



In *Suddenly, Everything was Different!* three women are walking in the city at night, talking. The city, which is heard but not seen, grows miraculous and mythical around them: they come across a river, toss a coin which remains suspended mid-air, turn a beer can into a snake, test the limits of time. They tell each other stories derived from Jewish mythology, from a National Geographic film, from Hannah Arendt, Orson Welles, and the post-punk girl band the Slits; they witness inexplicable phenomena, seek redemption, momentarily perhaps even finding it.

The women's voices are heard through the walls of Ana Wild's sound and space work, moving between the multiple loudspeakers, drifting in the space, infusing it with movement. The audience sits around the same table from which the women's conversation begins, a table that relates us and separates us from each other at the same time, being both what we have in common and what is keeping us apart.

In a world used to believing in eyesight and often dismissing hearsay, Wild introduces the possibilities inherent in listening, examining whether the sonic space, experienced exclusively through hearing, is the space where other possibilities can exist, where miracles can occur.

From the instability attributed to those who hear voices, through the divine voice that appears in the Bible, to sound effects in films and radio plays, we doubt the voices and trust them at the same time. We rely only partly on a sensory space, which leaves room for the imagination, allowing us to believe even in what we did not see with our own eyes. We find many ways to explain inexplicable phenomena—from divine intervention to big data, from coincidences to scientific discoveries. Wild introduces the possibility of a miracle as a paradigm shift. When suddenly, everything is different.

בפתאום, הכל היה אחרת! שלוש נשים מתהלכות בעיר בשעת לילה, משוחחות. העיר הנשמעת ואיננה נראית הופכת סביבן למרחב מיתאי: במהלך השיטוט נתקלות הבנות בנהר, מטילות מטבע שנשאר באוויר ולא נוחת, הופכות פחית בירה לנחש, בודקות את גבולות הזמן. הן מספרות זו לזו סיפורים שמגיעים מהמיתולוגיה היהודית, מסרט של נשינול ג'אוגרפיק, מחנה ארנדט, אורסון וולס ולהקת הסליטס, חזות בתופעות בלתי מוסברות, מחפשות גאולה, לרגעים אולי מוצאות אותה. קולות הנשים מתנגנים בחלל התצוגה של עבודת החלל והסאונד של אנה ווילד, עוברים בין הרמקולים השונים, משייטים בחלל ומייצרים בו תנועה. הקלה יושב סביב אותו שולחן ממנו מתחילה שיחתן של הנשים, שולחן שגם מקשר וגם מפריד אותנו זה מזה בעת ובעונה אחת. הוא גם המכנה המשותף וגם מקור הפער.

בעולם שרגיל להאמין יותר למה שראינו במו עינינו מאשר למה שאנחנו פעמים רבות פוסלים כעדות שמיעה, ווילד מציעה את האפשרויות הגלומות בהאזנה ובודקת האם דוקא המרחב הסונורי, הנחוה על ידי שמיעה בלבד, הוא המרחב בו יכולות להתקיים אפשרויות אחרות, בו יכולים להתחולל ניסים.

מחוסר הציביות המיוחסת לשומעים קולות בראשם, דרך בת הקול האלוהית המופיעה בתנ"ך ועד לאפקטים של סאונד בסרטים ותסכיתים, אנחנו מפקפקים בקולות ובוטחים בהם באותו הזמן. בוחרים להישען רק חלקית על מרחב חושי שמתיר מקום גם לדמיון, שמאפשר לנו להאמין גם במה שלא חוונו ישירות. אנחנו מוצאים דרכים רבות להסביר תופעות בלתי מוסברות — מהתערבות אלוהית לביג דאטא, מצירופי מקרים גילויים מדעיים. ווילד מציעה את האפשרות של נס כשינוי תודעתי. כשפתאום, הכל נהיה אחרת.



Turbulent nature transpiring indoors, sharks swimming amid hand-painted reef sculptures, fish trying to swim against the current only to find themselves advancing backwards—Keren Gueller presents materials from the Toronto Aquarium. In her video and sculpture installation, the ocean, one of the last remaining patches of wild virgin nature on the planet, is inserted in a gigantic jar and served to visitors to the site in chewy, accessible, non-threatening slices.

The predator shark floats in the water, threatening nobody. There is no trace of the monster from horror movies, of animal instincts. It is passive like the tourists around it, who move on a conveyor belt that transports them from one attraction to another, to marvel at the absolute control, at nature domesticated and arranged for their own pleasure.

The reverence felt by an individual facing nature has reversed. Man no longer stands trembling, marveling at the infinity of the sea, the size of the waves, the giant mythical water creatures; he is now facing the whale's skeleton suspended from the ceiling as a decoration, alluding to the hunting trophies owned by people who had to face the forces of nature and other tangible dangers. The eye that fears the shark's prominent fin—a small black triangle that signifies danger—is now watching it from above, from below, and from the sides, realizing the power of perspective to change the way we perceive horror, the way we try to interpret the world.

The reality in the aquarium appears fabricated, so much so that it is hard to believe that these are not manipulated photographs. Gueller explores the language of the commercial setting, employing physical means to disrupt the image, which is distorted in the first place. Like the aquarium, the installation disrupts scale—not only between the human body and the animal, but also between the animal and the structure in which it is domesticated—probing how far reality can be stretched and still remain recognizable.

טבע סוער בתוך מבנה, כרישים שוחים בין פסלי שוניות אלמוגים מצוירות, דגים שמנסים לשחות נגד הזרם ומוצאים עצמם מתקדמים לאחור — קרן גלר מציגה חומרים שצילמה באקווריום בטורונטו במיצי פיסול ווידאו. האוקיינוס, אחת מפיסות הטבע הפראיות האחרונות, מוכנס לצנצנת ענק ומוגש למבקרים בפיסות לעיסות, נגישות ולא מאיימות. הכריש הטורף, ארכיטיפ משותף לסכנה האולטימטיבית ולפחד האנושי, צף במים ללא זכר לאינטינקטים החייתיים. הוא פאסיבי כמו התיירים סביבו, המתניידים על מסוע שמעביר אותם מאטרקציה אחת לאחרת, להתפעל מטבע פראי מבוים.

דימוי היחיד העומד נפעם אל מול עוצמת הטבע מתהפך. לא עוד האדם המשתהה בחיל ורעדה אל מול אינסופיותו של האוקיינוס או יצורי המים הענקיים והמימיים; אלא גוף אנושי הניצב מול שלד לויטן תלוי מהתקרה כקישוט, בדומה למזכרות הצידי של אנשים שנאלצו להתמודד עם איתני טבע וסכנות מוחשיות. העין החוששת מסנפירו הבולט של הכריש — משולש שחור קטן שהוא סמל לסכנה — צופה בו עכשיו מלמעלה, מלמטה ומהצד. זווית הראיה משנה את הדרך בה אנחנו מבינים את המציאה, בה אנחנו מנסים לשלוט ולפרש את העולם.

המציאות באקווריום נראית מדומה, עד שקשה להאמין שמדובר בתצלומים טובלי מניפולציות. גלר בודקת את שפת התפאורה המסחרית ומשתמשת באמצעים פיזיים כדי לעוות את התמונה המעוותת מלכתחילה. כמו האקווריום, המיצב משבש את קנה המידה, לא רק בין גוף, אדם וחיה אלא בין החיה למבנה בו היא מבויתת. הוא בודק עד כמה ניתן למתוח את המציאות ועדיין להמשיך לזהות אותה. האנשים הפוכים בעצמם למוצגים באקווריום, עוד מעט כבר לא נוכל לדעת מי מחקה את מי, מי רוצה לטרוף את מי — אנחנו את המציאות או המציאות אותנו.



Lali Fruheling creates humans from chemical substances. Using silicone, she replicates the human body with virtuosity, while exploring what went wrong in the sculpting process. In *Ana & Ana (Lie and Spell)*, she duplicated her residency fellow, performance artist Ana Wild, whose body and presence are a significant part of her art. Is it at all possible to duplicate Ana?

Fruheling's sculptures exist in-between reality and fantasy: between breast implants and silicone sex toys, on the one hand, and hyper-realistic sculptures, on the other; between the statues of politicians and soccer players in wax museums, striving to perpetuate a heroic moment in time, and the studio at Artport, where a banal moment of silence and a cigarette is immortalized. Which moment is more real? And what happens when you try to reproduce it?

The attempt to duplicate the same figure twice is similar to the impossible attempt to enter the same river twice—the river, the one immersing in its waters, and the duplicated figure are in perpetual, swift transformation, neither stoppable nor fathomable. The days that passed between the castings, the memory of suffocation under the silicone, the disfigurements of the material and the interruptions to reality all penetrate the sculpture. One Ana leans on the other Ana, supporting her. Where does the material end and Ana begin, and where does Ana end and Lali begin?

With infinite patience, Fruheling weaves one eyelash after the other, drawing pores and "applying" nail varnish. But her sculptures—always of people close to her, always attempting to capture their essence and not only their external appearance—are only almost hyperrealistic. She seeks distortions and flaws, does not fear mistakes, and embraces the imperfection of the sculpture, the imperfection of life.

להלי פרילינג מייצרת בני אדם מחומרים כימיים. באמצעות שימוש בסיליקון היא מצליחה להעתיק בווירטואוזיות את הגוף האנושי, ובדרך בודקת מה משתבש בהליך הפיסולי. באנה ואנה (כזב וכישוף), היא משכפלת את חברתה לתוכנית הרזידנסי, אנה ווילד, אמנית פרפורמנס, שהגוף שלה והנוכחות שלה הם חלק משמעותי מהאמנות שלה. האם אפשר בכלל לשכפל את אנה?

הפסלים של פרילינג מתקיימים בתווך שבין מציאות לפנטזיה. בין שתלי זהה וצבעו מין מסיליקון לפסלים היפריאליסטיים. בין פסלי הפוליטיקאים והכדורגלנים במוזיאוני השעווה שמנסים להנציח רגע הירוואי בזמן, לבין הסטודיו בארטפורט, בו מונח רגע בנאלי של שקט ושיגרייה. מה הוא הרגע האמיתי יותר? ומה קורה כשמנסים לייצר אותו שוב?

הניסיון לשכפל את אותה הדמות פעמיים דומה לניסיון הבלתי אפשרי להיכנס לאותו נהר פעמיים — הנהר, הטובל במימיו והדמות המשוכפלת נמצאים בהשתנות מתמדת וזריחה, בלתי ניתנת לעצירה או לתפיסה. הימים שעברו בין היצירות, זיכרון החנק מתחת לסיליקון, שיבושי החומר ושיבושי המציאות חודרים אל תוך הפסל. אנה אחת נשענת על האנה השיגרייה, תומכת בה. איפה נגמר החומר ומתחילה אנה, איפה נגמרת אנה ומתחילה להלי.

בסבלנות אין קץ שוזרת פרילינג ריס אחר ריס, מציירת נקבוביות וצובעת ציפורניים. אבל הפסלים שלה, תמיד של אנשים הקרובים אליה, תמיד תוך ניסיון למצוא את המהות שלהם ולא רק את החיצונית שלהם, הם רק כמעט היפריאליסטיים. היא מחפשת את השיבוש, לא מפחדת מטעויות, מקבלת בזרועות פתוחות את חוסר המושלמות של הפיסול, את חוסר המושלמות של החיים.



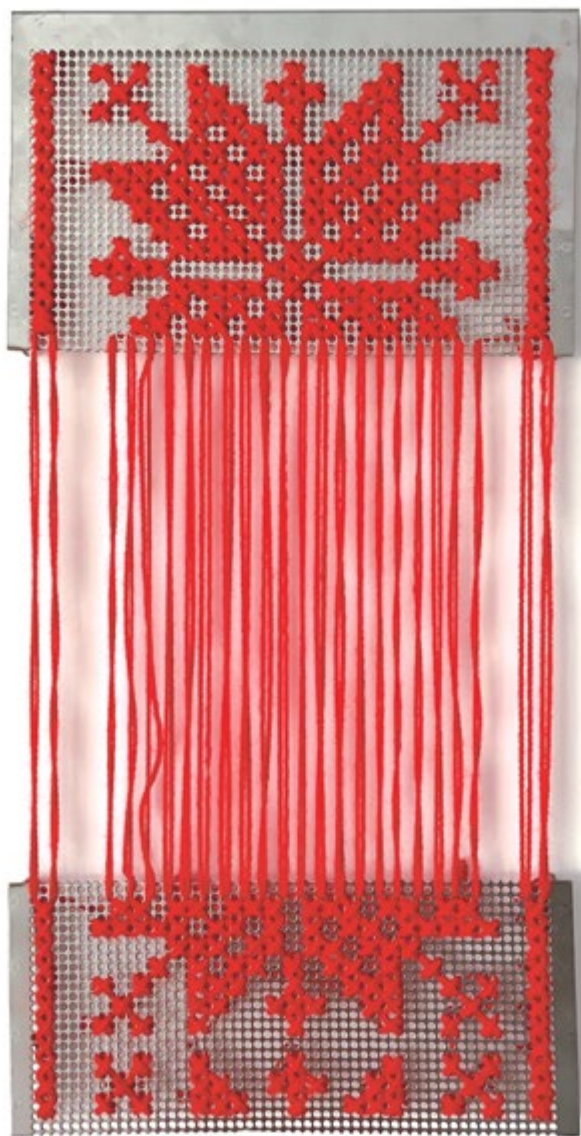
The Rockefeller Museum, inaugurated in Jerusalem in 1935, was the first building intended as a museum of antiquities in Mandatory Palestine. The building is considered an architectural gem in the city's landscape and a landmark in the history of local modern architecture. Designed by renowned mandate architect, Austen St. Barbe Harrison, the Museum fuses Western and Eastern architectural traditions with architectural innovations: its plan resembles that of medieval European castles; its central halls call cathedral interiors to mind; the design of the domes and arches was drawn from Islamic architecture; and the inner courtyard, with the pool at its heart, is influenced by the Alhambra Palace in Granada. Ten bas reliefs by British artist Eric Gill, installed in the inner courtyard, represent the cultures that left their mark on this land: from the Canaanites through Roman and Byzantine culture to Islam. The reliefs, which represent the cultures that existed here as historical strata, surround a water pool in which Gill installed a head-shaped fountain. The cyclical movement of water symbolizes the cyclical movement of time.

Like the fusion of different cultural eras in the building, Maayan Elyakim's works, too, bring ideas and images from different places and times together, introducing chains of surprising encounters between images, mysticism, myths, and crafts. In this work, Elyakim continues to develop his interest in the relationship between sculpture and photography. He subtly points out links between time and memory, looking inward and backward to produce a new object, which encapsulates that which preceded it, and possibly hints at what will follow. The fountain's head also stands for a beating heart, for a spring of flowing water, relating to the studio where Elyakim worked this year.

מוזיאון רוקפלר, שנחנך ב־1935, הוא הבניין הראשון שתוכנן להיות מוזיאון לעתיקות בפלשתינה של ימי המנדט הבריטי. הבניין נחשב פנינה אדריכלית בנוף הירושלמי ואינן דרך בתולדות האדריכלות המודרנית בארץ. המוזיאון, שתוכנן בידי אדריכל המנדט הידוע אוסטין סנט ברב הריסון, ממזג מסורות אדריכליות מערביות ומזרחיות עם חידושים אדריכליים לזמנו: התוכנית שלו דומה לזו של מצודות אירופאיות מימי הביניים, האולמות המרכזיים שלו מזכירים חלל פנימי של קתדרלות, עיצובן של הכיפות והקשתות שאוב מהאדריכלות המוסלמית והחצר הפנימית עם הברכה שבמרכזה מושפעות מארמון אלהמברה שבספרד. עשרה תבליטים בחצר הפנימית, של האמן הבריטי אריק גיל, מייצגים את התרבויות שהטביעו את חותמן באזור: מתרבות רומא לאסלאם, דרך הכנענים והביזנטים. התבליטים, המייצגים את התרבויות שהתקיימו כאן כשכבות היסטוריות, מקיפים בריכת מים ובה יצר גיל מזרקה בצורת ראש. התנועה המחזורית של המים מופיעה כמטאפורה לתנועה המחזורית של הזמן.

בדומה לחיבור בין תרבויות שונות במבנה, כך גם עבודותיו של מעין אליקים מפגישות בין רעיונות ודימויים ממקומות ומזמנים שונים, מקיימות בתוכן שרשראות של חיבורים מפתיעים בין דימויים, מיסטיקה, אמונות, מיתוסים ומלאכות יד.

בעבודה זו ממשיך אליקים לפתח את העניין שלו ביחסים שבין פיסול לצילום. הוא מצביע בעדינות על החיבורים של זמן וזיכרון, מתבונן פנימה ואחורה כדי להצליח ולייצר אובייקט חדש שמכיל בתוכו את מה שהיה לפניו, ואולי מרמז לנו על מה שיהיה אחריו. ראש המזרקה מופיע גם כמטאפורה ללב הפועם, לנביעה, וביחס לסטודיו שבו פעל אליקים בשנה האחרונה.



Nardeen Srouji manipulates familiar mundane objects, reversing their meaning and creating a new, agitated world that reflects the way she experiences reality. Under her hand, iconic Palestinian artforms that bear historical meaning, such as embroidery and music, become tools for interpreting the present from a different angle. Her objects combine movement and transformation, forcing the viewer to change position and pace, and challenge the comfortable stance and the status quo in which they transpire.

Turning to the traditional red cross-stitch embroidery—the most renowned of Palestinian embroidery techniques—Srouji uses different materials and sizes to construct and unravel the embroidery and its symbolism in countless ways, until it becomes an abstract sign. What starts with a soft thread and a decorative marking on fabric, becomes a warning sign, a stop sign. The red band strip of queue barriers, routinely intended to mark fine borders, such as at the entrance to a museum or a government institution, is deconstructed before our very eyes in a dance movement. Playing in the background is the 1938 Egyptian mega-hit "Ya Habibi..." by renowned singer Asmahan, who was killed six years later under mysterious circumstances.

In *Border Dance*, to the sounds of the refrain, "Come my love, follow me, look what became of me," the meaning of the border and its defenders is challenged. The absurd attempt to grasp the boundaries crumbles to the sounds of the song, raising questions about the murders of women that remain unanswered, and undermining the perception of art as something that must be guarded and protected, kept away from the crowd and the crowd away from it.

נרדין סרוג'י לוקחת אלמנטים מוכרים מהיום יום ובעזרת מניפולציות הופכת את משמעותם ויוצרת עולם חדש ומעורר, שמשקף את העולם כפי שהיא חווה אותו. סמלים פלסטיניים בעלי משמעות היסטורית, דוגמת רקמה ומוסיקה, הופכים אצלה לכלים לקריאת ההווה מזווית אחרת. האובייקטים שלה משלבים תנועה והשתנות, ומאלצים את הצופה לשנות את מנוח וקצב הציפייה ולאתגר את העמדה הנוחה והסטטוס קוו בו הוא נמצא.

סרוג'י לוקחת את רקמת ה־X האדומה המסורתית, אחד מסמלי הרקמה הפלסטינית, ודרך שימוש בחומרים וגדלים שונים היא בונה ופורמת את הרקמה ואת הסמליות שלה אל מול עיני הצופה בשלל דרכים עד שהיא הופכת לסימן אבסטרקטי. מה שמתחיל בחוט רך ובסימון דקורטיבי על בד הופך לסימן אזהרה, לשלט עצור. חגורת הבד האדומה של עמודי התור, שנועדו ברגיל לסמן גבולות עדינים, כמו בכניסה למוזיאון או למוסד ממשלתי, מתפרקת אל מול עינינו בתנועת ריקוד. ברקע מתנגן הלהיט המצרי הענק משנת 1938 "יא חביבי..." של הזמרת אסמאה, שנהרגה שנים ספורות לאחר מכן בניסיונות מסתוריות. בעבודה **ריקוד גבולי**, לצלילי הפזמון החוזר "אהובי, בוא אחריי תראה מה קרה לי", מאותגרת משמעות הגבולות והמגינים עליהם. הניסיון האבסורדי לאחוז בגבולות מתפורר לצלילי השיר, מעלה שאלות בנוגע למקרי רצח נשים שונתרו ללא מענה, ומתגרה בתפיסתה של האמנות כדבר שיש לשמור עליו ולהגן עליו, להרחיק אותו מהעם ואת העם ממנו.



When the afternoon approaches, and the sun's scorching rays soften, I emerge from my shady hiding place and go out into the field to gather my herd straying and staring at the meadow. With a low, continuous whistle I gradually notice them, scattered along the wide yellow plain. They move in my direction hesitantly, their gaze shrouded in guilt, but filled with curiosity. They stop at some distance from me, ready and alert. I approach them one by one, caressing their joints, checking the integrity of their body parts, looking for loose protrusions and projections.

Tomer Dekel assembles a new world from former playground swings, a universe which conceals the potential of play and violence embodied in them. The swings change their shape and character—a horse inviting one to gallop forward or a point of balance between two flying bodies; a machine that strives to soar, or a Viking ship, carried on waves to distant places, carried by hands to be used to ram gates and penetrate new worlds.

The movement of the swing is limited, but it still takes us to other places, liberating us, if only momentarily, from the state of stasis in which we find ourselves. It moves up and down—from the corporeal to the spiritual world, forward and back—from the present to the future, and back, offering a glimpse into other possibilities, but ultimately leaving us in the same place. Dekel reinstates the rotting scraps of wood with new powers. Sanding, sawing, and reassembling, he allows them to rediscover the delicate quality concealed in release, helping them find the place to which they aspire.

כשצהריים עומדים להיגמר, וקרני השמש החורכות הופכות עדינות יותר, אני מגיח ממקום מרצבי המוצל ויוצא לשדה לקבץ את מרעיתי התהוה ובוהה באחו. תוך שריקה רכה ומתמשכת אני מתחיל להבחין בהם, מפוזרים במישור הרחב המוצהב. הם מתקדמים לכיווני בהיסוס, מבטם אפוף אשמה אך חדור סקרנות. הם נעצרים במרחק מה ממני, נכונים ודרוכים. אני מתקרב אליהם אחד אחד, מלטף את החיבורים, בודק את שלמות האיברים, מגשש אחר בליטות וזיזים שאינם מיושבים.

תומר דקל לוקח את מה שפעם היו נדנדות בגני שעשועים ומרכיב הן עולם חדש שמחזיק בתוכו את פוטנציאל המשחק והאלימות הגלום בתוכן. נדנדות המשחק משנות את צורתן ואופיין — פעם הן סוס שקורא לך לדהור קדימה, פעם נקודת האיזון בין שני גופים מעופפים. פעם מכונה שרוצה להמריא מעלה, ופעם ספינת ויקינגים — נישאת על גלים כדי להגיע למקומות רחוקים, נישאת על ידיים כדי לשמש לניגוח שערים ופריצה לעולמות חדשים.

תנועת הנדנדה מוגבלת, ועדיין היא לוקחת אותנו למקומות אחרים. משחררת אותנו ולו לרגע מהתקיעות בה אנו מצויים. היא נעה מעלה ומטה — מהעולם הגשמי לעולם הרוחני, קדימה ואחורה — מההווה לעתיד, ואז חוזרת חזרה. מעניקה הצצה לאפשרויות אחרות, אבל משאירה אותנו בסופו של דבר באותו המקום. דקל משיב לפיסות העץ המרקיבות כוחות חדשים. משייף, מנסר ומרכיב מחדש, מאפשר להן למצוא מחדש את העדינות המתחבאת בתוך הפורקן, לעזור להן למצוא את המקום אליו הן שואפות להגיע.