between the human and the inanimate in these sites. The construct must be precise, since we aim for the most convincing lie, even though we know that the glue will inevitably be exposed. This flaw is for you, so that you too, as a viewer, may feel the distance. No matter how much I try to report, this distance will always be there for me,

* Nati Zeidenstadt

just like the distance between what is said to me and what I hear. A built-in, frustrating, existential distance. It is very much present, present to such an extent that the distance itself is that which exists. It is also a distance that enables something – possibly even the gaze itself.

— TS

You opt for sites of faith, yet tend to show them in moments devoid of faith – not during rituals or prayers, but rather during their preparation and organization. What is it that you are looking for in these liminal areas? Does your inquiry or observation pursue faith? The lack of it? The practice of faith versus the spiritual? How do you distinguish between your artistic observation and a distant anthropological observation – or between the former and a tourist's gaze – when you work in sites where your presence may be construed as a threat, as an attempt to undermine their very status and faith?

— NP

As far as I'm concerned, every such place is a scaled-down model of the large space. In this respect, the museum is

also a model, so is art. Therefore these places are very natural to me; they are actually a type of studio. Since the narrative of these places is very clear and accessible (anyone can read about the complex and conflicted history of the Cave of the Patriarchs or the Church of the Holy Sepulcher online), I became interested in how this narrative is sustained. How the same story is told over and over again on a daily basis, until there is no other story. The story is built out of repetition, memorization, and constant presence. I realized that my *modus operandi* must be the same. Repetition and constant presence. I think that a concept such as anthropology comes up precisely because of my long process of assimilation in the place. If on my first visit I am a tourist, on my second visit I am an amateur anthropologist, and on the third I am in a position that is parallel to the events, and I take on the status of a worker.

In *Sabbath 2008*, for example, I returned to Jerusalem every Friday for a few months and witnessed the closing of the Sabbath barriers, each time in a different junction around the city. Thus, whether I wanted to or not, I was performing a ritual that

corresponded to and paralleled the event. And so, I never felt like a tourist. A tourist visits once; I keep coming back in order to neutralize that first gaze and turn it into my own narrative.

The process of repeated filming is important, since through it I look at the particularities of each event and focus on what it is that makes each instance unique. That is where the human and humane factor of the works lies. This process of intense observation provided me with a different view of such questions as: what is reportage, what is the medium, and what is the role and power of repetition – as both an act of faith and an artistic act? Via repetition and presence I realized who the worker is and who the master is. Thus, the direct political act is perhaps an attempt to convey this range of forces. The child who closes the Sabbath barrier is a worker; his boss is not in the picture at all. I limit myself to the evidence, to the scratches on the road, the revelations after the fact – this exclusion is a political act. The closing of the Sabbath barriers is a direct result of a decision from above. It is an act that succeeds the decision and precedes faith.

For me, these are the places I reach on my way to the pit. On the way to that void that we all face, there is a great deal of “material.” In Israel, there are policemen, border patrol officers, and IDF soldiers, just as on the way to the museum there is a cash register where you pay, which is also material. You may say that I came to observe the material from which the moment beginning the Sabbath is made, just as I came as a living person to observe death in *Kept Alive*, or how the material comprising the moment of crucifixion is maintained in *The Right to Clean*. It sounds dramatic, but every such gaze contains death; in Judaism the dead are buried, and in Christianity there is one tomb, and it is empty. That empty tomb is proof of existence.

I have never encountered strong objections by the people I filmed. I think it is because I believe in my right to *work* in the same space where others work: whether they serve their country, their commander, their rabbi, or their God. My mandate is work. We all work all the time. I have always regarded myself as an atheist, and today I think this is a slightly rebellious definition,

a defensive response to monotheism. It is true but restrictive. I find it hard to “believe” in any narrative which is handed to me by any authority. But I do believe strongly in something; perhaps most of all I believe in language. So what is left for me to believe in is our will to mediate ourselves, and this mediation is language. In language there is a bureaucracy: syntax, structure, intonation that creates meaning. Maybe it is from there that I arrived at the “how” – at the maintenance, the subsistence processes of these places, rather than the religious ceremonies held within them.

— TS

The male presence in and male domination of the sites are obvious in the works. You – a woman and an outsider – arrive at the place and observe them, you point your camera at them. How do you build trust in such situations? *The Right to Clean* focuses primarily on the woman and her role in the church system. Where you aware of a difference when observing and editing the footage? Because I feel a change, almost a different gaze, in that work. There is a softness, a closeness to

the figure of the nun. Is this because the protagonist is a woman, or because of the prolonged work on this project? Unlike other projects, which were created within a fixed, limited time, here you came and went; you were on site for a number of years. Did the long duration provide you with a different perspective, a different reference to the place and the events taking place there?

— NP

In Judaism and in Islam there is a division between the physical spaces allotted to women and to men in holy sites; spatially, most of the area is reserved for the male majority. So as a woman I am estranged from all this, and my position is different. I can only witness what is going on. In the church there is an additional discourse, because the “worker” is often a woman, and the master is a man – whether he is living person or a naked, broken, and anguished but always forgiving Jesus. Therefore, in the church I sensed a direct and natural eroticism, an eroticism that I had not come across under the blazing sun at Jerusalem’s Har ha-Menuhot cemetery, or in the

religious paraphernalia at the Cave of the Patriarchs. I approached the church with great caution. Caution is always built-in, but here I was dealing with Christians as a minority group in the Israeli sphere, and we all know it is very hard to be a minority in Israel. Therefore I felt my Israeliness differently compared to other places where, or through which, I have worked. I revisited the church over and over again until both my tourism and my Israeliness were shed. Had this been my subject, I would have dealt with an intersection of narratives, but for me this would have been too dry and academic. It is about the long shedding process.

For years now, I haven’t had a proper studio, so that the outside becomes my studio, forcing me to go out just as one goes to work every morning. In between and in the course of other projects, the church was there: accessible, open, and very repetitive. It has a type of emotional architecture composed of patches, reconstructions, and mostly a kind of passive preservation of positions. Although I have spent time in all of its interiors over the years, I went back to stand on the threshold. In this church, at the entrance you already submit: you

bend, kneel, tremble, implore; it is as though you stumble upon prayer. At the Stone of Unction, a rectangle of 3 × 1.5 meters, the full encounter between the physical and the metaphysical takes place; between the material that composes the pit and the pit itself. For me, kissing the stone was a type of direct contact with the bottom of the pit. I couldn't dismiss it outright with such words as "crazies" or "idolaters." There were people from all over the world there; most of them saved money for a long time toward this journey, and came to pray for something, to make a wish. This alone slightly erased the distance between us, because I, too, have come a long way to request something. At the same time, I couldn't ignore the distance, because the distance was built into the church a priori.

The nineteenth-century status quo set the exact division of the church into areas of ownership controlled by the Christian factions in it. The stories about the harsh quarrels between them over every square meter and every flagstone are well known. Visitors to the church, however, do not notice these lines and conflicts; they are in the air. I decided to fuse these two

states – the actual and the metaphysical boundaries – and this act of cleaning was the ultimate manifestation of it for me. The only way I could truly see the borders was when the various factions clean their sections alone and not the adjacent ones, although the physical space is ostensibly the same space, and there is no visible division except, at specific areas, the type of flooring.

I met the nun who cleans in the video *Clare* at an early stage in the work process. I knew that twice a week the church closes from 9 pm to 4 am for cleaning, and for rituals and for worship by the monks working there. Since the night was reserved exclusively for the workers, it was only natural to be confined there with them. This intimate confinement, and the approval I received to stay and shoot it, were the final affirmation that I had succeeded in being there not as a tourist or as a worshiper, but as a working person. As only the Orthodox archbishop gave me permission, I was restricted to shooting only in the Orthodox areas. Being confined to the same area to which the nun was also confined, and the ability to feel its boundaries, felt right.

The decisive distance was between the erotic intimacy of prayer and the clinical cleanliness of the moment after. It is an abrupt two-second boundary. The nun kisses the stone before she cleans. If you watch the video and blink, you might miss that. The cleaner sustains the two moments that fascinate me: she infuses matter with spirit by kissing it, and a moment later, she pulls out the Ajax cleanser and starts spraying. This is how she maintains the narrative. You must clean everything. The fact that I have the same Ajax product at home signified the actual point between closeness and distance. The instant between that kiss and pulling out the cleaning utensils is the space in which I could work. I realized that all the boundaries in the church are like that. Thus, *The Right to Clean* is, for me, a contemplative gaze at lending meaning to matter. Perhaps more specifically than in other works, it has to do with art; it has to do with sculpture as an object that has both matter and presence, but also transcends it. It has to do with the image as something that generates meaning. For her, when she cleans glass, metal, and wood, she also cleans the body of Christ

and, in fact, maintains the story of the place. So for me, her cleaning sustains the image much more than the pilgrims to the Stone of Unction, who mark themselves or collect splinters of sanctity from the stone itself as relics of Christ's anguished body.

Filming a woman is a different experience from filming a man. This is the first time that a woman who is not a passerby, but rather the protagonist, appears in my work. She is the one working in the "studio" instead of me; she maintains it but also adds a very emotional flavor of love. In this respect, in this work, the difference is between studio and museum.

In *Abraham Abraham Sarah Sarah*, the Cave of the Patriarchs, as it appears in its nakedness for a few seconds, could resemble a venue for changing exhibitions at the museum, whereas the church is akin to a studio, in the sense of performance documentation – private, and at the same time, always performed in front of an audience or in front of God. Most of the noise in the church is the sound of camera flashes at a mad rate, to provide evidence, as it were.

In that sense, when I document I

am also one of the authenticators. It is inevitable. I do many actions in order to examine and to disturb this position. I usually work alone, perhaps to stand across from those I am filming as a colleague and not in an official capacity. We are working together, each doing our work side by side.

The Hebrew root ע-ב-ד carries several meanings: it can be a slave, a simple laborer, and also a “worker (worshiper) of God.” It is to this dichotomy that I am referring. These places are not innocent. They are places that reflect all aspects of the root’s meaning, from work to worship, under a specific power structure.

Once you cross the threshold, authentic moments take place. I am sure that such moments also occur at Rachel’s Tomb, despite its unsettling context and characteristics. This is what these thresholds are for. The faithful cross the threshold and enter another dimension. I do not cross it ... only from that point do I see the regularity of the place, the ordering of powers that allows it to exist. These can be seen through the workers who maintain the place, not through the employers. I have discovered that

those who work don’t object to being filmed. Maybe because momentarily, through film, Sisyphean work is raised to the level of a ritual, an act that enables something larger to take place, whether they keep “the Sabbath,” uphold “state security,” or clean as a state of “prayer.”

— TS

There are two works in the exhibition that stand out for different reasons: one, *Francis*, was shot in London in 2006, long before you began work at the Church of the Holy Sepulcher; the other is *Object*, a sculpture/model of a makeshift wall inside the church. For both, the exhibition installation places them in context, creating the comprehensive environment of a sculptural video installation. On the one hand, these works provide the visitor with a different experience of another place and another medium; on the other hand, they complement and conclude the narrative you devised for the exhibition.

— NP

An exhibition always offers a state of simultaneity by virtue of its being an

encounter between works as well as an encounter with the museum as context and matter. There is a trinity of sorts here: Jerusalem, which is present as context for the Church of the Holy Sepulcher; London, the world outside; and there is also the world of art – the echoes of Malevich and Duchamp, of course. In this exhibition it felt right to create an environment that is matter. The moving image, which is made of nothing but flickers of light, is perceived on and within various objects and materials. At the beginning of his text *The World as Objectlessness*, Malevich addressed the fundamental relation between movement in all its forms (life, industrialization, nature), and its freezing, both scholarly (enlightened) and unconscious (dark), in science, religion, and art. The makeshift wall I chose to realize and turn into an independent object as a scaled-down model is a reportage, and at the same time – it is also a playful allusion to a Supremacist composition vis-à-vis the composition of Orthodox Christian icons. At present, this is the only architectural component that is not a structural addition to the church, but

rather a temporary element functioning as a concealing curtain, although it was no doubt constructed completely at random by the renovators.

The shift of place from Jerusalem to London, and from the interior to the exterior, allowed me to toy with customary notions of hierarchy and continuity. The power relations arise as a question and are asymmetrical; thus the images are not introduced as evidence, but as an alternative. In *Francis* I left the empty sepulcher to go into the open air for a moment. I owed it to myself, and perhaps to the viewer, too, to breathe in some life. I shot it during a visit to London in 2006, when I came across a street artist whose body was covered with pigeons. I stayed with him for two days, following his daily routine from morning till evening, trying to understand the “miracle” of the pigeons’ loyalty to him. The “miracle” was quickly exposed, and yet, like any relationship between humans and animals, it remained miraculous. Naturally, in the course of my work at the church, I was interested in miracles. When I came to the father of the Franciscan order, Saint Francis of Assisi, with his miraculous

ability to communicate with animals, I was reminded of the pigeon man from London. He was, for me, the one who interrupts the dichotomy of matter and spirit. The street artist – a foreign immigrant, temporary, frozen – stands in London as one who is unable to act, to take part in events, to live. He is there to be observed, but he can also observe. Like Christ's figure, he is a frozen human figure in a posture that likely causes him suffering, and he has pilgrims of his own: the pigeons. The installation tries to echo this simultaneity. He is there to be observed, but he can definitely also observe.

Timna Seligman is Curator of Ticho House at The Israel Museum, Jerusalem.

Boris Groys

Triumph of the Cleaning Lady

In the religious tradition that Christianity shares with Judaism, the transition from the profane to sacral space is connected with the concepts of purity and purification. By entering the sacral space one is supposed to purify one's soul from the dark stains that were left on it by sinful thoughts and desires. This is the function of sacral objects understood as spiritual things: to purify the human spirit. But what about the same sacral objects understood as material things? The spirit can become dirty only in the spiritual sense. But sacral space and sacral things can become dirty and dusty in the direct, material, positivistic way. Here the cleaning lady comes – and purifies the sacral space with broom and water. The videos by Nira Pereg thematize this material purification of the tools of spiritual purification. By purifying the symbols of spiritual purity, the cleaning lady demonstrates their material, profane dimension.

That is true for the sacral spaces of different religions – but that is also true for the art spaces which are supposed to transport the visitor into the state of “pure contemplation.” However, even if the visitor to the art spaces sees the artworks as isolated from profane, practical life, the museum staff never experiences the artworks in this sacralized way. The museum staff does not contemplate artworks, but regulates the temperature and humidity level in the museum spaces, restores these artworks, removes the dust and dirt from them. In dealing with the artworks there is a perspective of the museum visitor – but there is also a perspective of a cleaning lady who cleans the museum space as she would clean every other space. Conservation, restoration, and exhibition are profane technologies – even if they produce the objects of aesthetic contemplation. There is a profane life inside the museum as there is profane life inside a temple or a church – and it is precisely this profane life that allows things and spaces to function as sacral or aesthetic ones. These spaces do not need any additional profanization, any additional effort to bring religion or art into life or life into



religion or art – the church and museum are already profane through and through.

Usually, this profane life of religion and art is protected from public view. Of course, different iconoclastic movements demonstrated the thingly, material character of the sacral objects by desecrating and destroying them. These iconoclastic movements started almost simultaneously with the rise of biblical religions and continue until the present day. The same can be said about art. At least since the beginning of the twentieth century, art of the historical avant-garde became iconoclastic and tried to thematize, to reveal the factual, material, profane dimension of art. However, the avant-garde has never fully succeeded in its quest for the real because the reality of art, its material side that the avant-garde tried to thematize, was permanently re-aestheticized – these thematizations having been subsumed to the standard conditions of art representation.

However, the cleaning lady succeeds where the religious iconoclastic movements and the historical avant-garde fail. The cleaning lady desacralizes the sacral objects not by destroying them,

but by cleaning them. She reveals the profane, material dimension of the sacral space – and at the same time leaves this space intact. So the question emerges: what would be the art practice that would do the same that the cleaning lady does? The answer is, actually, well known: it is art documentation. In recent decades, art documentation has been included more and more in art exhibitions and art museums, alongside the traditional artworks. But art documentation is not art in the traditional sense of this word: it merely refers to an art event, or exhibition, or installation, or project of which we assume that they have “really” taken place. Thus, art documentation functions as a medium of information and can be used for the practical purpose of knowledge production and transmission. Roman Jakobson famously stated that language can be used as an aesthetic object only if its informational function is suspended – so that only the aesthetic function remains. According to Jakobson, this definition is valid also for the visual language. However, we are able to experience a video documentation as “beautiful” even if it remains informative. Here the aesthetization does not mean an

act of purification of the visual language from its profane, informational function but precisely the realization of this function in a clean, simple, rhetorically correct fashion.

The videos by Nira Pereg are clean in this sense: cleaned from any kind of rhetorical dirt and dust. And, thus, these videos can easily cross the line between the art space and profane reality in both directions. Thus, her video on St. Francis shows a London guy who impersonates St. Francis as a living statue. But what looks like a profane impersonation bordering on parody reveals its more authentic character: the guy loves pigeons and cares about them as St. Francis did – and so the pigeons are, indeed, following him. Or Nira Pereg shows the parallels between a view of renovation on one of the church's sides and Malevich's images and architectons. These parallels correspond, indeed, to the main project of Malevich's Suprematism. Malevich has often indicated the similarity of the geometrical forms that he used in his works to the use of geometrical elements in the context of the Byzantine and Russian tradition of icon painting.

Thus, the ambivalence between the informational and aesthetic functions of her videos and other works opens the possibility to see them in the context of both art and profane information – profane information that could also be a sacral narrative.

Boris Groys is Global Distinguished Professor of Russian and Slavic Studies at New York University and Senior Research Fellow at the Karlsruhe University of Arts and Design in Karlsruhe, Germany.

Christopher Bedford
The Believer

Nira Pereg's video installation *The Right to Clean*, 2015, is a searching account of the human capacity to believe, and of the rituals we enact to instantiate and attest to that belief. Three of the four videos focus on the Church of the Holy Sepulcher in Jerusalem and the rituals – both formal and informal – that unfold daily inside the walls of Christianity's most sacred consecrated site. The fourth is of a starkly different character. At its center is a Romanian street artist. Pereg follows the progress of this man's quietly gripping performance from preparation to presentation using an uninflected documentary vocabulary, relying entirely on the magnetism of her subject to generate interest.

Pereg refers to the fourth video and its central protagonist as Francis, after Saint Francis of Assisi, the thirteenth-century friar and patron saint renowned for his devotion to animals, particularly birds. Like his namesake, Pereg's Francis

has a fondness for birds, and they for him. The video begins with Francis methodically disentangling wire from a pigeon's leg next to the Thames in London, then washing his hands with bottled water and beginning preparations for his performance. Slowly, and with clear familiarity, he gathers his props, dons a metallic trench coat, replete with matching gloves and mask, and trudges toward the waterfront to begin his performance. As he walks, scores of pigeons flock in a grey cloud behind him, some fluttering next to him, others walking hurriedly at his feet. Francis stops at a short pedestal surrounded by a low, metal fence, carefully checks his appearance in a handheld mirror, then steps onto the well-worn pedestal and assumes a static, regal pose, one hand on hip, the other at his lapel. In fading light and against a moody English sky he stands, occasionally attended by his pigeons, attracting the attention of a few passersby. Once he judges his performance over for the day, Francis descends from his perch, stows his props, and disappears from the frame.

Francis's actions are as eccentric as they are inexplicable. He performs

for a limited audience whose fleeting attention borders on disregard, the financial rewards are next to nothing, yet the performance requires considerable patience and fortitude, and the action itself exerts no measurable effect on the world, nor does it obviously mean anything. So why do it? What motivates Francis? This is Pereg's unspoken question, and it cuts across time and place from Jerusalem to the banks of the Thames. Her video does not unlock and expose the inner life of her protagonist to offer a reason for his belief in what he does. Rather, she focuses without editorializing or inflection on the wonder of his unflinching persistence absent reward, recognition, or proof that he is making a difference. The beauty of his performance does not emanate from the action itself, but rather from the stoic faith that subtends it. Like pilgrims at the Church of the Holy Sepulcher, Francis's belief in what he does is as unavailable to us as it is deeply held to him. One might say that Pereg's subject here is the vast distance between the actions of the deeply devout – the believer – and the subjectivity of the observer. The instrument used to measure and inhabit

this space-in-between is the work of art. Whether the viewers of the video are skeptics or believers, their subjectivity is formed in relation to Pereg's images. *The Right to Clean* suggests the possibility of a third point between observer and observed where discourse and empathy are more important than devotion or disbelief. Pereg trusts in this means of analysis and the space it creates, making her, like Francis, and her pilgrim subjects, a believer.

Christopher Bedford is the Henry and Lois Foster
Director of The Rose Art Museum, Brandeis University.

פרנסיס, 2015/2006
וידאו באיכות HD, 10:14 דק'
(מן התערוכה בבית טיכו)

Francis, 2006/2015
HD video, 10:14 secs.
(Installation view, Ticho House)



מראות מהתערוכה
"הזכות לנקות", 2015,
בבית טיכו

Installation views of
The Right to Clean, 2015
Ticho House, Jerusalem







גבול, 2015
וידאו באיכות HD, 40:12 שניות

Border, 2015
HD video, 40:12 secs.







שנת, 2015
וידאו באיכות HD, 8:01 דק'

Surface, 2015
HD video, 8:01 mins.







פרנסיס, 2006/2015
וידאו באיכות HD, 10:14 דק'

Francis, 2006/2015
HD video, 10:14 mins.







קלייר, 2015
וידאו באיכות HD, 16:02 דק'

Clare, 2015
HD video, 16:02 mins.







אובייקט, 2015
לוחות סיבית
(מן התערוכה)

Object, 2015
Chipboard panels
(Installation view)



שיש משמעות למעשהו. יופייה של ההצגה אינו נובע מעצם הפעולה, אלא מן האמונה הסטואית המשוקעת ביסודה.

כמו עוליי־הרגל בכנסיית הקבר הקדוש, אמונתו של פרנסיס במה שהוא עושה היא מעבר להשגתנו, שכן היא אצורה עמוק בתוכו. אפשר לומר שעניינה של פרג כאן הוא המרחק העצום המשתרע בין פעולותיו של המאמין האדוק ובין הסובייקטיוויות של הצופה. האמצעי המשמש למדידת המרחק שביניהם הוא יצירת האמנות. בין שהצופה בוודאו הוא ספקן ובין שהוא מאמין, הסובייקטיוויות שלו מתעצבת ביחס לדימויים של פרג. העבודה "הזכות לנקות" מציעה אפשרות לנקודה שלישית בין הצופה והנצפה, במקום שדיאלוג ואמפתיה חשובים יותר מדבקות באמונה או מאיי־אמונה. פרג בוטחת באמצעי זה לניתוח ובמרווח שהוא יוצר, וכך – כמו פרנסיס ועוליי־הרגל שהיא מתעדת – היא נעשית בעצמה למאמינה.

כריסטופר בדפורד הוא מנהל מוזיאון רוח לאמנות ע"ש הנרי ולואיס פוסטר, אוניברסיטת ברנדייס.

אמנות. והנה, האישה המנקה הצליחה במקום שהתנועות האיקונוקלסטיות הדתיות והאוונגרד ההיסטורי נכשלו. המנקה מפשיטה את הקדושה מן החפצים הקדושים לא על ידי הריסתם אלא על ידי הניקוי שלהם, חושפת את הממד החילוני והחומרי של המרחב המקודש ובו־בזמן משאירה אותו שלם. מכאן עולה השאלה: מהי המקבילה האמנותית של עבודת המנקה? התשובה על כך ידועה היטב: תיעוד האמנות. בעשורים האחרונים נכלל תיעוד האמנות יותר ויותר בתערוכות אמנות ומוזיאונים לאמנות והוצג לצד עבודות אמנות מסורתיות. עם זה, תיעוד אמנות אינו אמנות במובן המסורתי של המילה אלא רק התייחסות לאירועי אמנות, לתערוכה, למיצב או לפרויקט שלפי הנחתנו התרחשו "באמת". כך, נעשה תיעוד האמנות לאמצעי מידע, ואפשר להשתמש בו לצורכי הפקת מידע והעברתו. קביעתו המפורסמת של רומן יקובסון היתה ששפה יכולה לשמש אובייקט אסתטי רק אם הפונקציה האינפורמטיבית שלה מושעת ומה שנותר הוא הפונקציה האסתטית. הגדרה זו תקפה לדברי יקובסון גם לשפה החזותית. עם זה, ביכולתנו לחוות תיעוד וידאו כ"יפה" גם אם הוא אינפורמטיבי. האסתטיזציה במקרה זה אינה טיהור השפה החזותית מן הפונקציה החילונית, האינפורמטיבית שלה, אלא בדיוק מימוש הפונקציה הזאת בדרך נקייה, פשוטה ונכונה מבחינה רטורית.

סרטי הווידאו של נירה פרג נקיים מבחינה זאת מכל סוג של זוהמה ואבק רטוריים. לכן הם יכולים לחצות בנקל – בשני הכיוונים – את הקו

המבדיל בין חלל אמנותי ומציאות חילונית. כך, הווידאו שלה על פרנציסקוס הקדוש מראה איש מלונדון המגלם את דמות הקדוש כפסל חי, אבל מה שנראה כהתחזות חילונית הגובלת בפרודיה מתגלה כאותנטי במהותו: האיש אוהב יונים ודואג להם, כפי שהיה פרנציסקוס הקדוש, והיונים אכן מלוות אותו. פרג גם מצביעה על הזיקה בין קירות הכנסייה לבין הרישומים האדריכליים של מלוויץ'. הקבלות אלו אכן תואמות לפרויקט הסופרמטיזם העיקרי של מלוויץ', שלא פעם אחת הצביע על קווי הדמיון בין הצורות הגאומטריות שהוא השתמש בהן ובין הרכיבים הגאומטריים במסורת ציור האיקונות הביזנטית והרוסית. כך, קיומן יחד של הפונקציה האינפורמטיבית והאסתטית בסרטי הווידאו של פרג ובעבודותיה האחרות מאפשר לראות אותם בהקשר של אמנות ומידע חילוני – מידע חילוני שבכוחו להיות גם נרטיב מקודש.

בוריס גרויס הוא פרופסור ללימודים רוסיים וסלאביים באוניברסיטת ניו יורק ועמית מחקר בכיר באוניברסיטת קרלסרוהה שבגרמניה.

כריסטופר בדפורד המאמינים

מיצב הווידאו של נירה פרג "הזכות לנקות", על ארבעת חלקיו, בוחן בחינה נוקבת את היכולת האנושית להאמין ואת הריטואלים שאנו עורכים כדי להוכיח ולאשר אמונה זאת. שלוש מתוך ארבע ההקרנות מתמקדות בכנסיית הקבר הקדוש שבירושלים ובטקסים הרשמיים והלא־רשמיים שנערכים מדי יום בנבכי האתר שהוא מהמקודשים בנצרות. עבודת הווידאו הרביעית נושאת אופי שונה בתכלית. במרכזו עומד אמן־רחוב רומני. פרג מלווה את התקדמות המופע השקט והמרתק שמעלה איש זה, למן ההכנות אליו ועד להצגתו, נוקטת אוצר מילים תיעודי נייטרלי, סמוכה ובטוחה שהדמות שבחירה, תשכיל לעורר עניין בקסמה המגנטי.

פרג מכנה את העבודה ואת הדמות המרכזית שבה "פרנסיס" על שם פרנציסקוס מאסיו, הנזיר בן המאה ה־13 והפטרוֹן הקדוש, שנודע באהבתו לבעלי־חיים ובייחוד לציפורים. פרנסיס של פרג, כמו הקדוש שהוא נושא את שמו, אוהב ציפורים והן אוהבות אותו. הווידאו מתחיל בתיעוד שלו ליד נהר התמוזה בלונדון, מתיר בשיטתיות את רגלה של יונה שהסתבכה בתיל, ואז רוחץ את ידיו במים מבקבוק ומתחיל להתכוון למופע הרחוב שלו. לאטו, בתנועות סדרות ובטוחות, הוא אוסף את אביזרי ההצגה, עוטה מעיל גשם בצבע מתכתי,

מסכה וכפפות תואמות, ופוסע בכבודות לעבר גדת הנהר כדי להתחיל במופע. בלכתו מלווה אותו כשוכל או כענן אפור להקה של יונים. מקצתן מעופפות לצדו ואחרות מהרסות בזריזות לרגליו. פרנסיס מציב על הארץ קוביית עץ שחוקה, מקיף אותה בגדר מתכת נמוכה, בוחן בעיון את מראהו בראי שבידו, ואז עולה על הקובייה המשמשת לו פן ומאמץ תנוחה סטטית של עמידה מלכותית: יד אחת על מותנו והשנייה אוזחת בדש הבגד. כך הוא עומד באור הגווע וכנגד השמים האנגליים המתקדרים. מדי פעם מתקבצות היונים לרגליו ומושכות את תשומת־הלב של העוברים והשבים המעטים. כאשר הוא מחליט שההצגה היומית הסתיימה, הוא יורד ממקום עמדו, אוסף את אביזריו ונעלם ממסגרת התמונה. פעולותיו של פרנסיס מוזרות וחסרות פשר: הוא מציג את המופע שלו לפני קהל מצומצם, וזה מזכה אותו בתשומת־לב קצרה וחולפת הגובלת בהתעלמות; הרווח הכספי שלו כמעט אפסי, אף שההופעה דורשת מידה לא מעטה של סבלנות וכוח סבל; לעצם הפעולה אין כל השפעה מדידה על העולם וברור שגם אין לה כל תכלית. מדוע הוא עושה זאת? מה מניע את פרנסיס? זוהי השאלה האילמת שפרג שואלת, והיא חוצה את מרחק הזמן והמרחב מירושלים עד לגדת התמוזה. סרט הווידאו שלה אינו חודר ומגלה את חייו הפנימיים של הגיבור שלה ואינו מציע הסבר לאמונתו במעשיו. תחת זאת היא מתמקדת – בלי להביע דעה ובלי הטיה – בעצם הפליאה על ההתמדה העיקשת הזאת, נטולת התקווה לשכר, להכרה או להוכחה

המוזיאון, משפץ ומתקן את היצירות, ומסיר את האבק והלכלוך שדבק בהן. היחס אל יצירות האמנות שבמוזיאון תלוי במבט של המבקר, אך גם בזה של המנקה, המנקה את חללי המוזיאון כשם שהיא מנקה כל חלל אחר. השימור, השיקום והתצוגה הן טכנולוגיות חילוניות, גם אם הן מכוונות למושאי ההתבוננות האסתטית. בתוך המוזיאון מתנהלים חיים חילוניים כמו בתוך מקדש או כנסייה, ובדיוק חיים חילוניים אלה הם המאפשרים לחפצים ולמרחבים לתפקד כקדושים או אסתטיים. המרחבים הללו אינם זקוקים לתוספת חילון או לתוספת מאמץ כדי להפיח חיים בדת או באמנות – הכנסייה והמוזיאון חילוניים מיסודם.

חיים חילוניים אלה של הדת והאמנות מוגנים בדרך-כלל מפני עין הציבור. כמוכן, תנועות איקונוקלסטיות שונות הוכיחו כבר את טיבם החפצי והחומרי של החפצים הקדושים על-ידי החילול וההרס שלהם. התנועות האיקונוקלסטיות הללו נולדו כמעט בו-זמנית עם עלייתן של הדתות הנשענות על התנ"ך והברית החדשה והן פעילות עד עצם היום הזה. על האמנות אפשר לומר אותם דברים. מאז ראשית המאה ה-20 לפחות, הפכה אמנות האוונגרד ההיסטורי לאיקונוקלסטית בניסיונה להציג נושא ולחשוף את הממד העובדתי, החומרי והחילוני של האמנות. ואולם, האוונגרד לא הצליח מעולם לחשוף לגמרי את האמת, מפני שאמיתותה של האמנות, צדה החומרי שהוא ביקש לעשותו לנושא, שבה ונוסחה מחדש מבחינת האסתטיקה, בניסיונה לעמוד בתנאי התקן לייצוג

בוריס גרויס

ניצחון האישה המנקה

במסורת הדתית המשותפת לנצרות וליהדות, המעבר מן המרחב החילוני אל הקדוש קשור למושגים של טהרה והיטהרות. הנכנס למרחב פולחני אמור לטהר את נפשו מן הכתמים הכהים שהותירו בה מחשבות או תשוקות בלתי מוסריות. זה תפקידם של חפצים פולחניים הנתפשים כטעוני רוח קדושה: לטהר את רוח האדם. אך מה בדבר הפן החומרי של אותם חפצים פולחניים? רוח יכולה להזדהם רק במובן הרוחני, אבל מרחב מקודש וחפצים מקודשים יכולים לקבל זוהמה ולצבור אבק באופן ישיר, חומרי ופוזיטיוויסטי. כאן נכנסת האישה המנקה ומטהרת את המרחב המקודש בעזרת מטאטא ומים. סרטי הווידאו של נירה פרג עוסקים בנושא הטיהור החומרי של הכלים המשמשים לטיהור רוחני. על-ידי טיהור סמלי הטהרה הרוחנית, ממחישה המנקה את הממד החומרי, החילוני, שלהם.

הדברים נכונים למקומות המקודשים לדתות שונות אך גם למרחבי האמנות, שאמורים להעביר את המבקר בהם למצב של "התבוננות טהורה". ואולם, גם אם המבקר במרחבי האמנות רואה את יצירות האמנות כנפרדות מן החילוני, צוות המוזיאון לעולם אינו חווה אותן באופן מקודש כזה. צוות התחזוקה של המוזיאון איננו מתבונן ביצירות אלא מכוון את מידות הטמפרטורה והלחות בחללי

משמעויותיה. ובכל זאת, מרגע שעוברים את הסף מתרחשים שם רגעים אותנטיים. אני בטוחה שגם בקבר רחל, למרות צורתה מעוררת האימה של המקום, מתרחשים רגעים כאלו. לשם כך הספיק האלה קיימים. מי שמאמין חוצה את הסף ונכנס פנימה. אני לא חוצה אותו. מהסף הזה אני רואה את חוקיות המקום, את הסדרת הכוחות שמאפשרת לו להתקיים. ואת זה רואים רק דרך המתחזקים, כי במקרה של הכנסייה, את המעסיקים לא רואים כלל... לרוב מי שעובד אינו מתנגד להיות מצולם. אולי כי לרגע, דרך הצילום, העבודה הסיזיפית מתעלה לטקס, למעשה שמאפשר למשהו חשוב ממנו להתרחש, בין שזו "השבת" ובין שזה "ביטחון המדינה" או ניקיון שהוא גם "תפילה".

— ת' זליגמן

בתערוכה יש שתי עבודות יוצאות דופן מסיבות שונות: האחת "פרנסיס", שצולמה בלונדון ב־2006, הרבה לפני שהתחלת לצלם בכנסיית הקבר, והאחרת "אובייקט", פסל/דגם של קיר ארעי בתוך הכנסייה. בשתיהן יש חיבור שנעשה דרך ההצבה בחלל, שבונה סביבה כוללת של מיצב וידאו פיזולי. מצד אחד העבודות האלה יוצרות אצל המבקר בתערוכה חוויה אחרת, של מקום אחר ושל מדיה אחרת, ומצד אחר הן משלימות וסוגרות את הנרטיב שבנית עבור התערוכה.

— נ' פרג

תערוכה תמיד מציעה מצב של ברוזמניות מעצם היותה מפגש של עבודות וגם מפגש עם המוזיאון

כחומר. מתקיים פה סוג של שילוש: ישנה ירושלים – שנוכחת כהקשר בתוך כנסיית הקבר, וישנה לונדון – עולם החוץ, וישנו גם עולם האמנות – מלוויץ' ודושאן, כמובן. בתערוכה הזאת התאים לי מאוד ליצור סביבה שהיא חומר. הדימוי הנע, המורכב מהבהובים של אור, נתפס על ובתוך אובייקטים וחומרים שונים. מלוויץ' התייחס בפתח הטקסט שלו, *The World as Objectlessness*², ליחס המהותי בין תנועה בכל מצביה (חיים, תיעוש, טבע) להקפאתה המחקרית (המארת) וגם הלא־מודעת (החשוכה) במדע, בדת ובאמנות. הקיר הארעי שבחרתי לממש ולהפוך לאובייקט עצמאי כדגם מוקטן הוא תיעוד־דיווחי ובר־זמן הוא קריצה למחשבה על קומפוזיציה סופרמטיסטית אל מול הקומפוזיציה של האיקונות. נכון להיום, זה המרכיב הארכיטקטוני היחיד שאינו תוספת מבנית/תומכת בכנסייה, אלא הוא ארעי ומתפקד כווילון שמסתיר, אף שאין ספק שהוא נבנה באקראי לחלוטין על־ידי פועלי השיפוץ. הסטייה של המיקום מירושלים ללונדון ומהפנים אל החוץ היא סטייה שאפשרה לי לשחק במושגי ההיררכיה וההמשכיות שאנו מורגלים בהם. יחסי הכוחות עולים בתור שאלה ואינם סימטריים, וכך הדימויים הדיווחיים אינם מובאים כהוכחות אלא כחלופה. ב"פרנסיס" יצאתי לרגע מהקבר הריק אל האוויר הצח. הייתי חייבת את זה לעצמי ואולי גם לצופה,

² Kazimir Malevich [1927], *The World As Objectlessness* (Kunstmuseum Basel; Hatje Cantz Verlag, 2014).

לנשום קצת חיים. צילמתי אותה ב־2006, בביקור בלונדון, כאשר נתקלתי באמן פסל רחוב מכוסה כולו ביונים. נשארתי אתו יומיים והתלוויתי לשגרת יומו מבוקר עד ערב, בניסיון להבין את "נס" הנאמנות של היונים אליו. עד מהרה התבהר לי פשר הנס, אך הוא עדיין נותר בגדר נס כמו כל יחס בינינו לבין החי. מטבע הדברים, במהלך העבודה בכנסייה התעניינתי בנסים, וכשהגעתי לאבי הפרנציסקנים, פרנציסקוס הקדוש, ולנס השיח שלו עם החיות, נזכרתי באיש היונים מלונדון. הוא היה בשבילי זה שפורע את הדיכוטומיה בין החומר לרוח. ההצבה מנסה להדהד את הברוזמניות הזאת. אמן־הרחוב עומד בלונדון קפוא, מהגר זר, ארעי, כמי שאינו יכול לפעול, לקחת חלק בהתרחשות, לחיות. הוא מתבונן ומתבוננים בו. כמו דמותו של ישו, גם הוא דמות אדם קפואה בתנוחה שלבטח גורמת לו סבל, ויש לו עול־ירגל משלו – היונים, הטבע, שמסתבר לרגע שקל כל־כך לשעבד אותו ולקנות את אמונו.

תמונת זליגמן היא אוצרת בית טיכו מטעם מוזיאון ישראל.

— נ' פרג

בארץ, ואולי זה גם מאפיין קצת את היהדות, הבחנתי שישנה הפרדה כמותית בין המרחב הפיזי שמוקדש לנשים למול הנוכחות הגברית במקומות קדושים. כמו כן, אבטוח הגבולות של כל מקום כזה שמורה לרוב גברי, ובתור אישה אני זרה לזה, וכוח העבודה שלי הוא אחר. בכנסייה ישנו שיח נוסף, מאחר ש"הפועל" הוא לרוב אישה, והאדון הראשי הוא גבר – עירום, שבור וסובל, אך סולח תמיד. לכן בכנסייה הבחנתי בארוטיות במישרין ובטבעיות. ארוטיות שלא נתקלתי בה בשמש הקופחת בהרהמנוחות או בחבי ירושלים, או מבצע לחפצי הקדושה במערת המכפלה. באתי אל הכנסייה בזהירות רבה. הזהירות מובנת תמיד, אבל פה היתה גם התמודדות עם מיעוט במרחב הישראלי; וקשה מאוד להיות מיעוט בישראל. לפיכך הרגשתי את הישראליות שלי באופן שונה מאוד מבמקומות אחרים שעבדתי בהם או עבדתי דרכם. חזרתי לכנסייה שוב ושוב עד שנשרו ממני גם התיירות וגם הישראליות שלי. אילו עסקתי בכך הייתי מדברת על מפגש של נרטיבים, ולי זה יבש ואקדמי מדי. תהליך ההשלה היה ארוך. לפעמים חזרתי לצלם כשלא היה לי משהו אחר לעשות בסטודיו, כמו להתאמן ברישום, לאמן את היד. כבר שנים אין לי סטודיו בחוץ על מנת לאפשר למה שבחוץ להיות סטודיו ואז, בין לבין ותוך כדי פרויקטים אחרים, הכנסייה היתה שם; נגישה, פתוחה וחזרתית מאוד. היא סוג של ארכיטקטורה רגשית שמורכבת מטלאים, משחזורים ומשימורים של עמדות. אף שלאורך השנים שהיתי בכל

חלליה, חזרתי לעמוד על הסף, כי בכנסייה הזאת, כבר בכניסה אתה נכנע: מתכופף, כורע, רועד, מבקש; אתה כמו מועד על התפילה. באבן המשיחה, במלבן של שלושה מטר על מטר וחצי, מתרחש במלואו מפגש בין הפיזי למטפיזי; בין החומר שבונה את הבור לבין הבור עצמו. מבחינתי, נישוק האבן היה סוג של מגע ישיר עם התחתית. לא יכולתי לבטל אותו על הסף במילים כמו "משוגעים" או "עובדי אליים". היו שם אנשים מכל העולם, רובם חסכו כסף לאורך זמן למסע הזה ובאו לבקש בקשה. עצם זה כבר ביטל את מקצת המרחק ביני לבינם, כי גם אני באתי מרחוק לבקש בקשה. ועדיין לא יכולתי להתעלם מהמרחק, שכן עבורי המרחק מובנה בתוך הכנסייה. הסטטוס־קוו שניתן במאה ה־19 הגדיר בדיוק את חלוקת הכנסייה לגבולות שליטה ובעלות בין הפלגים הנוצריים בה. סיפורי המריבות הקשות ביניהם על כל מטר ועל כל מרצפת ידועים ומוכרים. אבל מי שמבקר בכנסייה אינו יכול להבחין בגבולות ובסכסוכים; זה קיים שם באוויר. פעולת הניקיון היתה בשבילי מצב אולטימטיווי לאחד דרכו את שני המצבים האלה, הגבולות הפוליטיים והמטפיזיים. הדרך היחידה שבה ניתן ממש לראות את הגבולות היא כאשר הפלגים השונים מנקים את חלקם בלבד ולא את החלק שלידם, אף־על־פי שהמרחב הפיזי הוא כביכול אותו המרחב ואין שום הפרדה נראית לעין למעט, אולי, סוגי הריצוף. את הנוזרה המנקה שנראית בוודאו "קלייר" פגשתי מוקדם בתהליך העבודה. ידעתי שפעמיים בשבוע הכנסייה נסגרת מתשע בלילה עד ארבע

לפנות בוקר לצורך ניקיון וכן לטקסים ותפילות של הנוזרים שעובדים בה. ומאחר שהלילה שמור לעובדים בלבד, נראה לי טבעי להיסגר אתם. ההיסגרות האינטימית הזאת והאישור שקיבלתי להישאר ולצלם אותה היו עבורי אישור סופי שהצלחתי להיות שם לא כתיירת, לא כמאמינה – אלא כעובדת. את אישור השהייה קיבלתי אך ורק מהארכיבישוף האורתודוקסי, והוגבלתי לצילום האזורים האורתודוקסיים. כך שנסגרת אתה בגבולות המתחם שלה. הבחנתי במרחק מכריע בין מגע התפילה הארוטי לבין הניקיון הקליני של הרגע שאחריו. זה גבול חטוף בן שתי שניות. הנוזרה מצטלבת ומנשקת את האבן לפני שהיא מנקה. אם תסתכלי בוודאו ותמצמצי את יכולה לפספס אותו. הרגע החטוף שלפני שליפת סמרטוט הניקוי הוא המרחב שבו יכולתי לעבוד. בשבילי, המנקה מקיימת את שני הרגעים שמפעימים אותי: היא נותנת לחומר רוח בכך שהיא מנשקת אותו, ושנייה לאחר מכן היא הופכת אותו שוב לחומר ושולפת את ה"אג'קס" ומתחילה להתזז. כך היא מתחזקת את הנרטיב. כל דבר צריך לנקות, אפילו את רגע הצליבה... העובדה שיש לי את אותו "אג'קס" בבית סימנה בשבילי בדיוק את המקום שבין קרבה לריחוק. כך, הזכות לנקות היא בשבילי מבט מהורהר על הענקת משמעות לחומר. ואולי באופן מדויק יותר מבעבודות אחרות זה קשור לאמנות, זה קשור לפיסול כאובייקט, כמת, כחומר, כנוכחות, וקשור לדימוי כיוצר משמעות. בעודה מנקה זכוכית ומתכת ועץ, היא

גם מנקה את גופו של ישו, והיא מתחזקת את הסיפור של המקום. כך, בשבילי, הניקיון שלה מתחזק את הדימוי הרבה יותר מעולי־הרגל על אבן המשיחה, שמסמנים את עצמם או אוספים חלקיקי קדושה מהאבן עצמה כשאריות של גופו הכואב של ישו. ייתכן גם שעבורי, לצלם אישה זו חוויה אחרת מלצלם גבר. בכל אופן, זו הפעם הראשונה שבעבודתי מופיעה אישה שאינה עוברת־אורח אלא היא־היא הגיבורה. היא זו שפועלת ב"סטודיו" במקומי, היא מתחזקת אותו והיא גם מוסיפה לכך תבלין נוצרי מאוד של אהבה. במובן זה בעבודה הזאת השוני הוא בין סטודיו למוזיאון; מערת המכפלה, כפי שהיא מופיעה בעירומה לרגעים אחדים ב"אברהם אברהם שרה שרה", נראית כחלל של תערוכות מתחלפות במוזיאון, ואילו הכנסייה כמוה כסטודיו, במובן של תיעוד מציג, פרטי ובר־בזמן תמיד מול קהל. הרי הרעש המרכזי בכנסייה הוא קול הבוקי המצלמות – מקצב מוטרף של סיפוק הוכחות.

במובן הזה, אני גם מהמוכיחות כשאני מתעדת. זה בלתי נמנע. אני פועלת על מנת לבחון ולהטריד את העמדה הזאת. לרוב אני עובדת לבד, אולי גם כדי לעמוד מול העומדים מולי לא כגוף רשמי אלא כעמיתה. אנחנו עובדים יחד, כל אחד עושה את העבודה שלו בר־בזמן. השרוש ע.ב.ד. נושא כמה משמעויות: אדם שאינו בן־חורין אלא תלוי לחלוטין ברצון אדונו, פועל פשוט וגם "עבד השם". אל הדיכטומיה הזאת אני מתייחסת. המקומות האלה אינם תמימים, אלא מקומות של עבודה ועבודת על כל

לנגד עיניי ואני מתעדת אותו שוב, אבל הפעם דרך הסאונד. זה נותן לי להציף יחסים ספציפיים בין האנושי לחומרי. הבנייה מדויקת כליכך מאחר שאנחנו שואפים לשקר טוב ככל האפשר, כאשר ברור לנו שההדבקה תתגלה. הפגם הזה חשוב מאוד; הוא בשבילך – כדי שגם את, בתור צופה, תרגישי את המרחק. ופה המרחב הפלסטי שלי. ככל שאנסה לדווח, המרחק הזה יהיה שם בשבילי, כמו שישנו מרחק בין מה שנאמר לבין מה שאני שומעת. מרחק מובנה, מתסכל, קיומי. הוא נוכח מאוד; עד שבעצם, המרחק הוא זה מה שמתקיים. בריבזמן הוא גם מרחק שמאפשר משהו; אולי הוא מה שמאפשר את המבט.

— ת' זליגמן

את בוחרת אתרים של אמונה, אבל נוטה להראות אותם ברגעים נטולי האמונה – לא בטקסים או בתפילות אלא בסידור ובהתארגנות לקראתם. מה את מחפשת באזורי הסף האלה? החיפוש או ההתבוננות שלך תרים אחר האמונה? אחר היעדרה? אחר תהליכים של האמונה מול הרוחני? איך את מבדילה בין ההתבוננות האמנותית שלך ובין התבוננות אנתרופולוגית מרוחקת, או להבדיל – בינה ובין מבט של תיירת? הרי את עובדת באתרים שהנוכחות שלך בהם יכולה להתפרש כאיום וכחתיירה נגד האמונה והמקום שלהם.

— נ' פרג

מבחינתי, כל מקום כזה הוא מודל מוקטן של המרחב הגדול. במובן זה, גם המוזיאון הוא מודל

וגם האמנות היא כזו, כך שהמקומות האלה טבעיים לי מאוד. הם סוג של סטודיו. מאחר שהנרטיב של המקומות ברור מאוד וחשוף (כל אחד יכול לקרוא בוויקיפדיה את ההיסטוריה המורכבת ומרובת הסכסוכים של מערת המכפלה או של כנסיית הקבר), התחלתי להתעניין בשאלה איך הנרטיב הזה מתחזק. איך כל יום מספרים שוב ושוב את אותו הסיפור עד שאין סיפור מלבדו. הסיפור נבנה משינון ומנוכחות מתמדת. הבנתי שדרך הפעולה שלי חייבת להיות זהה: שינון ונוכחות מתמדת. אני חושבת שמושג כמו אנתרופולוגיה עולה בדיוק בגלל תהליך ההיטמעות הארוך שלי במקום. כך, אם בכיקור הראשון אני תיירת ובכיקור השני אני אנתרופולוגית חובבת, הרי שבכיקור השלישי אני במצב מקביל לאירועים ואני כבר במעמד של עובדת.

בשבת 2008 "חזרתי כל יום שישי לירושלים והייתי עדה לסגירה של מחסומי השבת, כל פעם במקום אחר. כך, בעל כורחי, ערכתי טקס שליווה אירוע. לכן מעולם לא הרגשתי תיירת. תיירת מבקרת פעם אחת; אני חוזרת שוב ושוב על מנת לבטל את המבט הראשון ולהפוך אותו לנרטיב משלי.

תהליך הצילום החוזר חשוב כי דרכו אני מסתכלת בשוני שבין אירוע לאירוע ובוחרת את הניואנסים שהופכים כל אירוע חזרתי שכוה לייחודי דווקא, לסינגולרי הייחודי – הוא הגורם האנושי, אולי גם ההומני, בעבודות. ההסתכלות האינטנסיווית בו אפשרה לי מבט אחר על השאלות מהו דיווח, מהי מדיה ומה תפקידה וכוחה של

חזרה – כאקט אמוני וכאקט אמנותי. דרך השינון והנוכחות הבנתי מי הפועל ומי האדון, ולכן האקט הפוליטי הישיר יותר הוא אולי ניסיון להעביר את מערך הכוחות הזה. הילד שסוגר את מחסום השבת הוא פועל, האדון שלו לא נמצא בפריים בכלל. זו פעולה פוליטית: להגביל את עצמי לעדויות, לשריתות ככביש, לגילויים שלאחר המעשה. סגירת מחסומי השבת היא תוצאה ישירה של החלטה מלמעלה. היא מעשה שלאחר ההחלטה ולפני האמונה.

בשבילי אלו המקומות שאני מגיעה אליהם בדרך אל הבור. הם "החומר" שנמצא בדרך. ובדרך אל הריק שכולנו ניצבים מולו יש הרבה חומר. בישראל עומדים שם שוטרים, מג"בניקים וחילים דרוכים. כמו שבדרך למוזיאון יש קופה שמשלמים בה, שגם היא פיסת חומר. אפשר לומר שבאתי לראות את "החומר" שממנו מורכב הרגע שמתחיל את השבת, כמו שבאתי כחיה לראות את המוות ב"שמור בחיים" או איך מנקים את החומר שממנו מורכב רגע הצליבה ב"זכות לנקות". זה נשמע דרמטי, אבל בכל מבט כזה יש מוות – ביהדות המתים קבורים, ובנצרות יש קבר אחד – והוא ריק. הקבר הוא ההוכחה לקיום. רק בקבר יכול להתרחש הנס.

מעולם לא נתקלתי בהתנגדויות קשות מצד המצולמים. אני חושבת שזה מפני שאני מאמינה בזכותי לעבוד במרחב שבו אחרים עובדים את המדינה שלהם, את המפקד שלהם, את האל שלהם או את הרב שלהם. המנדט שלי הוא עבודה. כולנו עובדים כל הזמן; ואני דווקא – בעיקר בשבת.

תמיד הגדרתי את עצמי כאתאיסטית. היום אני חושבת שזו הגדרה קצת מרדנית, שעומדת עטוית שריון מול המונותאיזם. היא נכונה אבל מצמצמת. אני לא מצליחה "להאמין" בשום נרטיב, בשום תשובה. אבל אני מאמינה מאוד במשהו; אולי יותר מכול אני מאמינה בשפה. מה שנשאר לי להאמין בו זה הרצון של האדם לתווך את עצמו – והתיווך הזה הוא השפה. ובשפה יש ביורוקרטיה: מילות תחביר, מבנה משפטים, משקלים שבונים משמעות. ואולי משם הגעתי ל"איך" – לתחזוק, לתהליכי הקיום של המקומות האלה ולא לטקסי הדת שנערכים בהם.

— ת' זליגמן

בעבודות ניכרת הנוכחות הגברית והשליטה הגברית במקום. את – אישה זרה – מגיעה למקום ומביטה בנפשות הפועלות בו, מפנה את המצלמה שלך אליהן. איך את בונה ארון במצבים כאלו? ובהמשך לכך, העבודה "הזכות לנקות" דווקא מתרכזת בעיקר, באישה ובתפקידה במערך הכנסייה. האם זה גרם לשינוי בהתבוננות ובעריכת חומר הגלם? כי ב"הזכות לנקות" אני מרגישה כיוון אחר בעבודה, כמעט מבט אחר, יש רכות וקרבה כלשהי לדמות הנזירה. האם זה נובע מכך שהדמות הראשית נשית או מפרק הזמן הממושך של העבודה בפרייקט הזה? בשונה מפרייקטים אחרים שנעשו בזמן קצוב ומוגבל – כאן באת וחזרת והיית נוכחת במקום לאורך כמה שנים. האם הזמן הממושך יצר נקודת מבט אחרת והתייחסות שונה למקום ולמתרחש בו?

שלי לבור הקולקטיווי, ויש לכך בהחלט משמעויות ציבוריות ולכן התואר "אמנית פוליטית" מטריד אותי פחות משמטרידה אותי המחשבה שהוא נסמך על ההנחה שיש אמנות שאינה פוליטית. אני יוצאת להבין את המקום שאני חיה בו, והמזרח־התיכון הוא מבלבל – כביכול הכול חם וחשוף וגלוי ורועש, אבל יש הרבה ארכאולוגיה של פעולות, דברים שמתרחשים כל הזמן מתחת לפני השטח ומגדירים את השטח באופן בוטה. אז אני מגבירה את הווליום. ההגברה הזאת מציפה את הפוליטי ומפנה אותי למקומות המרוכזים ביותר, לתמצית המבעבעת. המקומות שסביבם סובב הכול הם מקומות שבהם ביקרו שליחי "אלוהים" – אברהם, ישו, מוחמד – והמצב האקוטי שאנו שרויים בו כיום מחובר בטבורו למקומות האלה. אני הולכת לשם כדי לעמוד על סף התהום, הבור – המרחב שעליו ואליו כולם משליכים פחדים, תחינות ובקשות לתשובה. מכאן, שההפרדה שאת מתייחסת אליה היא תמיד שם, ביני לבין הבור. אני על ספו. בעבודה עצמה הדיסוננס מתרחש בהפרדה בין הדימוי לסאונד, כמו בהצגת החד־פעמי כחזרתי. אלו מצבים עקרוניים למדיום ולהחלטות שלי מולו והם מתקיימים יחד מתוקף התצוגה שלהם. בשלב העריכה אני משתפת מעצב סאונד' שבונה פסקול צמוד ומקביל לדימוי. הבחירה הנרטיבית הזאת לאילו חלקים להוסיף סאונד היא סוג של הנדסה בדיעבד (reverse engineering), שמאפשרת לי להסתכל שוב בקפידה כאילו האירוע חי שוב

תמנע זליגמן, נירה פרג

שיחה

— תמנע זליגמן

בזמן ובמקום שבו אנו נמצאים, קשה מאוד להתעלם מהסביבה הסוציו־פוליטית שלנו. רבות מהעבודות שלך מצולמות במקומות חצויים ורגישים בשדה הפוליטי של המרחב הישראלי. היצירות שלך בנויות ממרחבים של הפרדה, הפרעה, דיסוננס, סכסוך. בין שזו ההפרדה הפיזית כדי לסמל את ההפרדה הארעית של שבת, ובין שההפרדה נקטעת ל־24 שעות של חיבור דווקא, בחללי מערת המכפלה, בעבודה "אברהם אברהם שרה שרה". אני מניחה שמסיבה זו קל מאוד לייחס לך תואר של "אמנית פוליטית". האם כך את רואה את עצמך? האם לכך את חותרת ביצירותיך?

— נירה פרג

זו שאלה מורכבת שנושאת גוון עקרוני. הישראליות שלי, כמו היהודיות שלי, היא ירושה, ירושה דומיננטית מאוד, ולכן אני בעימות אֶתה. הדרך שלי לשאול ולברר את המצב הזה היא דרך האמנות. ברור לי שהעימות הזה אינו רק שלי – כמו שרוב השאלות והסכסוכים הגדולים שלנו אינם רק שלנו, אלא מוטמעים במהות הנגזרות של היחיד מול החברה, בהגדרת הגבולות ומערכי הכוחות. אולי זו תשובה פשוטה על השאלה למה אמנות היא תמיד אקט פוליטי. אני מוסיפה את

את מחסומי המתכת המשטרתיים, שמאוחסנים במהלך השבוע ליד פחי האשפה ובקרנות הרחוב, ומציבים אותם לרוחב הכביש ברעש חריקות צורם על מנת לחסום כניסת כלי-הרכב לשכונות החרדיות. עבודת הווידיאו ממחישה בצליל ובמראה את הקמת הסייגים והגבולות, שתוחמים ומבודדים את הקהילות היהודיות האורתודוקסיות. העבודה גם מציגה גבולות של זמן (באמצעות הצבעה על השעון ושינוי האור עם שקיעה), גבולות שמבדילים בין ימי השבוע לשבת, בין חול לקודש.

שלא כמו "שבת 2008" ו"הזכות לנקות" המגלים ססעים פנימיים ביהדות ובנצרות, מיצב הווידיאו הדו-ערוצי של פרג, "אברהם אברהם שרה שרה" (2013) (עמ' 14), בוחן יחסי-גומלין בין מוסלמים ליהודים. המיצב מעמיד את הצופים בין שני קירות מקבילים, שעליהם מוקרן תיעוד בן פחות מחמש דקות של תהליך תמציתי, יעיל ומסונכרן של טרנספורמציה ממשית וסמלית. המקום הוא מערת המכפלה בחברון, אחוזת הקבר שאברהם קנה אחרי מות שרה (בראשית כג). האתר מקודש הן ליהודים הן למוסלמים לכבוד זכרו של אביהם המשותף. בעקבות הסכסוך הטרגי בין הישראלים לפלסטינים שניטש בעיר בעוצמה ובאלימות בעשורים האחרונים, נחצה הקבר לשני אזורי תפילה נפרדים, לכל אחת משתי הדתות. עם זאת, עשר פעמים בשנה, לפי לוח החגים של שתי הדתות, כל המערה נהפכת למשך 24 שעות לבית-כנסת או למסגד. את המהפך הזה המהיר, הזמני והמתוזמר היטב, שנעשה בהרמוניה מפתיעה בין מוסלמים ליהודים ובין ישראלים לפלסטינים

תיעדה פרג במצלמתה וערכה באופן שמדגיש את הכוראוגרפיה והתיאום הבלתי צפויים ורוויי הפוטנציאל. שיתוף הפעולה הזה, מחזיר את המתבונן לימי בראשית, כאשר במותו של אברהם התאחדו בניו, ישמעאל ויצחק, אבות המוסלמים והיהודים, לקבור ולכבד את זכר אביהם יחדיו (בראשית כה: ח-ט).¹⁰

נירה פרג יצרה מכלול מרשים של עבודות וידאו – האחרונה שבהן לעת עתה היא "הזכות לנקות" – ששופך אור על ריטואלים יום-יומיים סמויים מן העין, ועל פעולות של דבקות דתית המקדימות או מתרחשות במקביל לטקסים הדתיים הרשמיים שנערכים בארץ-הקודש: טאטוא רצפת הכנסייה, הצבת כיסאות פלסטיק בבית-כנסת, פריסת שטיחי תפילה במסגד, מילוי בקבוקי פלסטיק משומשים במי נהר עכורים לשם טבילה. עבודות יום-יומיות אלה התרחשו במקביל לשגרת יומה של האמנית עצמה, שגרת מלאכת התיעוד של האתרים וליווי הטקסים בעת מהלכם. ואכן, עבודות הווידיאו הללו גם בוחנות את הקשר

10 נוסף על הקשר התמטי הברור בין "אברהם אברהם שרה שרה" ובין "הזכות לנקות" וההתייחסות בשניהם לחללים המשותפים המשמשים לאירועים דתיים ולפעולות הארציות הנערכות בהם לשם הכשרתם לטקסים דתיים שונים, שתי העבודות מתמקדות גם במיקום הקברים בחלל מערה. מבחינה זו, אין מנוס מן הקישור לגבולות המסתוריים שבין חיים ומוות, גוף ורוח. הפרויקט המונומנטלי של פרג, "שמור בחיים" (2009-2010), שצולם בבית-הקברות המרכזי בירושלים, מציג נקודת מבט מרתקת, אף שאינה מקובלת, של נושא טעון זה. וראו, *Kept Alive – Nira Pereg* (exh. cat., Tel Aviv Museum of Art, 2011; essays by Boris Groys, Mignon Nixon, Hans Haacke, Philippe-Alain Michaud).

שבין האמנית למאמינים, בין עבודתם לעבודתה ובין קיום האמונה לקיום האמנות. גם האמונה וגם האמנות מתמקדות בניסיון למצוא משמעות ולברוא עולם. הן המאמינים הן האמנית מבקשים לתת ביטוי מוחשי למושג, לרעיון או לאמונה בלתי נראים או לחלופין – לחלק ולשחרר את הרוחני, המופשט או הבלתי מוחשי מכבלי הגשמיים, הצורניים, החושניים.

אחרית-דבר:

בזמן שהוקמה התערוכה "הזכות לנקות" בבית טיכו, עמד הבניין בעיצומו של שיפוץ נרחב. אישה בגיל העמידה, מצוות פועלי הניקיון שעבדו בחלק אחר של הבניין, עצרה להתבונן ב"שטח" אשר הוקרן על מסך זכוכית מאובק לצורך בדיקת הציוד, כיוונון ומיקוד. היא לקחה מטלית והתקרבה אל מסך הזכוכית, כמו אמרה לנקותו, ואז הצטלבה, נישקה את המטלית וטמנה אותה בכיסה. כשראתה שאני מתבוננת בה, חייכה ולחשה בקול רך: "אלוהים נמצא כאן אתנו".

גנית אנקורי היא פרופסור להיסטוריה ולתאוריה של האמנות, ראש הקתדרה לאמנות ישראלית, וראש בית-הספר לאמנויות באוניברסיטת ברנדייס. במזיאון רוז לאמנות היא עומדת בראש מערך האמנויות ומשמשת אוצרת חברת סגל.

16 שנים לאחר שהצטלמה "מרחפת" מעל הרחבה שבחזית כנסיית הקבר הקדוש בירושלים, שבה נירה פרג אל האתר הנוצרי. ואולם, הפעם היא חצתה את המפתח ונכנסה אל תוך נבכי המבנה. כמעט חמש שנים היא חזרה פעם אחר פעם אל הכנסייה ושהתה בה ימים ולילות, מפתחת שגרה אמנותית, מעין ריטואל של התבוננות במאמינים: עולי-רגל, תיירים, אנשי כמורה ואנשי ניקיון. התוצאה היא מיצב וידאו רב-ערוצי, שכותרתו "הזכות לנקות" (2015), המוצג עתה ברוזמנית במוזיאון רוז לאמנות שבאוניברסיטת ברנדייס שלייד בוסטון ובבית טיכו המסונף למוזיאון ישראל, ירושלים. המיצב מצטרף לשורה של עבודות וידאו מרשימות שיצרה פרג מ־2008 ואילך, ובמוקדן מחקר מעמיק שחושף היבטים נסתרים של ההיסטוריות והליטורגיות הדתיות של הארץ, במרחבים המקודשים ליהודים, נוצרים ומוסלמים.

"הזכות לנקות" מתמקדת כאמור בכנסיית הקבר הקדוש בירושלים, אשר בה, לפי האמונה הנוצרית, שוכן קברו של אדם הראשון, ושם מקום צליבתו, קבורתו ותחייתו של ישו. האתר מתנהל על פי "סטטוס קוו" – הסכם מורכב שנוסח עוד במאה ה-19 ולפיו נחלק האתר בין כמה כיתות נוצריות. כל כיתה שומרת בקנאות על גבולות הטרטוריה שהוקצתה לה במסגרת המשמורת המשותפת שהן חולקות באירצון.⁶

6 הסכסוך בין הכיתות הנוצריות הביא לידי כך שהמפתחות לכנסיית הקבר הקדוש הופקדו בידי משפחות מוסלמיות, והן פותחות את דלתות הכנסייה מדי בוקר.

בלבו של המיצב מוצגות ארבע הקרנות וידאו בחלל דחוס, המאזכר את הצפיפות ואת תחושת המבוכה שמאפיינות את האתר המקורי. בווידאו הראשון, "גבול" (עמ' 40-45), הנוזרה המופקדת על ניקיון האזורים שברשות הכנסייה האורתודוקסית מצביעה בעדינות או מורה בכף היד על קווי-המתאר הסמויים, שמגדירים את גבולות הטרטוריות של הפלגים השונים החולקים את הכנסייה. העבודה מעוצבת כאובייקט ואופן הצילום מזכיר את יצירותיו הגאומטריות המופשטות של האמן הרוסי קזימיר מלוויץ'. בווידאו שכותרתו "שטח" (עמ' 46-51) המצלמה מתמקדת באבן המשיחה, שעליה, לפי האמונה הנוצרית, הונחה גופתו של ישו והוכנה לקבורה. בהקרנה גדולה ממדים, פרג חושפת את הטקסים הפרטיים והאישיים של מאמינים אלמוניים המבקשים ללכוד את רוח-הקודש שבה הם מאמינים באמצעות גופם וחפצי חולין, על מנת להכניס את הנשגב אל הווייתם היום-יומית.

הווידאו הסמוך, "קלייר" (עמ' 58-63), עוקב אחר פעולות הניקיון הליליות של אותה נזירה ששרטטה את גבולותיה הסמויים של הכנסייה בווידאו "גבול". הנוזרה מנקה אזורים מוגדרים באתר, בתחום שבו יש לה "הזכות" (דהיינו, הרשות אך גם הכבוד) לנקות, ובהם את אבן המשיחה. טקס הניקיון מתרחש כמיוזג בין קודש לחול, כהצטלבות בין הסרה פיזית של הלכלוך הגשמי שהותיר אחריו ציבור המאמינים ובין ריטואל אמוני של טיהור רוחני.

היהודים" שעל שפת נהר הירדן, במפגש הגבולות בין ישראל לירדן. המתופף שניצב על רקע גדר תיל, מחייך ומתעלם ממיקומו לפני שדה מוקשים, היה חלק מן הריטואל הנוצרי. פרג השתמשה במיצב זה בכמה נקודות מבט ובכמה נרטיבים כדי לשחזר חוויה שמנקות לתוכה אמונות שונות, קודש וחול.⁷ המתופף המבודד במוזיאון רוז סולל את הדרך למפגש עם חלל אחר, שגם בו שולטים גבולות מטושטשים, פרוקסים, מורכבויות ופולחנים דתיים.⁸

פרג מתייחסת במכוון לתקדימים מתולדות האמנות ולעבודותיה הקודמות:⁹ השטעים שבקרב הפלגים הנוצריים המופקדים על משמורת כנסיית הקבר מקבילים לגבולות שמפרידים בין השכונות היהודיות של ירושלים, שהיא הציגה בווידאו האייקוני, "שבת 2008" (עמ' 13). "שבת 2008" מאיר את הריטואלים השבועיים שמקיימים בדקנות ילדים ובחורים חרדיים כל יום שישי לקראת שקיעת החמה. הם מושכים וגוררים בכוח

הווידאו האחרון, "פרנסיס" (עמ' 33, 52-57) מוקרן על צג שניצב על בסיס מרובע דומה לקוביה המופיע גם בסרט עצמו. בווידאו זה פרג עוקבת אחרי אמן-רחוב חסר-בית, שמופיע כ"פסל חי" על גדות נהר התמוזה בלונדון. יחסיו המיוחדים עם היונים שהוא מאכיל ומרפא והן מלוות אותו וניצבות על גופו בכל אשר ילך, קיומו הסגפני, דמותו המונומנטלית כפסל – כל אלה קושרים את דמותו עם הקדושה המיתית של פרנציסקוס מאסיוז.

בבית טיכו בירושלים מוצג גם פסל כחלק מהמיצב: "אובייקט" (עמ' 64), שהוא מבנה גאומטרי המונח על בסיס שחור גבוה, ומוצב באולם המקושת שלפני אולם תצוגת הווידאו. "אובייקט" עוצב כדגם של קיר דיקט מאולתר, עשוי טלאי סיבית, שחוסם זמנית אתר בנייה בתוך כנסיית הקבר. חפץ רעוע זה, שחזותו הגאומטרית מאזכרת עבודה ידועה של מלוויץ', מגלם את השילוב המזור של חומרים יום-יומיים עם שאיפות רוחניות נשגבות, המאפיין את האתר והמרתק בקסמו את האמנית.

במוזיאון רוז לאמנות, לעומת זאת, בחרה פרג להציג וידאו נוסף: "המתופף" (*Le Batteur*), המאזכר את ציורו של אדואר מאנה מ־1866 "החלילן" (*Le Fifre*) (עמ' 11), מתעד נער צעיר, חבר בתזמורת הצופים של בית-לחם, ותיפופו מלווה את המבקרים הנכנסים לתערוכה. בווידאו שהיה במקורו חלק מן המיצב "מעבר מנדטורי" (2013) ליוו קולות התיפוף עולי-רגל נוצרים לאתר הטבילה 'קצר אל-יהוד' ("מצודת

7 בווידאו נוסף שהיה חלק מן המיצב המקורי השתמשה האמנית בציוד ראיית לילה כדי לצלם בעלי-חיים ב"טקסי" חיפוש המזון והזיווג שלהם על גדת הנהר, וראו *Nira Perog*, העמ' 5 לעיל.

8 במקביל לתערוכה במוזיאון רוז, מוקרנות עבודותיה הקודמות של פרג, לרבות תיעוד של "מעבר מנדטורי" בתצוגה לימודית במרכז שוסטרמן ללימודי ישראל שבאוניברסיטת ברנדייס.

9 המיצב במוזיאון רוז יוצר במכוון דו-שיח בין וידאו לציור ("המתופף" מוצג כציור ממוסגר; "קלייר" מזכירה טריפטיך עצום), לפיסול ("גבול" הוא תיבה מינמליסטית ו"פרנסיס" מוצג על קוביה), לקולנוע ("משטח" מוקרן על קיר לבן גדול) ולאדריכלות (ארבעת הרכיבים יוצרים חלל שהציבור נע בתוכו).

רשימת העבודות

כל עבודות הווידאו: צילום ועריכה: נירה פרג;
עיצוב סאונד: נתי זיידנשטדט; פוסט פרודקשן:
טל קורז'ק, חוץ מ"אברהם אברהם שרה שרה" –
צילום: יוסי שלו

כל העבודות באדיבות האמנית וגלריה ברוורמ,
תל-אביב

נירה פרג: הזכות לנקות

מוזיאון ישראל, ירושלים; בית טיכו

הזכות לנקות, 2015

מיצב וידאו באיכות HD:

גבול, 40:12 שניות

שטח, 8:01 דק'

פרנסיס, 2015/2006, 10:14 דק'

קלייר, 16:02 דק'

אובייקט, 2015

לוחות טיבית, מודל בקנה-מידה 1:8, 49x34 ס"מ

רוח וידאו 07: נירה פרג

מוזיאון רוח לאמנות, אוניברסיטת ברנדייס,
וולת'ם, מסצ'וסטס

הזכות לנקות (ראו לעיל)

המתופף (le Batteur), 2013, 5:10 דק'

שבת 2008, 7:27 דק'*

אברהם אברהם שרה שרה, 2013, 4:10 דק'*

מעבר מנדטורי, 2013, 6:12 דק'*

* תצוגה לימודית במרכז שוסטרמן ללימודי ישראל

גנית אנקורי

שסעים וטקסים

בסתיו 1998 עברה נירה פרג לירושלים מגניו-יורק, שבה התגוררה כעשור.¹ חודשים אחדים לאחר שהשתקעה בבירה, היא יצרה סדרה של 15 תצלומי פולרואידי שכותרתה "אדמה". בכל התצלומים היא נראית "מרחפת" על סף אתרים עתירי משמעות בירושלים.² פרג בחרה לצלם מקומות מקודשים לשלוש הדתות המונותאיסטיות (למשל, הכותל המערבי, כיפת הסלע, כנסיית הקבר הקדוש), וגם אתרים חילוניים הקשורים למושגים או לערכים נשגבים, כגון "צדק" (בית-המשפט העליון), "זיכרון" (יד ושם), "אמנות" (מוזיאון ישראל ובצלאל, אקדמיה לאמנות ולעיצוב) (עמ' 8). במבט לאחור, ניתן לפענח את "אדמה" כמעין מפת דרכים שהתוותה את מסלול עבודתה היוצרת של פרג ב־16 השנים האחרונות. הסדרה ממחישה את התעניינותה המעמיקה והעקבית במקומות מקודשים, דתיים ואף חילוניים; במחסומים פיזיים ובגבולות סמויים מן העין; ובנקודות תצפית מצטלבות.³ זאת

1 פרג נולדה בתל-אביב ב־1969 והתגוררה בה עד שעברה לארצות-הברית. היא השלימה תואר ראשון בלימודי אמנות בקופר יוניון, ניו-יורק (1989-1993) ולמדה לימודי המשך ב"בצלאל" (1998-2000).

2 ראו <http://nirapereg.net/Soil.html>.

3 לדוגמה, פרג צילמה את כנסיית הגואל כפי שהיא נראית מגג בית בשכונה היהודית החרדית סנהדריה, ואת כיפת הסלע כפי שהיא נצפית מרחבת הכותל המערבי.

ועוד, ב"אדמה" בחנה פרג אף את מעמדה המורכב ורווי השניות כאמנית, שנוכחת במקום ונעדרת ממנו ברו־זמנית. ואכן, בכל התצלומים היא מרחפת באוויר, בעודה מטילה על האדמה צל כהה, מיסירה מבט בהיר וצלול, שחושף שסעים וטקסים בארץ מולדת, מזכרת ומנוכרת כאחד.⁴ לאחר שהשלימה את 15 התצלומים, המשיכה פרג לבחון בעקשנות ובהתמדה את הנושאים שניצבו במרכז הסדרה. עם זאת, במהלך השנים היא המירה את שיטות עבודתה וזנחה את הצילום הסטטי והרגעי לטובת עבודות וידאו מורכבות. מדיום הווידאו הדינמי היטיב ללכוד את התמורות והמעברים בזמן ובמרחב, שהיא שאפה לבחון, לנתח ולהבין. מיצבי הווידאו שלה מבוססים על שנים של מחקר שקדני, שעות צילום רבות ותהליך עריכה ארוך ומורכב. אמנותה מכילה יסודות של סרט תיעודי, אך ברו־זמן היא מאתגרת את הסוגה הדוקומנטרית.⁵ האופן שבו פרג מציבה את הקרנות הווידאו בתערוכה הנוכחית – כאובייקטים במרחב שהצופים מהלכים בתוכם, כצגים ממוסגרים או כתמונות נעות המוקרנות על משטח דמוי טריפטיכון – מתכתב עם מסורות של פיסול, אדריכלות וציור, לצד הקולנוע (עמ' 34-39).

4 השיבה לארץ ורעיון ההשתרשות מחדש באדמת המולדת, טוענת את הסדרה ברובדי משמעות נוספיים.

5 למאמרים מאלפים על אופן העבודה של פרג ראו: Sergio Edelsztein, "Consecrated Spaces," and Benjamin Seroussi, "Cut, Splice, Assemble: Re-editing the World," in: *Nira Pereg* (exh. cat., Center for Contemporary Art, Tel Aviv, and Centro da Cultura Judaica, São Paulo, 2013), pp. 4-14.

פתח־דבר

אנו שמחים להציג קטלוג זה הרואה אור במשותף לרגל שתי תערוכות תלויות־מקום: "נירה פרג: הזכות לנקות" בבית טיכו המחודש המסונף למוזיאון ישראל ו"רוז וידאו 07: נירה פרג" במוזיאון רוז לאמנות שבאוניברסיטת ברנדייס. שתי התערוכות הן ראשונות בסדרה שהולדתה בשותפות הולכת וגדלה בין מוזיאון ישראל ומוזיאון רוז לאמנות, שותפות שניזונה מן התשוקה לחקור ולהציג למבקרי שני המוזיאונים בישראל ובארצות־הברית את אמנות הווידאו החדשנית והמרתקת ביותר שנוצרת היום בישראל. דומה שאין הולמות מתערוכות אלה ומן האמנית שיצרה אותן להשקת היוזמה המשותפת לשני המוסדות.

ג'יימס סניידר

מנכ"ל ע"ש אן וגרום פישר
מוזיאון ישראל, ירושלים

כריסטופר בדפורד

מנהל מוזיאון רוז לאמנות ע"ש הנרי ולואיס פוסטר
אוניברסיטת ברנדייס

אנו מודים מקרב־לב לנירה פרג על עבודתיה המרשימות ועל השתתפותה במפעל חוצה־יבשות זה, ולבוריס גרויס על מאמרו המאלף. את מפעלנו המשותף ליוו בהתלהבות כבר מצעדיו הראשונים ידידי שני המוסדות. תודותינו הנאמנות מסורות לתורמי קרן התערוכות של מוזיאון ישראל לשנת היובל ולתומכי מוזיאון רוז לאמנות; שמותיהם מצוינים בעמוד המזכים שבפתח הקטלוג. פרויקטים מורכבים מסדר גודל כזה אינם יכולים כמובן לצאת מן הכוח אל הפועל בלי מסירותם, התלהבותם ויצירתיותם של העובדים, אנשי שני המוזיאונים. אנו מודים לכולם ובמיוחד לתמנע זליגמן, אוצרת בית טיכו, ולגנית אנקורי, אוצרת חברת סגל במוזיאון רוז, שהובילו בתבונה וברגישות את שתי התערוכות וערכו יחד את הקטלוג. עתה, מרגע ששתי התערוכות יצאו לדרך, אנו נושאים את עינינו לפירות העתידיים שתצמיח השותפות בין שני המוזיאונים.

מוזיאון ישראל, ירושלים, בית טיכו
נירה פרג: הזכות לנקות
 סתיו-חורף תשע"ה-תשע"ו
 (ספטמבר 2015-ינואר 2016)
 האוצרת: תמנע זליגמן
 עוזרת לאוצרת: עדי שלמון
 עיצוב התערוכה: שירלי יהלומי

מוזיאון רוז לאמנות, אוניברסיטת
 ברנדייס, וולת'ם, מסצ'וסטס
רוז וידאו 07: נירה פרג
 ספטמבר-דצמבר 2015
 האוצרת: גנית אנקורי
 צוות המוזיאון: קריסטין פרק, ג'וזף לה-דוק, רוי דאווס,
 קייטלין ג'וליה רובין, אליזבת' גלסון

עורכות הקטלוג:
 גנית אנקורי ותמנע זליגמן
 עיצוב: נדב שלו
 תרגום: אפרת כרמון (עמ' 78-82, 65-68)
 עריכה: רונית רונטל
 תצלומי המיצב: מוזיאון ישראל, ירושלים /
 אלי פונר
 הדפסה: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל-אביב

קטלוג מס' 634
 מסת"ב: 3 451 278 965 978
 © מוזיאון ישראל, ירושלים
 ומוזיאון רוז לאמנות, 2015
 כל הזכויות שמורות

על העטיפה:
 פרט מתוך "גבול", 2015

הקטלוג והתערוכה בבית טיכו בנדיבות
 תורמי קרן התערוכות של מוזיאון ישראל
 לשנת היובל:

הרטה ופול עמיר, לוס אנג'לס
 קרן אלברט אמן, לוזאן, שווייץ,
 אלן ברונפמן האופטמן ואנדרו האופטמן,
 לוס אנג'לס, וסטפן וקלורין ברונפמן,
 מונטראול, לכבוד תמיכה בת שלושה דורות
 של משפחת ברונפמן במוזיאון
 קלאודיה דוידוף, קיימברידג', מסצ'וסטס,
 לזכר רות ולאן דוידוף
 משפחת גוטסמן, לזכר דב גוטסמן
 ולכבוד רחל גוטסמן, תל-אביב וניו-יורק
 קרן משפחת הסנפלד, פרוידינס, רוד איילנד,
 לכבוד סילביה הסנפלד
 אליס ונחום ליינר, לוס אנג'לס
 קרן משפחת נאש, ניו-יורק
 יד הנדיב, קרן רוטשילד בישראל

מוזיאון רוז לאמנות והאוצרת מודים לתכנית
 המלגות ישראל-ברנדייס ע"ש ברונפמן,
 לקרן פיליפ ומיוראל ברמן, למרכז שוסטרמן
 ללימודי ישראל, לתכנית המלגות ארטיס
 ולקלאודיה דוידוף



84 ג'יימס סניידר וכריסטופר בדפורד

פתח-דבר

83 **רשימת העבודות**

82 גנית אנקורי

שטעים וטקסים

76 תמנע זליגמן ונירה פרג

שיחה

68 בוריס גרויס

ניצחון האישה המנקה

66 כריסטופר בדפורד

המאמינים

מספרי העמודים בעברית לפי סדר הקריאה באנגלית,
 משמאל לימין

נירה פרג הזכות לנקות



מוזיאון רוז לאמנות
אוניברסיטת ברנדייס



מוזיאון ישראל, ירושלים
בית שיכו