אל הנכי הלוך דרי

חיה גרץ־רן

<

.1

חמי טבריה 1, 2017, שמן על בד, 70x70

Tiberias Hot Springs 1, 2017, oil on canvas, 70x70

.2–3

גזזת 2, 2016, שמן על בד, 100x125

Ringworm 2, 2016, oil on canvas, 100x125

<

.5

אחות בתל־חי 1, 2015, שמן על בד, 70x70

A Nurse in Tel-Hai 1, 2015, oil on canvas, 70x70

.6

טניה מאכילה, 2020, שמן על בד, 90x120

Tania Feeding a Patient, 2020, oil on canvas, 90x120

.7

גזזת 1, 2016, שמן על בד, 100x125

Ringworm 1, 2016, oil on canvas, 100x125

.8

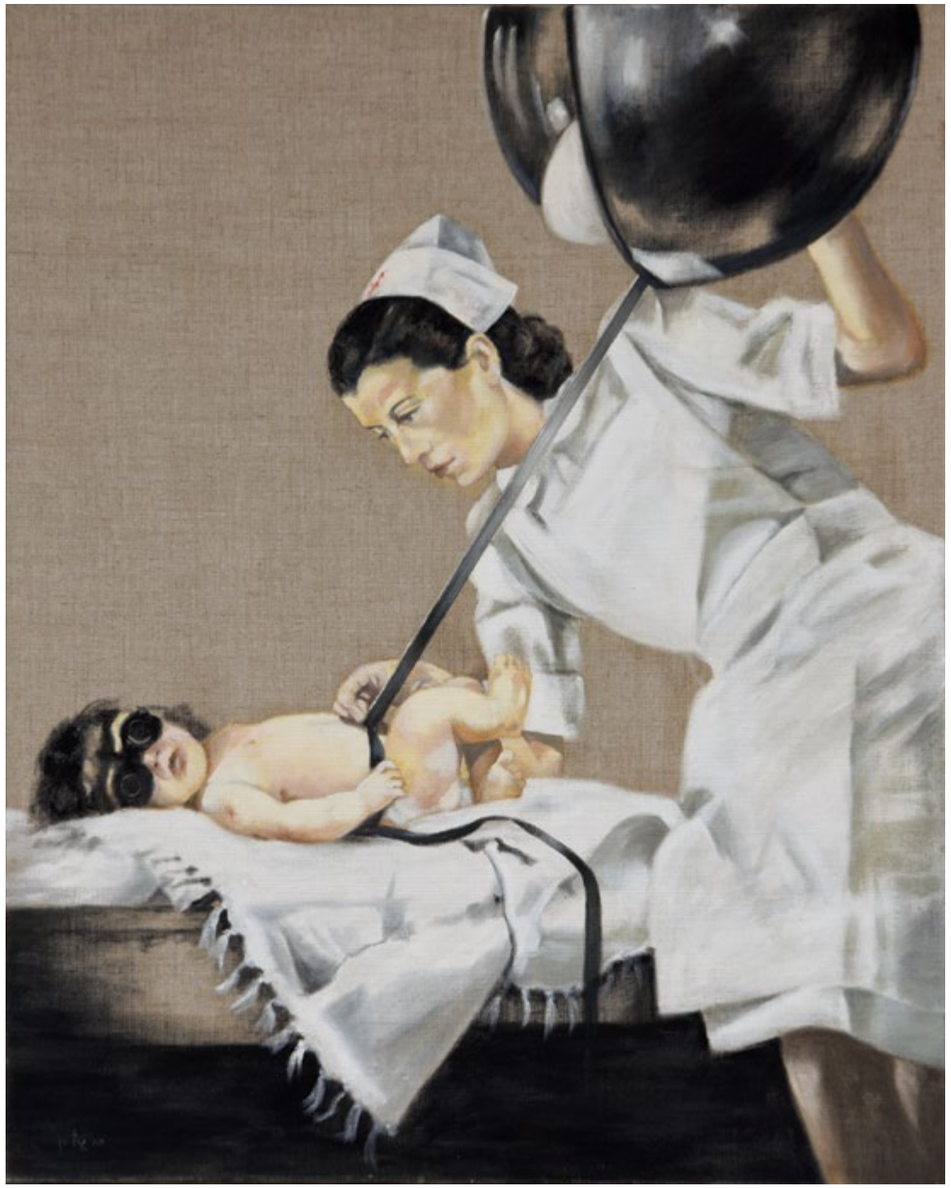
רנטגן, 2020, שמן על בד, 100x80

X-Rays, 2020, oil on canvas, 100x80

.9

שומרת ומגדל, 2022, שמן על בד, 100x90

Guard-woman and Tower, 2022, oil on canvas, 100x90



<

.11

כיפת הסלע 2, 2015, שמן על עץ, 50x40

The Dome of the Rock 2, 2015, oil on wood, 50x40

.12

ערכת מגן 2, 2022, שמן על עץ, 20x30

Protection Kit 2, 2022, oil on wood, 20x30

.13

האחות חנה ומשפחה ליד המעיין, 2016, שמן על בד, 70x70

Nurse Hannah and a Family by the Spring, 2016, oil on canvas, 70x70

.14

חמי טבריה 2, 2017, שמן על בד, 70x70

Tiberias Hot Springs 2, 2017, oil on canvas, 70x70

.15

אחות וארנב, 2021, שמן על בד, 70x70

A Nurse and a Rabbit, 2021, oil on canvas, 70x70

<

.17

אחות ואריה במרפאה, 2021, שמן על בד, 100x100

Nurse and Lion at the Clinic, 2021, oil on canvas, 100x100

.19–18

טניה והשמלה מאודסה, 2021, שמן על בד, 90x110

Tania and the Dress from Odessa, 2021, oil on canvas, 90x110

.20

אחות ומתרחצים, 2016, שמן על בד, 70x70

Nurse and Bathers, 2016, oil on canvas, 70x70

.21

אחות וחורש, 2016, שמן על בד, 70x70

Nurse and Ploughman, 2016, oil on canvas, 70x70

.22

אחות מבעירה, 2017, שמן על בד, 70x70

Burning Nurse, 2017, oil on canvas, 70x70

.23

אחות ואלכסנדר (זייד), 2016, שמן על בד, 70x70

A Nurse and Alexander (Zaïd), 2016, oil on canvas, 70x70

.24

דוב במרפאה ליד המעיין, 2020, שמן על בד, 70x70

A Bear in the Clinic by the Spring, 2020, oil on canvas, 70x70

זֶה הָיָה הָאוֹנֶס וְהָרָעָב וְתַחֲנוֹת הַפַּחַד שֶׁהִבְרִיחוּ אֶת הַמִּשְׁפָּחוֹת שֶׁלָּנוּ
לַאֲרָצוֹת חַמּוֹת. אֶת הַקְּטַנִּים הוֹסִיפָה הָעֲקִירָה לְהַחְרִיד זְמַן רַב.
אֲנָשִׁים שֶׁבִּקְשׁוּ נָשְׁאוּ אֶת גּוּפָם רָצוּ לְהַרְחִיק עַצְמָם מֵאַרְצוֹת הַמּוֹצָא.
לִנְשֹׁם לִשְׁכֹּחַ לְקַוּוֹת שֶׁהַחֹם וְהַמֶּלַח יְרַפְּאוּ אֶת הָעוֹר. מִישֶׁהוּ שָׂם לְפִתְחָם
שַׂק גַּרְעִינִים שְׁחֹרִים. לְפֶתַע אֹשֶׁר. מַשֶּׁהוּ לִבְלֹעַ וְגַם לְהַנִּיחַ אֶת הָרֹאשׁ.
בְּצִנַּת הַלַּיְלָה יִתְעוֹרֵר הַגּוּף. נָשִׁים תִּתְעַבֵּרְנָה. תְּמִימִים וְאוֹהֲבִים יְקַלְּפוּ
תַּפּוּזֵי וָלֶנְסִיָה וְיַאֲכִילוּ אֶחָד אֶת הַשֵּׁנִי.

גַּרְעִינִים שְׁחֹרִים / שולמית אפפל
מתוך ספר השירים **תדמייני שאת כוכבת**, תל־אביב: הוצאת פטל, 2017

אל תלכי רחוק מדי

חיה גרץ־רן

מוקדש באהבה
לילדיי עילם, ענות ועילי
ולשמיר ענבר בן זוגי, אהובי

משכן לאמנות עין־חרוד
Mishkan Museum of Art, Ein Harod

משכן לאמנות עין־חרוד
מנכ"לית: אורית לב־שגב
אוצר ראשי: יניב שפירא

הקטלוג רואה אור לרגל התערוכה
חיה גרץ־רן: אל תלכי רחוק מדי
עבודות 1980–2022

3.2.2024–8.9.2023

תערוכה
אוצר: שרון תובל
השאלות: יהודית בז'רנו
שימור: מור טבנקין
מנהלה: מירב ברוידא, איה בשור, עתר פלד
הקמה: זהר דורון, עידן ססטיארי־לביא
סיוע טכני: אילון אופק, אנדריאן ז'ודרו
שיווק: שירה תמיר
חינוך: עפרי גרדי כהן

קטלוג
עיצוב והפקה: גיא שגיא
עריכת לשון: שלומית עוזיאל
תרגום לאנגלית: שחר פלד
הגהה עברית: ענבל גרין
הגהה אנגלית: תמר לנדאו, שלומית עוזיאל
צילום: בועז לניר, אבי חי, אורי זינגר,
רן ארדה, גרשון יקיר, דניאל חנוך
הדפסה: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל־אביב
ספר זה ראה אור באמצעות מימונה של קרן קימת לישראל

כל המידות בס"מ, רוחבxגובה
כל הזכויות שמורות לחיה גרץ־רן ולמשכן לאמנות עין־חרוד

מסת"ב: 978-965-7497-21-0

תודה מיוחדת מהאמנית
ליניב שפירא, על ליווי האוצרות הרגיש ועל המאמר היפה,
המחזק יתדות עשייתי האמנותית. יניב היה הראשון שפתח בפניי
את הדלת להציג את גופי עבודתי בתערוכה רטרוספקטיבית
בהיקף כה מרשים.
לשרון תובל, על אוצרות התערוכה המורכבת ועל המאמר המחקרי
המעמיק, המקיף ארבעים שנות יצירתי. תודה מעומק הלב על
התעוזה, היצירתיות, הסבלנות והתמיכה בתהליכי הבניית
התערוכה והספר.
לאורית לב־שגב, על הגיבוי הנלהב לקיום התערוכה.
לגליה בר אור, על דיאלוג רב שנים ועל קשר מחזק ומעודד.
לגיא שגיא, תודות מעומק הלב על הסבלנות ועל מלאכת התרגום
הגרפי המהודק של יצירתי בספר הנוכחי.
לגבי מענית, שאצר את תערוכתי המוזיאלית הראשונה ובנה בחפץ
לב את העזרים לתערוכה הנוכחית.
לבועז לניר, על שיתוף הפעולה האמנותי רב השנים וצילומי
העבודות.
לאלון וולפיילר־קהתי, הבמאי והעורך של הסרט לתערוכה,
לצלם רונן קרוק ולצוות ההסרטה.
לרפי ונציאן ולמעבדת ורהפטיג־ונציאן.
לנדב מן מארכיון "ביתמונה", למכון גנזים ולחגי שגב.
למאיה דרסנר, על הרסטורציה לציורי השמן והטמפרה.
לצוות המשכן לאמנות עין־חרוד: יהודית בז'רנו, מור טבנקין,
מירב ברוידא, עתר פלד, שירה תמיר, עפרי גרדי כהן, תניא
פרדמן וזהר דורון, על ליווי התערוכה בכל היבטיה.
למוקי צור, לרז סמירה ולד"ר קציעה עלון, על כתיבת המאמרים
לספר.
למשוררת שולמית אפפל, על שירה "גרעינים שחורים"
המופיע בספר.
לנכדי ולנכדותיי, עומר, עידן, תמה, נעמי ומאיה, וכן לשירה
ענבר, נעמה ליפשיץ, אוריאל ואוריאן יעקובי, ששימשו לי השראה
ומודלים לגוף עבודות רחב.
לאחיותיי שוש גרץ, ורדה יתום ורחל סולניק ז"ל, על האהבה
והתמיכה המושכלת בעבודתי.
תודה מיוחדת לדני רן, אבי ילדיי, שהאמין בי והלך איתי שנים
רבות (גם) בארץ לא זרועה.
לבצלאל ירדני, לוואליד כרכבי, לאב קרול מהמסדר הכרמליטי,
לעידית שכנאי־רן, לחיים כראל, לקרן מימרן, לאילנה בלסקי,
לדניאל פרייאט, לענת אביהוד, לנאוה בן־חורש, למאירה אליאש־
ענבר, לזהר ואייל בצר, לשרה ועופר אבידוב ולנילי בר־סיני.
לגלריית גן שמואל ולגלריית זוזו על אביזרי התערוכה.
לאספנים שניאותו להשאיל את העבודות לתערוכה: דפנה וגדליה
המרמן, אסף טוכמאייר, פרח ודורון בקרמן, ראובן אלה,
ענבל וטוביה שמלצר, חיה ומשה היכל, אורלי ורונן אשכנזי,
הילה וגולן משעלי, דני רן, ענת ועמירם הר־גיל, חנה ויורם
לוי, שרון נוימן, סמדר לנדאו, חן צימבליסטה (אוסף עפרה
צימבליסטה ז"ל), דניאל מילוא (אוסף נעמי אביב־מילוא ז"ל),
רותי ינאי, דליה ועמוס יפה, שרה וגבריאל מענית.

31 **פתח דבר**
אורית לב־שגב

35 **חיה גרץ־רן: אל תלכי רחוק מדי עבודות 1980-2022**
שרון תובל

47 **(היכונו לבואה של) הדיסטופיה הממלכתית של חיה גרץ־רן**
קציעה עלון

89 **חיה גרץ־רן: סיפור ביסוי**
יניב שפירא

93 **חלוצה אישית**
רז סמירה

97 **געגועים לאתמול ולמחר המכרסמים את ההווה**
מוקי צור

פתח דבר

אורית לב־שגב

לעונג הוא לנו להציג את הרטרוספקטיבה של האמנית חיה גרץ־רן: יצירות שנוצרו לאורך ארבעים השנים האחרונות. גרץ־רן פוסעת זה עשרות בשנים בשבילה הייחודי בשדה האמנות הישראלי, מלווה בקהל נאמן של אוהדים ומעריצים. תערוכתה "אל תלכי רחוק מדי – עבודות 1980-2022" והספר הנלווה לה מצטרפים לשורת תערוכות שנערכו במשכן לאמנות עין־חרוד בשנים האחרונות, אשר ביקשו להציג מגמות שמחוץ לשדרה המרכזית של האמנות הישראלית ונקודות מבט אלטרנטיביות להתבוננות במיתוסים ישראליים. המוזיאון הדגיש במיוחד את ההכרה ביצירתן המשמעותית של אמניות שהשמיעו קול פמיניסטי ועסקו בעוולות על רקע מגדרי ובהדרה דתית. מבין התערוכות הקבוצתיות ותערוכות היחיד ברוח זו יצוינו "אביבה אורי: רטרוספקטיבה" (2002), "מאירה שמש: מלכת יופי" (2004), "רות שלוס: רטרוספקטיבה", (2006), "עידית לבבי־גבאי: שעת ההתבהרות" (2011), "מטרוניתא: אמנות יהודית פמיניסטית" (2012), "הברביזון החדש: השיבה לחיים" (2017).

גרץ־רן עוסקת ביצירותיה בהיסטוריה ובחברה, ובפרט במקומן של נשים בהן. יצירותיה, המבוססות על תצלומים מתולדות החברה הישראלית, מתבוננות באתוס הציוני במבט פמיניסטי ועכשווי ומבקשות להביא לקדמת הבמה את הנרטיב הנשי שנעדר ממנו. בסדרת ציורי "חלוצות" הביקורתית היא מתמקדת בגופן של נערות לבושות בבגדים קצרצרים אופייניים לתקופה, המשדרים שחרור ושליטה – נשיות צברית עוקצנית המבקשת להיות שותפה שווה לייסודה של הדת החדשה. דמויות אלה משוכפלות במקצב מוזיקלי הרמוני, אחיד וממושמע, ומוצגות כגוף שקוף ותלוש, ללא ראש, ללא פנים וללא שורשים. בציורים מסדרת "ילדות טובות", גרץ־רן מתמקדת בפלג גוף תחתון של ילדה־נערה, לבושה בחצאית קצרה ששוליה מורמים בעדינות פתיינית כמצופה מ"ילדה טובה", ולצידה נח צל מאיים של דמות זאבית עוקבת/אורבת/מציצה.

זעקתה האמנותית של חיה גרץ־רן הטרימה את מהפכת "מי־טו" שהתחוללה בשנים האחרונות בחברה העולמית, ואפשר לומר כי הייתה מקולותיה הראשונים והאמיצים.

ההיסטוריון מוקי צור, במאמרו, עומד על ערך ההסתפקות במועט ועל הלגיטימציה לביטוי רוחני של נשים כמוטיבים מנחים ביצירתה של גרץ־רן. על כן הוא מדמה את הסטודיו של גרץ־רן למנזר: מרחב המספק לה מסגרת רעיונית של משמעת, ריטואלים וסגפנות, אך גם מעודד יצירה נשית רוחנית ומציאת קול עצמאי־ביקורתי. גם יניב שפירא עומד במאמרו על הדחף של גרץ־רן לזקק את זהותה האמנותית האותנטית, ומגדיר את קולה – חלוצי.

האוצרת רז סמירה, במאמרה בקטלוג זה, מתארת את השימוש שנעשה בתקופת העלייה השנייה בתצלומים מבוימים, אשר הציגו חזות בהירה, אידילית ומוארת ונועדו לשמש ככלי שרת במאבק הציוני. את מסכת הבימוי הזאת גרץ־רן מבקשת להסיר ולחשוף. שכבה אחר שכבה היא פורמת ומסירה ושכבה אחר שכבה היא מוסיפה, והסיפור הלאומי משתלב ביצירות בסיפורה האישי של היוצרת.

שרון תובל, אוצר התערוכה, עומד על הקשר הסבוך והמרתק בין האם הביולוגית לאם האידיאולוגית ביצירתה של גרץ־רן – חיים אישיים הניבטים מתוך אלבומים פרטיים מתערבבים עם תצלומים מארכיונים ציבוריים, בניסיון נחוש להסיר, כדבריו, את הגלד מעל הפצע, ולהתמודד עם הכאב ללא מסכות.

הזמן – עבר, הווה, עתיד – הוא נושא מוביל ביצירותיה של האמנית. תקופות וזמנים מתלפפים בהן אלה באלה, ואירועים היסטוריים קפואים בזמן ובמרחב משתנים ויוצרים מציאות חדשה, חמקמקה. מציאות זו – "דיסטופיה עתידנית ועברית", בלשונה של קציעה עלון – מבקשת להסיר מסכות ממיתוסים גבריים ומאידיליה מדומה ולנפץ סוגים שונים של טאבו. המציאות הזאת, הנפרשת בפנינו ביצירותיה של גרץ־רן, היא קריאת תיגר מעוררת השראה על "מחוזות הזיכרון" (les lieux de memoire)[1] הלוקאליים, אותם אתרי הנצחה חיים ומתפתחים, מוחשיים או רעיוניים, הדרושים לבניית אומה ואתוס לאומי.

---

1 פייר נורה, "בין זיכרון להיסטוריה: על הבעיה של המקום", **זמנים** 45 (1993), עמ' 4–5.

†

נבקש להודות בהערכה גדולה לאוצר התערוכה שרון תובל על מלאכת מחקר ואוצרות מוקפדים, רגישים ומקיפים הפורשים ארבעים שנות יצירה פורה, מגוונת ועשירה, ועל עריכת הספר המלווה את התערוכה; לאוצר הראשי יניב שפירא על הליווי המסור והמקצועי; ולחוקרות ולחוקרים, כותבי המאמרים, שהאירו זוויות שונות ומרתקות ביצירתה של גרץ־רן: מוקי צור, רז סמירה וקציעה אלון.

תודתנו והוקרתנו נתונות לעוסקים במלאכת הפקת הספר והתערוכה: לגיא שגיא על עיצוב הספר והפקתו, לשלומית עוזיאל על עריכת הלשון, לשחר פלד על התרגום לאנגלית, לבועז לניר, אבי חי, אורי זינגר, רן ארדה וגרשון יקיר על הצילומים, לגבי מענית על בניית עזרי התערוכה, לאלון וולפיילר־קהתי על צילום סרט הווידיאו המשולב בתערוכה, לאח אוליביה מהמנזר הבנדיקטיני באבו גוש על הציוד שהשאיל לנו ול"פעם שנייה" מקיבוץ מזרע ו"יד אחרת" מעין־חרוד מאוחד על הריהוט שהשאילו לתערוכה.

אנחנו אסירי תודה למשאילי העבודות לספר ולתערוכה ולתומכים הנדיבים שאפשרו את הקמת התערוכה המקיפה ואת הוצאת הספר: קרן "אילנות של זהב", קרן "בשביל האמנות", קרן "מימרן" ותורמים פרטיים שבחרו להישאר בעילום שם. ולצוות המשכן לאמנות – שאין כמוהו.

דיוקן עצמי של חיה גרץ־רן,
גיל 16, מאלבום המשפחה
Haya Graetz-Ran,
self-portrait, age 16,
family album

חיה גרץ־רן: אל תלבי רחוק מדי
עבודות 1980-2022

שרון תובל

מבוא: חיה גרץ־רן – אמנית ונזירה

עבודותיה של חיה גרץ־רן המוצגות בתערוכה זו מסכמות ארבעה עשורים של עשייה קדחתנית, שנבעה מרצונה של האמנית, כבר מגיל צעיר, להיות אמנית ונזירה. התבוננות במכלול העבודות שיצרה במרוצת השנים מגלה לנו מגוון רחב ומשתנה של טכניקות ורעיונות, המבטא קשר סבוך ומרתק בין האם האידיאולוגית לאם הביולוגית – החל מציוריה המוקדמים בצבעי מים, טמפרה ושמן, דרך הסדרות האידיאולוגיות שבמרכזן חלוצות, שומרות, ולבסוף – האחות הרחמנייה. בעבודותיה של גרץ־רן, הזמן הלינארי מבוטל: העיסוק בנרטיבים היסטוריים המושלכים אל ההווה ומבשרים על עתיד אפשרי הופך את עשייתה לעל־זמנית, והוא אחת הסיבות לחשיבותה בשדה האמנות הישראלי. עשייתה משקפת דרך ארוכה, רבת סבכים, כאב וסבל לצד יופי, צלילות עד לסף השיגעון ועליות לפסגות: שכבות על גבי שכבות של מעברים אישיים ואמנותיים, חיה ממשיכה בדרכה, המשלבת חוויה אישית לצד ביקורת על האתוס האידיאולוגי הדומיננטי. גרץ־רן היא שושנה בין עמקים, אך אינה פוסחת על הקושי והסבל, אלא מחבקת אותם.

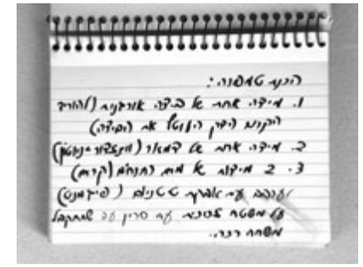
פרק 1

בין מדיום ומקר, טכניקה וקיפור

מדי בוקר באותה שעה נכנסת חיה גרץ־רן אל הסטודיו רחב הידיים שלה בקיבוץ שער־העמקים. האור העמום הנכנס אליו מבעד לחלונות החלביים מאיר את החלל, המחולק למרחבים פונקציונליים: ספרייה גדולה, יומני וידויים וקטלוגים; קבינט ישן מלא פריטים שלוקטו, קולאז'ים מטרידים של צילומי עיתונות, ציורים על הקירות ושטיח היוצר אי במרכז החלל, כמרחב לישיבה ולהתבוננות.

בכניסתה לסטודיו, בימים שבהם אינה מלמדת, גרץ־רן מבצעת ריטואל יומיומי חוזר. היא משמיעה דיסק של מוזיקת בארוק כנסייתית, יושבת במרחק־מה מכן הציור, מתבוננת, מכינה את צנצנות הצבעים ומתחילה דיון מחודש עם העבודה.

חיה גרץ־רן, ציירת אוטודידקטית, מבטאת את תחושת השבר האידיאולוגי, החברתי והאישי על ידי התכתבות עם תצלומים מארכיונים ומאלבומים פרטיים מתחילת ההתיישבות בארץ ישראל. היא מנכיחה את הסבל הגלום בהם, את חיי המשפחה כפי שהם נראים מנקודת מבט נשית פמיניסטית, את המאבק הנשי החלוצי השזור בנרטיבים אישיים. דמותה של אמה נוכחת ברבות מעבודותיה המוקדמות, והמעברים בינה לבין האם האידיאולוגית, בדמותה של תפיסת העולם הציונית־חלוצית שעל ברכיה גדלה והתחנכה, קושרים את עשייתה לסיפור החברתי הקולקטיבי. עבודות אחרות שלה ניתנות לקריאה אף כמבטאות מיניות קוויריות. הן שזורות ברמזים חזותיים ומילוליים לאירועים מתוך סיפורה האישי, הנקשרים לפרשנות שלה את החיים כיצירת אמנות.



מחכון להכנת צבעי טמפרה,
מתוך פנקסה של האמנית
Recepit for tempera paint,
from the artist's notebook

ההתהלה: צבעי מים וקשיחות הימטיה

את דרכה בציור החלה גרץ־רן ביצירה בצבעי מים. האקוורלים הראשונים מעידים על כישרון טבעי ועל רצון עז לאמץ טכניקות ציור מסורתיות. שילוב זה הוביל אותה לבניית שפה ייחודית, שונה מהשפה החופשית המקובלת ביצירה בצבעי מים. בניית הדימוי נעשתה כבציורי שמן רפאליטיים, בטכניקת לזור,[1] שכבות על גבי שכבות כבצבעי שמן.

מדוע בחרה גרץ־רן להתחיל את דרכה כציירת דווקא בצבעי מים? צבעים אלה הם מדיום שאינו מאפשר מרווח טעות או גמישות טקסטורלית. זאת בייחוד כאשר משתמשים בהם כבצבעי שמן, כפי שעשתה גרץ־רן – בשכבות ובמרקם סמיך, ללא נזילות. כך עבודותיה המוקדמות מצוירות בקווים מדויקים, הרקעים מופשטים והאור הוא בגוונים אירופיים של אפור־חום כהה, הרחוקים מן האור הארץ ישראלי המסמא. הבחירה להתחיל דווקא בצבעי מים משקפת הקפדה ומשמעת עצמית. מלבד אילוצי חוסר המקום בסטודיו שבביתה, שבו ציירה באותם ימים, הבחירה הזאת נבעה משאיפתה של גרץ־רן "לביית חיית פרא", ואולי מרצון למשטור עצמי. כאן מהדהד אחד המשפטים המכוננים שאמרה לה אמה, שהיה לשמה של תערוכה של יצירותיה שהוצגה בשנות ה־90: "אל תלכי רחוק יותר."[2]

אפרוריות מורבידית ניכרת כבר בשני ציורים מוקדמים בצבעי מים, **שידה ביתית** (1981, עמ' 157) **וחלוצים בחולון** (1981, עמ' 157), שהוצגו בתערוכה "אדמה רוח ומים" (1985).[3] בציורים נראות דמויות קטועות רגליים, נשים מוחפצות ושטוחות, מוצגות כבובות חייטיות הניתנות לנשיאה. הן הנושאים והן פלֶטת הצבעים האפרורית מבטאים את הקושי, את הסבל ואת הניכור של התקופה: ארץ שממה פוסט־אפוקליפטית, שואתית. מחד גיסא חלוצים כאנשים חיים־מתים, מאידך גיסא שידה משפחתית שדמויות יוצאות ממגירותיה כמו מאלבום משפחתי, כאובייקטים הניתנים לנשיאה. כבר אז, עבודותיה של גרץ־רן טעונות פוטנציאל היסטורי.

בציור **זה כתוב** (1997, עמ' 156) מורגשת הבשלות התימטית שממנה ייוולדו ציורי הטמפרה שמופיעה בהם דמותה של אמה, הציורים הכנסייתיים ומאוחר יותר הסדרות "לבנות", "חלוצות" ו"שומרות". הקומפוזיציה מאורגנת כקולאז': במרכז נראית אמה של האמנית עם חברה, ציור על פי צילום מאלבום משפחתי; וסביבן דימוי המתאר את צמד המרגלים נושאים בשניים אשכול ענבים, שהיה סמל פופולרי בתקופה, דף מספר

1 צבעי לזור הם צבעים על בסיס מים או שמן המשמשים לציפוי ולצביעת עץ. הצבע יוצר קליפה המתקלפת עם חלוף הזמן. צבעי לזור מתקדמים אינם מתקלפים, ומתאפיינים בברק או בגימור מט בהתאם לסוג הצבע.

2 "אל תלכי רחוק יותר I" הוצגה בבית האמנים בירושלים (1996) באוצרותו של חיים מאור, ו"אל תלכי רחוק יותר II" הוצגה במרכז האמנויות ע"ש ברר, גלריה ע"ש אפטר, מעלות־תרשיחא (1997), באוצרותה של נגה מגדל.

3 התערוכה "אדמה רוח ומים" הוצגה במוזיאון וילפריד ישראל בקיבוץ הזורע בשנת 1985. אוצר התערוכה היה גבריאל מענית, שכיהן כאוצר הראשי וכמנהל של המוזיאון בשנים 1970–2008. מענית הוא שעמד על כך שגרץ־רן תכיר ותלמד את טכניקת הציור המסורתי בטמפרה.

אניולו ברונזינו, **דיוקנה של ביה דה מדיצי**, 1542–1545,
גלריה אופיצי, פירנצה
Agnolo Bronzino, *Portrait of Bia de' Medici*, 1542–1545,
Uffizi Gallery, Florence

זיכרונות אישי ושני ציורים קלאסיים מיניאטוריים של שלוש הגרציות וטבע דומם רנסנסי. בדיעבד נראה כי גרץ־רן כבר מכינה את הצופים לנושאים שבהם תטפל בציורי הטמפרה, ובכלל זה היציאה אל התלת־ממד באמצעות האובייקטים המטופלים שאותם היא מצמידה לציור כחלק אינטגרלי ממנו.

בתערוכת היחיד "ילדות שלישית" (1980)[4] הציגה גרץ־רן סדרת ציורים משפחתיים בצבעי מים. תערוכה זו הייתה נקודת מפנה בחייה האמנותיים.

"בסדרה זו התבססתי על צילומי האלבום המשפחתי הפרטי של הוריי, המשקפים את הכמיהה להשתלב בנוף הארץ, להסיר את סממני הגלות והדת," מספרת האמנית. "צילומים של קרובי משפחה ש'הלכו' בשואה נותרו בעבורי כחידה. דור של הורים נמנע מלדבר על העבר והותיר אותנו ללא מענה."[5]

ציור בטמפרה: הישראלי והרנסנסי

בשלהי שנות ה־80 עברה גרץ־רן מציור בצבעי מים לציור בטכניקת הטמפרה, הדורשת המתנה ממושכת לייבוש השכבות הרבות. מעבר משמעותי זה הביא עמו צלילה נוספת אל הסיזיפיות הטכנית ואל הצורך הנפשי לגעת בתכנים מאתגרים מחייה האישיים, ובה־בעת לקיים דיון עם המאסטרים הגדולים בתולדות האמנות. בעבודות אלה אנו מוצאים שילובים בין סימבוליזם לפאתוס, בין ציור ליציאה אל החלל התלת־ממדי, תוך שימוש במשפטים הלקוחים ממכתבים אישיים כחלק מהותי בהבניית הציור.

"מידה אחת של ביצה אורגנית, להוריד את הקרום הדק העוטף את הביצה. מידה אחת של דמאר (וינדזור + ניוטון). שתי מידות של מים רותחים." דף זה, הכתוב בכתב ידה של גרץ־רן, לקוח מתוך פנקס אישי קטן שבו כתבה מרשמים מדויקים להכנת הטמפרה. בבסיס כל המרשמים האלה נמצא מתכון שקיבלה, במפגש קצר אחד, מהציירת חנה קיי בשלהי שנות ה־80.[6] מאז היא רוקחת, ממש כבמעבדת ציור, מתכונים מלווים באיורים להכנת צבעים ומדיום ושיטות לאחסון ממרח הטמפרה.

טכניקת הציור בטמפרה שימשה את האמנית ליצירת שילוב מרתק בין דמויות ארץ ישראליות איקוניות הלקוחות מנופי ילדותה לבין דמויות מוכרות מהאמנות הרפאליטית ובהשראת האולד מאסטרס (Old Masters) האיטלקים, כדוגמת אניולו ברונזינו. בעבודותיה **ילדה, ארנב ודגל** – **מחווה לברונזינו** (1997, עמ' 160) **וציפור כחולה** (1995, עמ' 158) נדמה כי גרץ־רן העניקה את פניה **לדיוקנה של ביה דה מדיצ'י** (1542-1545) ומיקמה את הדמות במרחב המקומי: הנוף הנשקף מחלון ביתה בקריית־טבעון, צמחייה ישראלית ומגדל מים. הדמות אוחזת דגל ישראל קטן, כמו דגלי שמחת התורה הזכורים לאמנית מילדותה בחולון. ב**ציפור כחולה** גרץ־רן לוקחת לה חופש רב יותר ומוסיפה אלמנטים מחייה האישיים. ברקע הציור

4 גלריה גרפיקה 3, חיפה.

5 הדברים נאמרו בשיחה בין גרץ־רן לכותב המאמר.

6 הציירת חנה קיי חייתה בעבר בניו־יורק ובתל־אביב, וכיום חיה, יוצרת ומציגה בגלריות ובמוזיאונים באוסטרליה. למדה אמנות בישראל ובווינה שבאוסטריה ובעלת תואר דוקטור.

מופיעים מבנים ודמויות מציורי ילדות של בנה הצעיר עילי, והמסגרת שבה נמצא הציור מעוטרת בסימנים שהעתיקה מ"קשקושים" במחברות בית־ספר שלה, שנשמרו מילדותה.

עבודותיה של גרץ־רן מאמצות אורנמנטיקה נוצרית בשנים 1996-1998, בהשפעת שהותה הקצרה והאינטנסיבית במנזר סנט קלייר בירושלים. האמנית הגיעה אל המנזר כדי להתעמת עם חלום נעוריה, לרשום מתווים ורעיונות לעבודות עתידיות ומתוך דממת המנזר, לפענח את סוד השתיקה הקבוצתית ולמצוא את הדמיון בינה לבין שתיקת החלוצות, שאליה נחשפה ביומני וידויים בארכיונים אישיים וקולקטיביים.

ציורי הטריפטיכון הכנסייתיים, שבהם היא שוזרת דמויות רנסנסיות עם ציורי נוף ארץ ישראליים ועם משפטים של אמה, הם הבסיס הרעיוני והסגנוני לסדרות הציורים שתיצור בשנים הבאות. כבר בתחילת דרכה, התאפיינו יצירותיה במבנה טופוגרפי: גרץ־רן בונה מצע מסטרוקטורות עץ שלמות, מעין ויטרינות קטנות, שאליהן היא מכניסה צמחים מיובשים בעלי משמעות סימבולית, כגון ורדים או עלי קיסוס יבשים, שבנצרות מקובל להניחם על גופת המת. שתי עבודותיה **יש עוד צורך לסבול** (1997, עמ' 159) **וכולם מסתירים** (1997, עמ' 159) הן צרות ואנכיות, ובנויות משלושה חלקים נפרדים: בחלק העליון ויטרינות מכוסות זכוכית שדחוסים בהן ורדים ועלי קיסוס, במרכז ציור וציטוט בנושא אמנות מתקופת הרנסנס, ובחלקן התחתון דימוי מצולם. התצלום ביצירה **יש עוד צורך לסבול** הוא של גבר, אהבת חייה המוחמצת של אמה שהיה בעבורה הצדקה לסבלה היומיומי. התצלום האחר הוא של עקרת בית אלמונית לבושת סינר ואוחזת מטאטא. מכאן חלוקת הבד בציוריה לכמה מרחבים נרטיביים, דו ותלת־ממדיים.

סדרת טמפרה אחרת נקראת "גן מלכה" (1996, עמ' 152). סדרה זו שואבת השראה מתצלום קבוצתי של ילדי הגן הפרטי של השכנה מלכה, שגרץ־רן היא אחת הילדים המופיעים בו (**גן מלכה 1951**, עמ' 39). בציוריה היא מפרקת את התצלום לכמה חלקים, דקונסטרוקציה הנובעת מחיפוש ומחקר מדיומלי ונרטיבי:

> התצלום הזה העסיק אותי במיוחד, וכמו ברבות מעבודותיי בתקופה זו אני חוזרת ל'זירת הפשע' ומתעמתת עם זיכרון טראומטי של ילדות מוקדמת שבה ילדות וילדים חסרי ישע נתונים לחסדי גננת לא־מקצועית, מתעללת. בעבודות הבנויות כאיקונות ומצוירות על עץ התמקדתי בהבעות הפנים של הילדות, המשדרות כעס, התמרמרות ופגיעות. החיוך שלי, היחיד בתצלום, כמו בא לכסות על תחושת הפחד שליוותה אותי.

שנת 1999 הייתה שנת מפנה בדרכה האמנותית של גרץ־רן. בשנה זו קיבלה מלגת אמנית אורחת בפריז במסגרת תוכנית שהות האמן הבינלאומית בסיטה דה ארט (Résidence d'artistes, la Cité internationale des arts).

השינויים הפוליטיים בתקופת האינתיפאדה השנייה עוררו בה רצון לגעת בפצעים חברתיים ולתת ביטוי לתחושת האלימות המחלחלת במציאות הישראלית. רצונות ותחושות אלה באים לידי ביטוי ראשון בסדרת "ספרים לבנים", שיצרה גרץ־רן במהלך שהותה בפריז. סדרה זו מבוססת על ספרי אמנות שמצאה או רכשה בשווקים שבעיר. גרץ־רן הדביקה את דפי הספרים זה לזה והפכה אותם לאובייקט קשיח. לפעמים יצרה בהם נישה והטמינה בה מיניאטורות בעלות משמעות סימבולית לעבודה, לפעמים הדביקה וחשפה ציורים או צילומים של נופי העמק והגליל שהביאה איתה כ"צידה לדרך". לכל זה הוסיפה משפטים בכתב ידה, או הותירה גלויים קטעים בעלי משמעות מתוך הטקסט של הספר. ביצירה הנקראת **האש של הר האטנה** (*Le feu de L'Etna*), כשמו של הספר, מחקה האמנית את הטקסט כולו בצבע לבן והניחה בחלונית מבחנת זכוכית עם טיפה מדמה. מתחת לחלונית כתבה בכתב ידה משפט שהופיע במיצג של האמנית מרינה אברמוביץ': "With a sharp knife cut deeply into the middle finger of the left hand. Eat the pain." גרץ־רן יישמה על גופה את הוראותיה של מרינה אברמוביץ', והקיזה את דמה כדי להמחיש את סבלה־שלה (**ספר לבן 3**, 1999, עמ' 105).

ביצירה אחרת, **ספר לבן 1** (1999, עמ' 106), מודבק תצלום של **האריה השואג** בתל־חי, והכרך כולו מנוקב בדקירות חדות ועמוקות. בדף הנגדי נוף ברושים ארץ ישראלי.

השהות בפריז חשפה בפני גרץ־רן את התרבות האירופית הקלאסית, אך גם עוררה בה געגועים לאור הישראלי הבוהק, המתכתב עם הנושאים החדשים שאליהם הפנתה את מבטה. את כל אלה ביטאה בסדרות העבודות "לבנות" ו"ילדות טובות", שהתבססו על צילומי ילדות בנות דורה, הלא הוא דור תש"ח.

גרקאות והזרתיות בציוריה של גרץ־רן

החזרתיות מאפיינת את ציוריה של גרץ־רן כבר בראשית דרכה. בציור **אמא 1, 2, 3** (1998, עמ' 154–155),

גן מלכה 1951, חולון. חיה, בת 3, יושבת בשורה הראשונה
Malka`s Kindergarten 1951, Holon.
3-year-old Haya in the front row

שבו מצוירת אמה של האמנית על פי צילום מצעירותה, מורגש טיפול שונה בציור, ברקע ובהבעת הפנים של האם, המחייכת בציור השמאלי וחיוכה הולך ודועך בדמויות שמימין. גם ההילה שסביב ראשה הולכת ומצטמצמת אל צידו השמאלי התחתון של הציור, מעין דעיכה פסיכולוגית הדרגתית שהיא דרכה של האמנית לרמוז על העתיד הממשמש ובא.

קבוצות של דימויים נבחרים חוזרות ומופיעות אצלה לאורך השנים, בגרסאות שונות. חזרתיות וסיזיפיות הן מאפיינים בלתי נמנעים כמעט של החיפוש אחר האמת באמצעות ציור המבוסס על רפרודוקציות של צילום. ישנה מידה מסוימת של אובססיביות ברצון להסיר את הגלד מעל הפצע, לנסות ללמוד מהגרסאות השונות, להציב פרספקטיבות שמתוכן ייוולדו תובנות חדשות. למשל, בציור **אורה 1, 2, 3** (2001, עמ' 68–69) מתוך סדרת "לבנות", נראית ילדה לבושה מִצְרֶפֶת[7] וגופייה לבנה שאחת מכתפיותיה שמוטה. הילדה עומדת כשידיה מאחורי גבה, בתנוחה נזופה של ענישה, אי־ודאות או הטלת משמעת. החזרתיות שבציור מעצימה תחושות אלו ואת השאלות שהן מעוררות לגבי בית גידולה.

ילדות באור פוצע

עם חזרתה מפריז (2000) עברה גרץ־רן לציור בשמן על בד, שאפשר לה התמודדות אחרת עם האור ועם הצבע. בעקבות זאת התמקדה האמנית בשתי הסדרות "ילדות טובות" ו"לבנות", המצוירות על בדים גדולים שהלובן שולט בהם. העבודות נבעו מן הצורך להתעמת עם מסרים כפולים, עם תפיסות חינוכיות שלאורן חונכו בני דורה, ילידי שנות ה־40 וה־50. ההליך החקרני והרצון לשייך את הסיפור האישי לזהות הדורית הובילו את גרץ־רן למהלך של חיפוש אחר סיפורים דומים. בעקבותיו פנתה לחברות ולמכרים וביקשה תצלומי ילדות מטקסים חגיגיים, בבגדים הלבנים שנהגו אז ללבוש בהם. הללו הובילו לסדרות "ילדות טובות" ו"לבנות", הכוללות דימויי ילדות ללא ראש, בשמלות לבנות, רגליהן גלויות מתחת למכנסיים הקצרים או החצאיות, מקצתן פצועות. ההעמדה המבוימת, המאולצת משהו, לפי דרישת הצלם הגבר, מעוררת אי־נוחות. ההתמקדות בחלק המרכזי של הגוף מתייחסת לאקט מרדני ואלים של האמנית בילדותה, שבו גזרה את ראשה מתוך תצלום משפחתי שהיה מיועד להישלח לדוד בארגנטינה ולהיות דימוי של "המשפחה המושלמת".[8]

העבודות בסדרה "לבנות" ממשיכות אל מעבר ללובן וליופי ויוצאות אל האור המסנוור והפוצע. כשהוצגה בשנת 1996 בתערוכה "אל תלכי רחוק יותר" בבית האמנים בירושלים, כתבה ילדה שביקרה בה בספר התערוכה: "הציורים שלך הם כמו איזה בונבוניירה מתקתקה ממולאת באבנים וסחוג."

7 מצרפת היא בגד המורכב ממכנסיים וחולצה הגזורים מחתיכה אחת, כבגד שלם. משמש ספורטאים, תינוקות ורקדנים, והיה מקובל כמלבוש לילדים בתקופת היישוב.

8 גרץ־רן מחשיבה צילום זה כיצירתה הראשונה, ולוקחת אותו איתה לאורך כל חייה. העתק שלו תלוי על קיר חדר השינה שלה, ועותק נוסף בשירותים של הסטודיו – שני מקומות של חיי היומיום שבהם היא נהנית להיזכר באותה חוויית ילדות שהייתה לה השפעה עמוקה עליה.

העבודות מקרינות ריק שקט, מעין פעולת הנצחה נסתרת מן העין, "הנצחה שפופה" בלשונה של פרופ' דנה אריאלי־הורוביץ.[9]

ההליך המחקרי שהוליד את סדרת "לבנות" (משלהי שנות ה־90 עד 2009) הוביל גם ליצירת הסדרות "חלוצות" (2009-2017), "שומרות" (החל מ־2008) ו"אחיות בלבן" (2016-2022).

מצע וטקסטורה כאמירה הברהית

מצע עבודותיה של גרץ־רן משמש כ"טופוגרפיה של הציור" שלה. לאורך השנים אנו מוצאים בו אלמנטים אישיים המשולבים במסגרות הציור, כגון ציטוטים מתולדות האמנות; קרשי חיתוך משומשים ובכלל כלים מן המטבח הביתי, הלא הוא "הטריטוריה הנשית"; וכלים שמקורם באתרי בנייה, "טריטוריה גברית" במהותה, ובהם כפות טייחים שהאמנית מציירת עליהן (**נוף בעמק על כף**, 2010).

תפיסת המרחב ביצירותיה של גרץ־רן התפתחה במרוצת השנים, אך ככלל החלל נותר מינימליסטי, ריק. בציוריה המוקדמים הדמות בלבד הייתה בפוקוס, ואילו הרקע נותר מופשט. לעיתים הופיע בו נוף בית מגוריה, גבעות טבעון הירוקות עם מגדל המים, כמו בציור **ילדה, ארנב ודגל – מחווה לאניולו ברונזינו** (1995, עמ' 160). בציורי הנוף של עמק יזרעאל שציירה לאורך השנים, הרקע המצויר משקף את מצב רוחה ותחושותיה. רות מרכוס, במאמרה על התערוכה "(מ)ציירות נוף" (2017),[10] ציינה כי נופיה של גרץ־רן הם נופים נפשיים של תהפוכות רגשיות, יותר מאשר נופים ממשיים. נופי העמק המצוירים על סדרת כפות טייחים משומשות פרושים שטוחים וקטועים כפיסות נוף הולך ונעלם, במציאות שבה המחלפים הנבנים נוגסים בנוף המזוהה עם דימוי האיכר החורש.

לעומת זאת, בסדרה "לבנות" ישנה מחיקה אבסולוטית של סממני מקום. זיכרונם של המתבונן או המתבוננת מסתמכים על לבושן של הילדות כדי להשלים את ממדי המקום והזמן. כך גם בסדרת הציורים גדולי הממדים "מכנסיים קצרים" (2002, עמ' 70–71), שבה נדרש הצופה להישיר מבט אל מול הרגליים החשופות בעוד הרקע הריק, הלבן, מותיר מרחב אסוציאטיבי ומציב אתגר בקריאת היצירה. מעין שיתוף של הצופה בקושי של האמנית עם ההתמודדות התימטית. "לא כדאי לדבר על זה", אחד ממשפטיה של אם האמנית, טומן בחובו מסך הסתרה עצום, הבא לידי ביטוי גם ברקעים הריקים.

החל מתחילת שנות האלפיים, גרץ־רן מטפלת בבדים – הן כמצע הציור, פשתן מכוסה בגרונד לבן, והן כתוכן של הציור עצמו, פשתן מחוספס שאיננו מטופל.

כך בסדרות "אחיות בלבן" ו"ח. חלוצה מתה", שבה קטעי בד נותרים חשופים בין כתמי הצבע של הציור, נטמעים בהם וכמו מתעתעים במתבונן. טכניקה זו משמשת אותה בציור **אשכבה** (2016, עמ' 114) כאקט מדיומלי פוליטי שבו חספוס הבד יכול להיתפס כמחיקה אלימה של זמן, שאין בו עבר ועתיד. עלי האקליפטוס שיוצרים אזורי הבד החשופים מזכירים לנו את שדות הקוצים בציורים מוקדמים יותר, או את עלי הקיסוס היבשים בוויטרינות המוצמדות לציורי הטמפרה הרנסנסיים. הענפים והעלים היבשים החוזרים שוב ושוב ביצירתה של גרץ־רן מהדהדים את זר הקוצים, שיזף מצוי על פי המסורת, שעיטר את ראשו של ישו בדרכו האחרונה והיה מצמח קוצני לדוקרן רליגיוזי קיומי. בראיון רדיו שערך ההיסטוריון ושדרן הרדיו יצחק נוי עם גרץ־רן, תיאר נוי את **אשכבה** כמדיף "ריח של מוות". "מהציור של שושנה בוגן הרחתי ריח של מוות," אמר נוי, "וזה לא קרה לי בשום צורה אחרת."[11]

פרק 2

ההלוצה: הקול הנשי המודר

תהלוכת חלוצות צעירות, הולכות בשלשות, ממושמעות אידיאולוגית, נושאות דגלים שחורים המתנופפים ברוח. בעבודות **דגלים 1 ודגלים 2** (2011, עמ' 62–63) מורגש דיסוננס מובהק בין חגיגיות האירוע, לכאורה מצעד בעל אופי לאומי בהשראת תהלוכות השומר הצעיר שבהן השתתפה גרץ־רן בנערותה בחולון, לבין הדגל האדום או הכחול שהוחלף כאן בשחור מבשר רע. האם היצירות מתארות חברה מובלת, הפועלת כעדר? האם הן משקפות את דאגתה של האמנית לעתיד המדינה?

9 דנה אריאלי־הורוביץ, "הפנטום הנאצי: ערים גרמניות מתמודדות עם עברן", **בצלאל – כתב עת לתרבות חזותית וחומרית**, 14 (ספטמבר 2009).

10 "(מ)ציירות נוף", תערוכה קבוצתית, בית האמנים ע"ש יוסף זריצקי, תל־אביב, אוצרות: ד"ר רות מרקוס ורותי חינסקי־אמיתי, 2017, מטעם העמותה לחקר אמנות נשים ומגדר בישראל.

11 מתוך ראיון רדיו שערך יצחק נוי עם חיה גרץ־רן והאוצרות ד"ר גליה בר אור וד"ר סמדר סיני בתוכניתו **שבת עולמית**, זמן לא רב לפני מותו ("השומרות בשורה השנייה", **שבת עולמית**, רשת ב, 19 במרץ 2022).

גוסטב קורבה, **מקור העולם**, 1866, מוזיאון ד'אורסיי, פריז
Gustave Courbet, *L'Origine du Monde*, 1866, Musée d'Orsay, Paris

לוצ'יו פונטנה, **חפיסה מרחבית, "המתנה"**, 1960, מוזיאון טייט מודרן, לונדון
Lucio Fontana, *Concetto spaziale, `Attese`* ("Spatial Concept, `Waiting`"), 1960, Tate Modern, London

דיאפרגמה, אהוב והלל המִתנה

בהצבה **מצעים קשים 1** (2000, עמ' 64) מתוך הסדרה "מצעים קשים", מודבקת דיאפרגמה בחלקו העליון של קרש חיתוך מעץ משומש. הדיאפרגמה דומה לזו שמצאה האמנית במגירת אמה בשנות ה־50.

השימוש בחפץ נסתר והוצאתו אל הפומבי מבטאים את מחאתה של גרץ־רן כנגד ההשתקה, הטאבו, האיסורים על הדיבור.

מתחתיה מוצב תצלום דיוקן של האם הצעירה ומתחתיו הכיתוב "SeXYSeXYWoman". טבעת הדיאפרגמה, המופיעה בכמה עבודות של האמנית, נראית כאן כמעין אובייקט מֶמוֹרַבִּילִיָה (memorabilia) או תכשיט ויקטוריאני מהסוג המכונה "עין האהוב" (The Lover's Eye), שבו ציור מיניאטורי של עין אחת של האהוב או האהובה מופיע במקום גלוי או נסתר על התכשיט. השילוב בין האובייקט האישי כל כך לבין תצלום הדיוקן של האם, ומצע העבודה החרות סימני חיתוך עמוקים עשוי לבלבל. במבט ראשוני אנו עשויים להסיק כי הקשר בין שלושת העצמים האלה רומז על עולם של עינויים והטרדה מינית. במבט מעמיק יותר מוארת יצירתה של גרץ־רן כנגד הממוקמת על הקו הדק שבין נרטיב אישי לקולקטיבי ומפיקה מתח ממגנט. הבנה זו פותחת בפנינו אפשרות קריאה נוספת.

סדרת העבודות "מצעים קשים" קושרת לעבודת הדיאפרגמה שתי עבודות נוספות, עשויות משיירים ומחפצים פגומים. ביצירה **מצעים קשים 2** (2000, עמ' 153), נראית אמה של האמנית מצוירת על פחית חלודה שהאמנית מצאה מושלכת ברחוב בפריז, ולצידה תגזיר משפט שנלקח מתוך השבועון **דבר השבוע** מ־1959: "לאמא יש מצב־רוח טוב". משפט זה מרמז על זיכרון צרוב של האווירה היומיומית בבית ילדותה של האמנית. ב**מצעים קשים 3** (2008, עמ' 166), מצוירת האם על קרש חיתוך. האם, בלבוש אלגנטי ונעלי עקב, עומדת בנוף החולות של תל־אביב ופניה מופנות אל השמש הארץ ישראלית המסנוורת. שלוש העבודות יוצרות מארג של זיכרון, כאב ובושה – יחסים בין הבת שעודנה ילדה לבין האם, שהותירו פצעים שטרם הגלידו.

הציור **חלוצות ודיאפרגמה** (2014, עמ' 102–103) הוא מחווה ל**מקור העולם** של גוסטב קורבה (Gustave Courbet) (1866). ביצירתו של קורבה נראה איבר המין הנשי בצורה גלויה במבט מלמטה, ולא מלפנים, כמקובל. אצל גרץ־רן נראית דיאפרגמה, שהאישה המשתמשת בה עושה זאת לרוב לפני המפגש המיני ומחוץ לטווח מבטו של הגבר, ואילו כאן היא מתנוססת לראווה, מוגדלת ביחס לגופי הנשים שבציור. ההצגה הישירה של הדיאפרגמה היא מטאפורה המותחת ביקורת על הנרטיב הגברי הציוני הלבן.

יחס אמביוולנטי לאם מתבטא בעשייתן של אמניות רבות, כגון הפסלת הצרפתייה־אמריקנית לואיז בורז'ואה (Louise Bourgeois), המרבה לעסוק הן בדמות אמה והן בעצמה כאם. יש שאמה מופיעה כעכביש ענק ומאיים, ויש שהיא התופרת החרוצה והנערצת, שמחוות כלפיה מופיעות במרבית עבודות הבד מן התקופה האחרונה בחיי האמנית. אימותיהן של חיה גרץ־רן ושל לואיז בורז'ואה מלוות את עשייתן לאורך השנים, הן באופן ישיר, כאשר הן מופיעות בציוריה של גרץ־רן ובפסליה של בורז'ואה, והן בהקשרים תימטיים בלתי ישירים לדמות האם.

התסריטאית והבימאית הישראלית רונית אלקבץ רותקה אף היא לדמותה של אמה. הפרק "מחברת רביעית: הסיפור" בסדרת הטלוויזיה התיעודית **מחברות שחורות** (2022) מתאר את משיכתה של אלקבץ אל דמותה של אמה ובו־בזמן את דחייתה ממנה ומיחסיה עם אביה של אלקבץ. גרץ־רן ואלקבץ משתמשות שתיהן בנסתר הטמון ביחסיהן עם האם ככלי להבניית מתח חזותי ונרטיבי. סיפור חייהן, המשפטים שנאמרו ולא סופרו, מטעינים את ציוריה של גרץ־רן ואת יצירותיה הקולנועיות של אלקבץ במטען כבד שעל הצופה לחקור ולגלות.

יחס אמביוולנטי זה מתגלה גם בציור האירופי של שנות ה־60, תקופה של התנסות ובחינה של גבולות האמנות. דוגמה מובהקת היא ציורו הנודע של לוצ'יו פונטנה (Lucio Fontana) **תפיסה מרחבית**, **"המתנה"** (1960, עמ' 41). פונטנה חתך את הבד והציב מאחוריו תיבה. כך נוצר סדק שמעבר לו חלל קופסתי שחור, "חלל מעבר" הטומן בחובו מארג של אי־ודאות ובה־בעת ודאות אמנותית ומדיומלית. האמן בוחן גבולות ובעת ובעונה אחת קובע ומעצב גבולות חדשים. הקופסאות והתאים שבתוכם הציבה גרץ־רן את ציוריה המוקדמים בצבעי טמפרה מחזירים אותנו אל התיבה של פונטנה, והריק השחור המתגלה מבעד לחתך ממחיש את אותו מומנט לטנטי תפיסתי שבו הכל מתקיים ומאומה לא קורה. היד החודרת אל הקופסה מבעד לחריץ הבד הקרוע אינה יודעת מה תמצא; היא מצפה, מתאכזבת או נהנית, נמשכת ונדחית, בדומה לאמנית ביחסיה עם אמה.

בין קפקנוה לעל־זמניוה

החלוצות הפועלות שעלו לארץ ישראל בימי העלייה השנייה בחרו לקחת חלק בשלוש מהפכות: המהפכה הלאומית הציונית – לבנות ולהיבנות בארץ ישראל; המהפכה החברתית הסוציאליסטית שהולידה את הקבוצה והקיבוץ; והמהפכה המגדרית שחוללה שינוי במעמדן של הנשים – יצירת האישה העברית החדשה, עובדת אדמה כעמיתה החלוץ. שאיפותיהן של החלוצות נשענו על האידיאל העצום שהציג הרצל בעשורים האחרונים של המאה ה־19.

בסרטה התיעודי **חלוצות** (2013), הבימאית מיכל אביעד מתארת את סיפוריהן של חמש חלוצות שהתיישבו בעין־חרוד בשנים 1920-1948 וחושפת את רגשותיהן ואת תהפוכות נפשן. על סמך יומניהן, אביעד מתארת את ההלם שספגו כאשר גילו את המציאות המקומית הקשה ואת הנוף הארץ ישראלי היבש, השונה כל כך מנופי ארצות מוצאן באירופה.

"הנכונה את לתת את פנייך, את גופך, לאדמה החרבה הזאת?" שואלת את עצמה אוה טבנקין.[12]

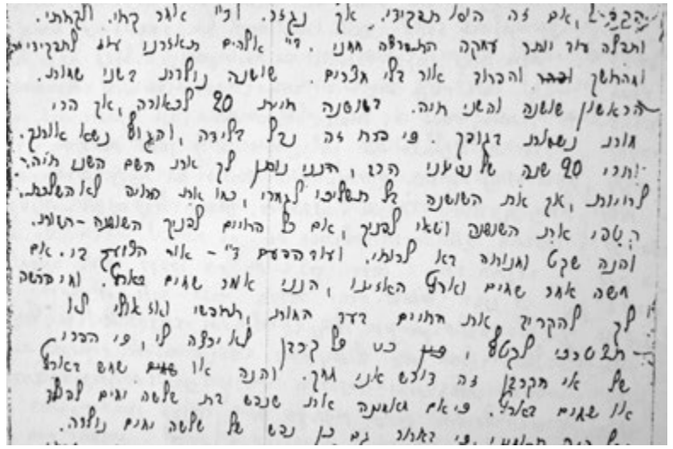
"ידעתי שרק פה אוכל להגשים את אמונתי בחברה שלא ייתכן בה קיפוח האישה בשל תכונותיה הביולוגיות, רציתי להשתתף ביצירתה של האישה החדשה," כתבה יוכבד בת־רחל. אך כגודל הציפייה – כך גודל מפח הנפש. מצד אחד מפגש פיזי אלים וקשה עם המקום, האקלים, היתושים, הרעב, הקדחת, תנאי המגורים הירודים, המזון השונה. מצד אחר יחס מתנכר מצידם של אנשי העלייה הראשונה, איכרים בעלי אדמות שרבים מהם העדיפו להעסיק עובדים ערבים, וגם כאשר העסיקו אותן, הרי שהיו לפועלות שכירות של בעלי אדמה יהודים. בקרב החלוצות נוצרה תחושה של ייאוש קולקטיבי ואישי, במקרים רבים אף לצד ניצול מיני. כל אלה הובילו לא פעם לרצון להתאבד או לחזור לייאוש אחר, לחיי הגולה. "לא שאפנו להידמות לגברים," כתבה יוכבד בת־רחל. "רצינו לקחת חלק פעיל בבניין הארץ. אנו בונות יד ביד עם החבר את המשק, אך מדוע איני משתתפת בהנהלתו? סידור עבודה מנוהל על ידי הגברים. אין עוולה גדולה מזאת."

סדרות העבודות "חלוצות" ו"אחיות בלבן" מתמקדות גם הן בחלוצות־פועלות ובמקומן של אלה בנרטיב האידיאולוגי של שנות היישוב, ובפרט של תקופת העלייה השנייה. גרץ־רן מבקשת תיקון היסטורי וכוללת בשיח ההיסטוריוגרפי אותן ואת תרומתן, הן במישור של חיי העבודה והן במישור התרבותי־אמנותי.

אם כן, לא בכדי גרץ־רן בוחרת לעשות שימוש בקרש חיתוך מנוקב וצרוב, בדיאפרגמה משומשת ובזרי אקליפטוס כסמל לניצחון או למוות. כל אלה הם קעקועים על־זמניים של ייסורים שנצרבו בתודעה הנשית והקולקטיבית.

מחקרה האמנותי של גרץ־רן מתגלה ככזה הגובל במעשה אלימות חתרני. בציורה **אחות בתל־חי 1** (2015, עמ' 5) היא קוראת תיגר על ההיסטוריוגרפיה הממסדית הציונית, על סמליה ועל מעשה ההשמטה המכוונת של קולן ומעשי גבורתן של נשים לאורך ההיסטוריה. בציור נראית אחות שפניה מכוסים במסכה רפואית, חובשת קאפ לראשה, מזריקה או שואבת דם מתוך פסל **האריה השואג** האיקוני של אברהם מלניקוב, שהוצב בשנת 1934 לזכר שמונת ההרוגים בקרב על תל־חי בשנת 1920. הציור מבטא מסר כפול: מחד גיסא, ניסיון

12 הציטוט, וכן ציטוטיהן של אוה טבנקין ויוכבד בת־רחל להלן, מתוך הסרט התיעודי **חלוצות** של מיכל אביעד (2013).



דף מיומנה של שושנה בוגן. באדיבות ארכיון מכון גנזים, תל־אביב
A page from Shoshana Bogin's diary. Courtesy of Gnazim archive, Tel-Aviv

החייאה של אידיאולוגיה המיוצגת מטאפורית על ידי האריה, ואשר ירדה מגדולתה עם הזמן; מאידך גיסא, ביקורת על הדרת הנרטיב הנשי מחלק ניכר של הסיפור הציוני. האחות מנסה להחיות את ההיסטוריה ולנסח אותה מחדש.

יצירה זו ואחרות נועצות אצבע בתוך פצעיה האידיאולוגיים של החברה הישראלית – ומעלות על דעתנו את אצבעו של תומא הקדוש, הננעצת בגופו הפצוע של ישו בציורו הוויירטואוזי של קאראווג'ו **ספקנותו של תומא הקדוש** (1601-1602, עמ' 44). נושא הציור הוא השגת ראיות ממקור ראשון, כניגוד לקבלה לא־ביקורתית של מסרים ממקור סמכות. באותה תקופה שבה צייר את **ספקנותו של תומא הקדוש**, נכלא קאראווג'ו לזמן קצר משום שפרסם שירה נועזת כנגד צייר יריב שהועדף על פניו לביצוע עבודה מוזמנת מסוימת. מפתה אפוא להציע שהיצירה של קאראווג'ו מבטאת ביקורת על מערכת המשפט המיושנת של אותה תקופה. מפתה עוד יותר לחשוב על עבודותיה של גרץ־רן כביקורת על ההיסטוריוגרפיה התרבותית הישראלית, המעמיקה לחדור עד כדי שיבוש הסטרוקטורה שבבסיסה.

שושנה והיה, היה ושושנה

תופעת ההתאבדויות רווחה בתקופת העלייה השנייה; ההיסטוריון מוקי צור, בספרו **ללא כתונת פסים**, כינה אותה בשם "יתוש הייאוש". תחושת היעדר המוצא נבעה בדרך כלל מהצטברות של גורמים – תחושתו של אדם שהוא מעמסה על אחרים, אהבה נכזבת, תחושה של אכזבה קיומית וכישלון ביחס למהפכה החברתית, המהפכה הלאומית והמהפכה המגדרית שלהן ציפו החלוצות והחלוצים. רבים העדיפו לאבד עצמם לדעת מאשר לחזור לארצות מוצאם.[13]

חיה גרץ־רן עוסקת בתופעה הזאת בסדרת עבודות הקושרות אותה להתאבדותה של החלוצה שושנה בוגן. הסדרה מבוססת על תצלום של צלם אלמוני, כנראה נוצרי, שבו נראית גופתה של בוגן בטקס אשכבה לפני קבורתה. בתצלום בוגן המתה שוכבת על אלונקת עץ, מכוסה בסדין לבן ועל בטנה זר ענפי אקליפטוס, מוקפת בחברותיה החלוצות.

על סמך התצלום המקורי הזה יצרה גרץ־רן כמה ציורים שונים. בציורים אלה היא מתמקדת בחלקים שונים של הפריים המקורי, ובמקום דמותה של שושנה בוגן, שתלה בהם האמנית את דמותה־היא. בעבודה **אשכבה** (2016, עמ' 114) נראות רגליה של שושנה, או של חיה, ועליהן זר אקליפטוס. בעבודות **שושנה חלוצה שמתה א, ב** (2014, עמ' 110–111), מוצגות חברותיה כקטועות ראש וגוף בהתאמה. בציור אחר, **ח. חלוצה מתה 1** (2014, עמ' 112–113), החליפה גרץ־רן את ראשה של שושנה בראשה־שלה, ורקע הציור וענפי האקליפטוס אינם מצוירים, אלא הם חלק מהבד הלא־מטופל. חיה לובשת את דמותה של שושנה החלוצה, או

13 נושא זה נידון ביחד הרחבה במאמרו של מוקי צור "געגועים לאתמול ולמחר המכרסמים את ההווה" בקטלוג זה, בעמ' 97–100.

קאראווג'יו, **ספקנותו של תומא הקדוש**, 1601–1602
Caravaggio, *The Incredulity of Saint Thomas*, 1601–1602

שושנה החלוצה לובשת את דמותה של חיה. הציורים יוצרים חיבור על־זמני בין השתיים.

כאשר התגלה יומנה של שושנה בוגן,[14] מצאה בו גרץ־רן את הקטע שלהלן, שבו בוגן מתארת כיצד האל מתגלה אליה ומגלה לה את שמה השני, "חיה": "נולדת בשני שמות: הראשון שושנה והשני חיה. כשושנה חיית עשרים שנה לכאורה, אך הרי מוות נשאת בגופך. כי פרח זה נבל בלידה. והגוף נשא אותך. אחרי עשרים שנה של ניסיוני הרב הנני נותן לך את השם השני – חיה. לחיות. אך את השושנה בל תשליכי לגמרי, כמו שאת החיה לא השלכת. קטפי את השושנה ושאי לפניך. אם כל החיים לפניך השושנה – המוות. והנה שקט למנוחה בא לרוחי."

אי־אפשר לפסוח על מהלך מחקרי דומה שבחנה האמנית האקטיביסטית מיכל היימן בעבודתה **שלישית: הנפשה מס' 2 (צלם לא ידוע/רחל ומיכל)** (2008). זוהי עבודת וידאו מתוך הסדרה "נשים שוכבות", שבה היא חוקרת הופעה חוזרת ונשנית של נשים שוכבות בתצלומים ישנים מאלבומים משפחתיים ובתצלומים של אימותיה הרוחניות. בין התצלומים נמצא תצלום של רחל המשוררת, הנראית שוכבת על מיטתה ברחוב בוגרשוב בתל־אביב. הבחירה הזאת, הפרובוקטיבית משהו, עוררה את סקרנותה של היימן. לצורך צילום הווידאו עיצבה היימן חדר הדומה לחדרה של רחל, אך הדמות השוכבת על המיטה, בתנוחה שבה שוכבת רחל בתצלום המקורי, היא היימן עצמה, הפוקחת עיניים וקמה לתחייה. החזרה על תנוחותיה ומחוות גופה של המשוררת, והכיתוב "צלם לא־ידוע" המופיע בעבודת הווידאו, מסמנים קשר בין היימן להיסטוריה של הצילום.

בכפוף למדיום שאותו הן חוקרות, חיה גרץ־רן ומיכל היימן מתמזגות עם דמות הגיבורה, אם מתוך הערצה ואם בהתבוננות חיצונית מרוחקת. נוצר מרחב קיומי דיאדי, המושלך בעשייתן של שתי האמניות גם על דמות האם: נוכחת, נערצת, נעדרת, שנואה, מושפלת, חכמה וגיבורת דור.

הבניה מגדרית חדשה למיתוס הציוני

סימון דה בובואר (Simone de Beauvoir) כתבה:

"La virilité est une construction sociale qui a tout d'une structure fragile."

כלומר, בעברית: "הגבריות היא הבניה חברתית בעלת מבנה שברירי." המונחים המציינים גבריות ונשיות שונים בתוכנם בין הצרפתית לעברית. השפה העברית מציעה מונח אחד לכל מין – "גבריות" ו"נשיות". בצרפתית, לעומת זאת, ישנן שתי מילים שפירושן "גבריות": Virilité ו־Masculinité. ל"נשיות" קיימת מילה אחת: Féminité.

Virilité פירושה גבריות במובנה כהבניה תרבותית, המגובשת סביב כמה ערכים: כוח פיזי; אומץ לב; גבורה לוחמת; רצון לשלוט בגברים אחרים; ולבסוף, עוצמה מינית. המילה Masculinité, לעומת זאת, מציינת גבריות במובנה הביולוגי. אפשר אפוא לומר כי התכונות שמציינת המילה Virilité עשויות גם להתאים לנשים.

לשיטתה של דה בובואר, צמד המונחים Virilité ו־Masculinité מבטאים בדרכים שונות דומיננטיות

14 היימן נמצא כיום במכון גנזים של אגודת הסופרים העברים בארץ ישראל בספריית בית אריאלה, ואפשר לעיין בו.

גברית: האחד מבטא את ההיררכיה של גברים בינם לבין עצמם והאחר את השליטה הבלתי מעורערת שלהם על נשים. כל הגברים שלטו או שולטים בנשים, אך לעומת כל גבר היה תמיד גבר גברי ממנו שהפך אותו לנשלט. דומיננטיות גברית יכולה להתקיים רק ביחס לדמויות חלשות יותר – נשים, גברים אחרים, והדמות הגברית שסומנה כחלשה לאורך הדורות – ההומוסקסואל.

גרץ־רן מתחקה בעבודותיה אחר ההבניה הזאת, לא כדי לצאת נגד הגבריות אלא כדי לחזק את האמירה והנוכחות הנשית, שהוסתרו והופלו בסיפור הישראלי מראשית ימי הציונות והשליטה הממסדית הגברית ועד עצם היום הזה. דה בובואר כתבה את הדברים האלה בתקופה שבה חיים בזוגיות פתוחה, כזו שניהלה עם הפילוסוף ז'אן פול סרטר, נתפסו כאקט חתרני ופמיניסטי־קיצוני. גרץ־רן מבצעת דקונסטרוקציה של ההבניות האלה באופנים שונים, אלגנטיים ומתוחכמים. גרץ־רן מציעה קריאה ביקורתית חדשה ושונה של מיתוסים וסמלים לאומיים ומגדריים. לדוגמה, בציורה **אחות ואריה במרפאה** (2021, עמ' 17), גרץ־רן מקטינה את פסל האריה של אברהם מלניקוב ומעלימה את הגרנדיוזיות של הפסל העצום, הזקוף ושואג לעבר השמיים. האריה מייצג את ה־Virilité ואת התכונות התרבותיות הקשורות אליה: אומץ הלב של הנופלים, גבורתם הלוחמת ואף עוצמתם המינית. האריה מרים את ראשו בתנוחת שאגה המביעה עוצמה, ואולי כעס או כאב. בפסל המקורי, פניו של האריה פונים למזרח ולשמש העולה; בציור של גרץ־רן הם פונים אל שמי הערב הקודרים. אך הדקונסטרוקציה אינה מסתיימת כאן: האריה המוקטן זוכה לטיפולה של אחות חלוצה מלאת חמלה, רוך, סבלנות ואהבה. היא עוטפת את תכונותיו הוויריליות בתכונותיה שלה, הנשיות. גרץ־רן בונה סטודיום חדש, המבקש לפרוץ ולהתקיים במקביל לפשט של הציור. היצירה מבטאת עולם ערכים פמיניסטי באמצעות אנטי־מודל שתכונותיו הפוכות מתכונות המיתוס: קטנות והתגמדות, פחדנות ואף היעדר עוצמה מינית.

"ישנם יוצרים שהולכים ברוח הזמן וכאלה שהולכים בדרכם," אמרה בהקשר אחר האוצרת יערה רז־חקלאי.[15] בתעוזה ובחתרנות, בבוטות ובאלגנטיות, יצירותיה של חיה גרץ־רן מספרות לנו מחדש את סיפורן של נשים בארץ ישראל.

15 מתוך טקסט התערוכה שכתבה האוצרת יערה רז־חקלאי לתערוכה "עוקף גן שמואל" של האמנית דליה אמוץ, שהוצגה בפסטיבל הצילום 2021.

(היכונו לבואה של) הדיסטופיה הממלכתית של חיה גרץ־רן

קציעה עלון

בסדרת ציוריה החדשניים ופורצי הגבולות "אחיות בלבן", חיה גרץ־רן מציעה לנו את השלב הבא בהתפתחותה כציירת. בציורים אלה, שנעשו בין השנים 2016 ו־2022, גרץ־רן עושה שימוש מושכל ביכולת הציור הפנומנלית שלה ובוחרת לצייר כמה סצנות לא־ריאליסטיות במפגיע לצד סצנות היסטוריות־ריאליסטיות ישראליות ידועות: טיפולי הגזזת הידועים לשמצה, מבצעי "חומה ומגדל", דמות האחות הרחמנייה על כובעה האיקוני המטפלת בשורת חולים שכובים במיטותיהם ועוד. החיבור בין שני המודוסים הציוריים הללו אינו מובן מאליו, והוא יוצר יקום דיסטופי, מערער. זוהי "הממלכתיות הדיסטופית של גרץ־רן".

בסצנות הלא־ריאליסטיות גרץ־רן מציבה מרחב חדש, היפר־מציאותי, ללא מקור ריאליסטי מובהק. למעשה, היא מטיחה ומסכסכת אלו באלו כמה "מקורות ריאליסטיים". אנו מזהים זיהוי מוחשי וברור את האלמנטים המצוירים, בראש ובראשונה האחות הרחמנייה, אך החיבור בין היסודות הצורניים מתעתע בנו: פסל **האריה השואג** המפורסם של אברהם מלניקוב מוצג מוקטן, כתינוק, בתוך אינקובטור (**אחות בתל־חי 1**, 2015, עמ' 5) כשאחות במדים מזריקה לו או נוטלת ממנו דגימת דם. מגדל מתקופת "חומה ומגדל" נמצא ברקע ציור אחר, ובחזית האחות מניפה כפפות ניתוח מגואלות בדם (**שומרת ומגדל**, 2022, עמ' 9). פסלו המפורסם של אלכסנדר זייד שרוי בתוך מגש סניטציה לוהט, שאחות מחזיקה בו בזהירות (**אחות ואלכסנדר (זייד)**, 2016, עמ' 23). אחיות מזריקות אש בלהביור לחיילי צעצוע (**אחות מבעירה**, 2017, עמ' 22). כובע אחות (cap, קאפ) מוצג על קרש חיתוך, תחת הכותרת האירונית "כיפת הסלע" (**כיפת הסלע 3**, 2014, עמ' 174). דיאפרגמה מוצגת על קרש תחת הכותרת "ערכת מגן" (2022, עמ' 12). דמות של חולה עטופה סדין לבן, נדמית למתה עטופה תכריכים, מרחפת באוויר (**חמי טבריה 2**, 2017, עמ' 14). פרוצדורות כמו־רפואיות מוצגות בסטינג של וטרינריה מכשירנית (**רנטגן**, 2020, עמ' 8); עמלנות נשית ומלאכה סיזיפית כמו בוקעות מתוך עולם אל־אנושי (**אחות במעבדה**, 2016).

הטחת חומרי מציאות בחומרים מיתיים מייצרת סצנות "בלתי אפשריות", בעלות ממד סימבולי ואלגורי חזק: נשיות אל מול גבריות, פאליות מול נקביות, מיתוסים ציוניים מימי קום המדינה עם ניחוח עתידני, בלתי ברור. האם האחיות מבקשות לחזק את המיתוסים הציוניים הדהויים או דווקא להמיתם? האם עירויי הדם והטיפולים יצליחו, או שנידונו לכישלון מראש? האם האחיות הן סוכנות של הטוב או דווקא, למרבה הזוועה, של הרוע?

הציורים מרפררים באופן מובהק למבני הכוח הידועים של מישל פוקו: בתי יתומים, בתי כלא, בתי חולים. הבנתם נשענת על זיכרון ביוגרפי של מוסדות חינוך, של קומונות. אופן בניית הסצנה הציורית של גרץ־רן מצליח לעורר בנו תחושה שדבר־מה אפל, אסון הממשמש ובא, רוחש מתחת לפני השטח המציגים לכאורה ריפוי, החלמה, טיפול. מעל לכול, הציורים הללו הם מוליכים של אי־נוחות גופנית. קיבוצם יחד יוצר עולם של מדע בדיוני: עולם תבוני, מדעי, מדיד, טכנולוגי, אולם לא פעם אין יכולת להכריע מהן המוטיבציות המניעות את גיבורותיו. האם אנו רואים סצנה שיש בה אהבה, חמלה והצלה, או שמא דווקא היעדר של אנושיות וחום, אהבה וחמלה, ידידות ורצון טוב?

גרץ־רן עושה בציוריה שימוש מבריק בגוף הנשי כגוף הנושא עמו מניה וביה מטען של כזב ורמייה: גוף שכמעט אינהרנטיים לו יופי, עדינות ופתיינות, אך למעשה הוא טעון גם בפוטנציאל של הרס. לא בכדי האייקון התרבותי המרכזי של העולם שבונה גרץ־רן הוא "האחות הרחמנייה" ולא, למשל, "הרופא". האחיות המצוירות מאזכרות גם את האחיות בסרטי אימה, **שקן הקוקייה**

הוא דוגמה מייצגת שלהם. האחות, על מדיה הנוקשים והצחורים, היא סמל מרובד. מדיה מסמנים אותה כחלק ממערך גדול של כוח. היא אינה סובייקט אוטונומי, ספציפי, בעל פרטים מזהים, טעם ומאפיינים אישיים. המדינה, על מנגנוני האידיאולוגיה והכפייה שלה, מאחוריה. כוח זמין עומד לרשותה אם תיתקל בסרבנות או בחוסר ציות. היא אינה לבד. היא ממלאת פקודות.

גרץ־רן לוכדת את השניות הזאת, את האלימות הכבושה – יותר או פחות – המסתתרת תחת מסווה רחמני. היא מכוונת לתחושת עיוות, לא רק כלפי העבר, אלא גם ובעיקר כלפי ההווה. כך נראים גם הילדים העוברים טיפולי גזזת כחלק מן "המכונה הגדולה" שהיא המדינה, לבושים בתלבושת המוסדית (**גזזת 1**, 2016, עמ' 7), וכך גם החולים, על חלוקיהם הידועים והמוכרים עד לזרא (**טניה והשמלה מאורסה**, 2021, עמ' 18–19). בסיפור ילדי הגזזת בוחרת גרץ־רן לטפל באירוע שנוי במחלוקת מן ההיסטוריה של ישראל, שלאורך השנים כוונו אליו אינספור חיצי ביקורת. נרטיבים אחרים, קונסנזואליים יותר, נדמים גם הם בציורים אלו כמעוררי מחלוקת, כאילו נפתח ונפער צידם הלא־אנושי, הבעייתי. חמי טבריה, טיפת חלב, המרפאות הציבוריות – מה בדיוק התחולל באתרים הללו?

כמה מציוריה של גרץ־רן מציגים בפנינו חידות בלתי פתורות: מדוע האחות הניצבת בחזית מגדל השמירה לובשת על ידיה כפפות מגואלות בדם? (**שומרת ומגדל**, 2022, עמ' 9). מנין הגיח הדוב אל פתח המרפאה? (**דוב במרפאה ליד המעיין**, 2020, עמ' 24). מדוע יש צורך להזריק דם לפסלים דוממים, לחיילי צעצוע? הכיצד הפכו האחיות לחיילות בעצמן? גרץ־רן מייצרת מפגש חזיתי בין שיחים, בין ארכיטיפים, בין מושגים. כל אלו הם בבחינת עמדה במשחק אכזרי, ויזואלי מאוד, שבו הקומפוזיציה מהונדסת ונבנית בקפידה. משיחות המכחול אינן סתמיות ואינן אקראיות. המבנה כולו הוא סטרוקטורה הניצבת בתוך הריאליה, ואינה מופשטת כלל.

אחד הציורים בסדרה קרוי **אחות וארנב** (2021, עמ' 15). זהו בעיניי ציור מפתח ביצירתה של גרץ־רן. לכאורה, אין בציור ארנב: אנו רואים בו אחות בטיפת חלב מודדת את אורכו של ילד. הארנב קיים בציור באופן מרומז, ברובד אחר. ארנב הוא מוטיב ידוע בציוריה של גרץ־רן, ומרמז לזיכרון חוויה טראומטית שעברה בהיותה ילדה, עת גילתה יום אחד כי אמה הגישה לה ולאחיותיה את הארנבת האהובה שלה למאכל! דומה כי סצנה זו כומסת בחובה דבר־מה עמוק המתגלה בכל ציוריה של גרץ־רן: המפגש הצורמני בין תודעתה התמימה של הילדה לכוונותיו האלימות של העולם, ולבסוף – הציפייה כי נשלים עם סדר העולם הדכאני. אלמנטים נוספים המצויים בסדרה אף הם חלק בלתי נפרד מרפרטואר הצורות של גרץ־רן: דם, קרש חיתוך, לבוש מעומלן ונוקשה, מערכות חיים דמויות מכונה, חיות ויערות.

יצירתה של גרץ־רן היא טרנספורמציה אינסופית של טאבו, עיסוק בו, הצרנתו, פרישתו לעין כול, ויחד עם זאת – לעג, אירוניה ופרודיה. יכולתה של גרץ־רן למזג בין ניגודים מתגלה גם בווקטור הזמן: הציורים מערבלים בין עבר, הווה ועתיד, יוצרים דיסטופיה עתידנית ועברית בעת ובעונה אחת.

לאורך השנים הצליחה גרץ־רן ליצור לעצמה מודוס ייחודי של ציור; סגנון הניתן לזיהוי באופן מיידי, גם בסדרה זו. הסצנות מצוירות על בד פשתן גס בעל רקע מונוכרומטי אופייני, כמעין צילום ישן בגוני ספיה, כאילו הציור כולו מכוסה בפטינה צהבהבה. מתוך הרקע בוקע ומבליח סגנונה הייחודי כל כך של גרץ־רן, sui generis באמנות הישראלית העכשווית.

‹

.49

חצאית כחולה 1, 2008, שמן על בד, אובייקטים וגובלן, 70x90

Blue Skirt 1, 2008, oil on canvas, objects and needlepoint, 70x90

.50

ארנבות 4, 2007, שמן על בד, 130x89

Rabbits 4, 2007, oil on canvas, 130x89

.52

ארנבות 5, 2007, שמן על בד, 130x89

Rabbits 5, 2007, oil on canvas, 130x89

›

.53

על כתפינו, 2016, שמן על בד, 70x70

On Our Shoulders, 2016, oil on canvas, 70x70

.55-54

ילדת חוץ, 2022, שמן על בד, 70x120

Foreign Girl, 2022, oil on canvas, 70x120

.57-56

יזרעאליות 3, 2017, שמן על בד, 100x120

Jezreelites 3, 2017, oil on canvas, 100x120

.59-58

נעמי, תמה וכדים, 2014, שמן על בד, 110x130

Naomi, Tama and Jugs, 2014, oil on canvas, 110x130

SeXY SeXY Woman

‹

.61-60

ואזוח אלכסנדר זייד, הרצל והאריה השואג, 2012-2022,

שמן על חימר מזוגג, 40x12x7

Alexander Zaïd Vases, Herzl and the Roaring Lion,

2012-2022, oil on glazed clay, 40x12x7

.63-62

דגלים 1, 2, 2011, שמן על בד, 120x100

Flags 1, 2, 2011, oil on canvas, 120x100

.64

מצעים קשים 1, 2000, דיאפרגמה, דימוי מצולם על קרש מטבח, 25x15

Hard Beddings 1, 2000, diaphragm, photographic image on

cutting board, 25x15

.65

רחלי, 2013, שמן על עץ (כף טייחים), 35x25

Racheli, 2013, oil on wood (a trowel), 35x25

‹

.67-66

מיכל, 2014, שמן על בד, 60x80

Michal, 2014, oil on canvas, 60x80

.69-68

אורה 1, 2, 3, 2001, שמן על בד, 120x60

Orah 1, 2, 3, 2001, oil on canvas, 120x60

.71-70

מכנסיים קצרים 1, 2, 3, 2002, שמן על בד, 160x60

Short Pants 1, 2, 3, 2002, oil on canvas, 160x60

.73-72

ורדה נמה, 2006, שמן על בד, 80x120

Dormant Varda, 2006, oil on canvas, 80x120

<

.74

האם את מענישה אותם או מספרת לאבא 1, 2, 1997, שמן וטמפרה על בד, אובייקטים, 116x40

Do You Punish Them or Tell Dad 1, 2, 1997, oil and tempera on canvas, objects, 116x40

<

.77-76

סוריקטות, 2008, שמן ועיפרון על בד, 70x90

Meerkats, 2008, oil and pencil on canvas, 70x90

.78

הממחטה של אבא 1, 2013, שמן על בד, 45x45

Daddy's Handkerchief 1, 2013, oil on canvas, 45x45

.79

הממחטה של אבא 2, 2014, שמן ועיפרון על בד, 45x45

Daddy's Handkerchief 2, 2014, oil and pencil on canvas, 45x45

.81

שרה'לה, 2013, שמן על בד, 80x60

Sarale, 2013, oil on canvas, 80x60

.82

שמלות לבנות, 2014, שמן על עץ, 22x50

White Dresses, 2014, oil on wood, 22x50

.83

מצע קשה, 2001, שמן על עץ, 22x50

Hard Bedding, 2001, oil on wood, 22x50

<

.85

ילדה טובה וצל, 2001, שמן על בד, 120x95

Good Girl and Shadow, 2001, oil on canvas, 120x95

.86

ילדה, אמא וצל, 2002, שמן על בד, 100x120

Girl, Mother and Shadow, 2002, oil on canvas, 100x120

.87

ילדה טובה מרימה, 2001, שמן על בד, 120x95

Good Girl Lifting, 2001, oil on canvas, 120x95

.88

ח. חלוצה מתה 2, 2017, שמן על בד, 120x158

H. Dead Pioneer 2, 2017, oil on canvas, 120x158

חיה גרץ־רן: סיפור ביסוי

יניב שפירא

תערוכה מקיפה מעבודותיה של חיה גרץ־רן במשכן לאמנות, עין־חרוד, היא הזדמנות להתחקות לראשונה אחר "המהלך הגדול" של יצירתה. כבר בעבודות הטמפרה המוקדמות שלה מאמצע שנות ה־80, שבמרכזן עיסוק בזהותה העצמית כילדה וכנערה מתבגרת בתוך התא המשפחתי, אנו חשים אינטואיציה והקשבה למעין תדר פנימי עמוק. נושאים ומאפיינים אלה מופיעים גם בסדרות ציורי השמן המאוחרים יותר, הנפתחים אל המרחב הקולקטיבי הישראלי ומשרטטים את דיוקנה של תקופה. שזירתם של המוקדם והמאוחר ושל האישי והקולקטיבי בכפיפה אחת מאפשרת לעקוב אחר התגבשות השפה הציורית של גרץ־רן ולאפיין את קולה הייחודי בשדה האמנות המקומי.

עשה ואל העשה

גרץ־רן ידעה מגיל מוקדם שתהיה ציירת. בניסיון לאתר נקודת התחלה היא מעידה: "המהלך הציורי שלי התחיל עוד לפני שציירתי." אירועים וחוויות שנצרבו בתודעתה של גרץ־רן במהלך ילדותה היו לדידה מטענים שהיה עליה לעבד ולפרוק, ונצברו בנפשה כחומר גלם ליצירות עתידיות. באותה מידה היא נוצרת בלבה את הרגע שבו אביה ראה רישום שלה – דיוקן פחם על נייר – ומסגר אותו, פעולה שנטעה בה ביטחון בתפקיד שנועד לה.

פרק משמעותי אחר שהתווה את דרכה אל הציור היה שיעורי האמנות בתיכון עם הפסל צבי אלדובי, שבהם נחשפה ליצירתם של מאסטרים גדולים כליאונרדו דה וינצ'י, מיכאלאנג'לו, רפאל וציירי התנועה הפרה־רפאליטית, שהותירו בה רושם עז. אלדובי נהג לבקש ממנה להעביר את השקופיות ולנתח אותן בפני הכיתה. גרץ־רן מצידה הייתה מחכה לאותם רגעים, שבהם חשה ביטחון ולו בכך שביכולתה לראות ולנתח "את שאחרים לא רואים." בבחרותה שאבה השראה מאמנים מקומיים ובהם רות שלוס, משה מוקדי, משה פרופס ויוחנן סימון.

סקירה זו עשויה לשמש מפתח להתבוננות בהתפתחותה המוקדמת כציירת, אך אין בה כדי לנבא את הפרץ ההבעתי והביקורתי העתיד לנבוע ביצירתה לאורך השנים. על מקורותיו של הפרץ הזה אפשר ללמוד משיחות שקיימה גרץ־רן בהזדמנויות שונות, שבהן תיארה את מורכבות היחסים במשפחתה. יחסים אלה תועדו בחלקם במכתבים אישיים שאמה נהגה לכתוב לה ולהטמין מתחת לכרית מיטתה. גרץ־רן שמרה עליהם במעין תחושה נבואית, כעדות לעתיד לא ידוע. לימים היא תפרה את אחד המכתבים האלה, ובו המשפט "חייהל'ה תשתדלי להיות טובה אלי, כי אי אפשר לקנות בכסף לב של אמא" על סינר שהיה בשימושה של אמה ושהיה הבסיס לעבודתה **סינרים של אמא 1, 2, 3** (1998). על שני סינרים נוספים שנתפרו במידותיו היא תפרה צילום של שדרת הברושים המובילה לבית הקברות בטבעון (מקום מגוריה), ואת דיוקן אמה בגסיסתה. הייתה זו עבודת המיצב הראשונה שבה השתמשה כמצע בבד לבן, אותו לבן שישמש אותה מאוחר יותר בסדרה "לבנות".

גרץ־רן פרצה לתודעה באמצע שנות ה־90, בעבודות שהיו זרות לאמנות הישראלית באותה עת – בחזותן הקלאסית, בפיגורטיביות המוקפדת שלהן, בפלטת הצבעים העמוקה ובמשיכות המכחול רבות השכבות בצבעי שמן וטמפרה. כמה מהן נבנו כטריפטיכונים המדמים קופסאות סגורות ובהן סימנים ורמזים לעולם סגור, אפל ושומר סוד; ובכיתובים שנלוו לאחדות מהן נחשף טפח מחוויית המותר והאסור, ה"עשה ואל תעשה" שנטבעו בה. היצירות כללו אמירות וציטוטים כגון "אל תלכי רחוק מדי", "אל תמציאי כלום ספרי רק את האמת", "האם את מענישה אותם או מספרת לאבא", "יש עוד צורך לסבול", "כולם מסתירים את

הכיעור את מסתירה את היופי", "האם את שמחה לקבל אורחים", "הוא היה צריך לנשק את הסוליות שלך", "האם את מורחת או מנקה?". כמה מהאמרות האלה שמעה האמנית מפי אמה, אחרות הופיעו ב"שאלון עקרת הבית" שראה אור בשבועון **דבר השבוע** באותה תקופה.[1]

נתיב חדש בציור

את יציאתה של גרץ־רן לפריז בשנת 1999, לתקופת שהות מלגה בסיטה דה ארט, ניתן לסמן כנקודת מפנה ביצירתה. היא ביקרה במוזיאונים ובגלריות, התוודעה מקרוב ליצירות מופת, ביקרה בקתדרלות ובכנסיות וזכתה למפגשים בלתי אמצעיים עם מסורות של האמנות המערבית. המרחק מהארץ ותחושת החופש שחוותה עוררו בה את הדחף למצוא מחדש את זהותה האמנותית האותנטית. "בפריז הגשומה והאפורה חשתי געגועים לאור הישראלי הבוהק," היא מספרת. "בהיותי שם הבנתי שעליי להיפרד מציורי השמן והטמפרה הכבדים, להשתחרר ממצע הרקע הכהה והקודר. היה עליי למצוא נתיב חדש בציור." עם חזרתה ארצה החלה גרץ־רן לעבוד על סדרת "לבנות", שהייתה נקודת מפנה ביצירתה: בדים גדולי ממדים ועליהם ציורי טורסו של נערות בגוונים של לבן בוהק ואפרפר, ולצידם עבודות קטנות ממדים על קרשי חיתוך משומשים ללחם ובהם סימני חריצה וחריכה – חפצים המזוהים עם עמל נשי – שעליהם מצוירים מקטעי גוף ילדיים ללא ראש ופני חלוצות העמק. נוסף על הביטוי המגדרי המובהק, אצור בעבודות אלה גם כאב המציאות הישראלית באותו זמן: שנות האינתיפאדה השנייה שהולידו פחד משתק וחרדה לגורל הבנים, במקרה של גרץ־רן – לגורל בניה ששירתו באותה עת במילואים. כאשר הוצגו עבודות אלה בבית אורי ורמי נחושתן, עמדה נעמי אביב על הדואליות המצמיתה שבין המגדרי לאקטואלי:

> בכל העבודות בתערוכה "לבנות" ממשיכה גרץ־רן לחולל אקטים שונים של קיטוע וחיתוך של הדימוי המצולם ואחר כך מצוייר. יש משהו בכורח הזה – לקטוע, לחתוך, לבודד, להדגיש, לחזור שוב ושוב בואריאציות על הנושא – שמעצים את תחושת האלימות המקופלת בכל: בתוך העבודות ומחוצה להן, בביוגראפיות של המצולמות, בתקופה, ברקע, במציאות של אז, ועם כל ההבדלים גם במציאות הפוליטית של היום.[2]

סדרה חלוצית זו סימנה את הנתיב שיעסיק את גרץ־רן בשנים הבאות, ובמרכזו ניסיון עקבי ונוקב לנסח מחדש את מקומן ותפקידן של נשים־חלוצות במעשה הציוני. זאת תוך ניפוצו של המיתוס ההיפר־גברי המוכר, כעדות לאלימות ולניצול הפיזי והרגשי שחוו הנשים ושהיה טמון במיתוס זה מלכתחילה. סדרות הציורים שבאו בעקבות "לבנות", ובהן "ילדות טובות", "חלוצות", "שומרות", "נוף ללא אופק", "ח. חלוצה מתה" ו"אחיות בלבן", המשיכו ואף הרחיבו את אותו מבע ביקורתי והדהדו תצלומים היסטוריים שנלקחו מאלבומי תמונות ומארכיונים. נדמה כי גם הרחבת היריעה באמצעות ציור פיגורטיבי הנפתח אל נופי מולדת – אדמת רגבים, שדות שיבולים ושדרות ברושים – נועדה ליצור תפאורה חלוצית אידילית למערכות יחסים שבמרכזן חוויה נשית מורכבת או מושתקת.

פמיניזם ישראלי

מרכזיות המהלך הציורי של גרץ־רן ניכרת במיוחד על רקע שיח האמנות הישראלי מאז שנות ה־90, שלא תמיד הצליח להכיל ביטויים ישירים ומובהקים של פמיניזם נשי. גרץ־רן נמנית עם האמניות הספורות בנות דור המדינה שביקשו להאיר את פניו האחרות של המפעל החלוצי, וזאת מנקודת מבט נשית. התערוכה "הנוכחות הנשית", שהוצגה במוזיאון תל־אביב בשנת 1990, הוגדרה כתערוכה של אמניות נשים. ההיבט הזה, שאין בו כל ייחוד, אף הודגש בקטלוג, ונאמר בו כי "לאמניות אלה אין דבר משותף, מלבד העובדה שהן נשים ואמניות ישראליות."[3] בתערוכה "מטא־סקס 94 – זהות, גוף ומיניות", שאצרו תמי כץ־פרימן ותמר אליאור ארבע שנים לאחר מכן בהשתתפותן של 15 אמניות ושני אמנים, דנה כץ־פרימן בשיח הפמיניסטי של התקופה, ובתוך כך מיהרה לציין שבבסיס התערוכה לא עומד מניפסט רדיקלי שבא לתקן עולם וכי "אין זה

1 ה"שאלון לעקרת הבית" פורסם בשנת 1956 בשבועון **דבר השבוע**, במטרה לבחור את "עקרת הבית המצטיינת של המדינה". אמה של גרץ־רן לקחה אף היא חלק בתחרות, והשאלות שנשאלו בו שימשו לגרץ־רן ככוחות לאחדות מעבודותיה.

2 נעמי אביב, "The First Cut Is the Deepest", **חיה גרץ־רן, לבנות**, אשדות־יעקב: בית אורי ורמי נחושתן, 2002, ללא מספרי עמודים.

3 אלן גינתון, "הנוכחות הנשית", **הנוכחות הנשית, אמניות ישראליות בשנות השבעים והשמונים**, תל־אביב: מוזיאון תל־אביב לאמנות, 1990, עמ' 11.

"השאלון לעקרת הבית", **דבר השבוע**, 1956
"Housewife`s Quiz", *Dvar HaShavua*, 1956

הפמיניזם הלוחם של שנות ה־70, לא נס המרד, ואף את דגל המהפיכה כבר אין איש רוצה להניף."[4]

גרץ־רן לא השתתפה בתערוכות מסכמות אלה, ומתקבל הרושם שדווקא פעילותה מחוץ לשדות הכוח של האמנות המקומית, והעובדה שלא השתייכה לבית־ספר או למורה מובהקים, הן שאפשרו לה להתכנס בסטודיו ולדבוק לאורך זמן בקו ייחודי ועצמאי משלה. במרוצת השנים היא פיתחה ציור ריאליסטי ומתוכנן בקפידה לפרטיו, שאינו מותיר מקום לאלתור, עמוס ברמזים ובסמלים, מגלה טפח ומסתיר טפחיים, מפתה ועוקצני כאחד. בעבודותיה האחרונות דומה שהיא מוותרת גם על סממן זיהוי זה, כשחלקים גדלים והולכים של בד נותרים חשופים ומבקשים לדמות עור גוף נטול הגנה או כיסוי. דוגמה עכשווית למקומה החלוצי של גרץ־רן בציור הפמיניסטי הישראלי מעניק לנו הספר **השמלה המגדרית** שראה אור לאחרונה, ובו סקירת הפרשנויות שניתנו לשמלה באמנות הישראלית. אי־אפשר שלא לסקור את מניפת עבודותיה המוקדמות, ובפרט את סדרת "לבנות", נוכח התיאור המובא בו: "שמלותיהן של ילדות קטנות כגורם של פיתוי; פגיעותה של האישה בעקבות הפתח הגדול בתחתית שמלתה; שמלת הכלה שהיא (עדיין) שמלת החלומות של רוב הנשים; חוסר הביטחון של נשים רבות לגבי המראה שלהן; האשה הלבושה/חשופה והמבט הגברי."[5]

בהצבת פגיעותן של הנשים החלוצות במרכז יצירתה, ובעקביות שבה היא עוסקת בנושא זה, גרץ־רן משמשת כקול חלוצי ועקרוני באמנות הישראלית. בליבן של רבות מעבודותיה אנו מוצאים עיסוק בזהות עצמית, דיוקן עצמי, מעגלים משפחתיים או דמויות שהיא חשה כלפיהן תחושת שייכות והזדהות, והציור שלה פותח פתח הן לתיקון עצמי והן ל"תיקון מגדרי" – תודעה כפולה המבליטה את כוחה של יצירת האמנות להורות, להאיר, להזכיר ולשנות.

4 תמי כץ־פרימן, "הקדמה", **מטא־סקס 94 – זהות, גוף ומיניות**, עין־חרוד: משכן לאמנות עין־חרוד ומוזיאון בת־ים, 1994, עמ' 8.

5 ריטה מנדס־פלור ונעמי טנהאוזר, "השמלה המגדרית", **שמלה, סימלה, שיבה לאנטיאה**, ירושלים: גלריה אגריפס, 2022, עמ' 15.

חלוצה אישית[1]

רז סמירה

התמונה היה, חלוצה מתה

בין התצלום **שושנה בוגן (התאבדה) וחברות/חלוצות, צילום לאחר המוות** (יפו, 1918, עמ' 95) לבין הציור **ח. חלוצה מתה 1** (2014, עמ' 112–113) נפרשות מאה שנים כמעט. מאה שנים של תהפוכות מדיניות, חברתיות, פוליטיות ומגדריות בארץ ישראל. מאה שנים של מעבר מהציבורי לפרטי, של היסטוריה לאומית, חלום ושברו, מאה שנים של השתקה ושל עשייה אמנותית.

בתערוכה של האמנית חיה גרץ־רן שנקראה "יזרעאליות", שהוצגה בגלריה דוויק במשכנות שאננים (2014), הוצגו יחד לראשונה ציורים ורישומים של האמנית. היצירות שהוצגו בתערוכה זו מעניקות לנו הצצה אל מאחורי הקלעים של תהליך החשיבה והיצירה של האמנית. סדרת הרישומים הגדולים והציורים בפורמטים שונים מהווים יחידה אחת המתגבשת אט אט ומובילה לציור המרכזי של הנושא והסדרה, **ח. חלוצה מתה 1** (2014).

לנושא החלוצות שמור בשנים האחרונות מקום מרכזי ביצירתה של גרץ־רן. בסדרה זו מתמקדת גרץ־רן בדמותה של חלוצה אחת, שושנה בוגן, שהונצחה במצלמתו של צלם אלמוני כאשר הלכה לעולמה בשנת 1918, בגיל 21 בלבד. התצלום המבוים מקפל בתוכו הן את סיפורה האישי של החלוצה שושנה בוגן והן את סיפור העלייה השנייה, עלייה חלוצית־ציונית בשנות ה־20 של המאה הקודמת.

התצלום בוים בסגנון "התמונה החיה", tableau vivant: העמדה של אנשים מחופשים המציגים סצנה ידועה מן האמנות, הספרות או ההיסטוריה. בתצלום זה גופתה של החלוצה שושנה בוגן שוכבת על אלונקה בחצר בית החולים ביפו שאליו הובאה לאחר שהתאבדה באמצעות רעל.[2] עיניה עצומות, פניה מופנים לעבר המצלמה, גופה מכוסה סדין בד לבן ועל בטנה זר עלי אקליפטוס, כפות רגליה גלויות וסביבה עומדות בחצי גורן קבוצה של חברותיה החלוצות, רובן בכיסויי ראש לבנים. אחדות מהן מביטות לעבר המצלמה ואחרות מביטות בבוגן המתה.

מי ביים את התצלום הזה, ולאיזו מטרה? התצלום נעשה על ידי צלם אלמוני מיפו, אולי אדם נוצרי שביים את הסצנה במחשבה על עולם הדימויים של האמנות הנוצרית, מכיוון שהתצלום מבוים על פי איקונוגרפיה נוצרית של סצנות קינה: ההורדה מהצלב, הפֶּיֶטה ומות הבתולה. הדבר בולט במיוחד באופן שבו הצלם מקיף את דמותה של בוגן בדמויות נשיות מכוסות ראש, הנראות כמקוננות ואבלות על מותה. לצד המוות המציאותי, לפנינו גם מוות סימבולי: רגע הצילום חולף, אך הוקפא לנצח בזמן. האוצר גיא רז כתב על תצלום זה: "בכל מקרה, היה זה צלם שפעל מתוך מודעות

1 המאמר הוא הרחבה של טקסט התערוכה "יזרעאליות", תערוכת יצירות של גרץ־רן שאצרה רז סמירה ב־2014 בגלריה דוויק במשכנות שאננים.

2 שושנה בוגן, בת העלייה השנייה, עלתה לבדה מרוסיה בגיל 15. עבדה בפתח־תקווה, בחוות כנרת ובבן־שמן.

להיסטוריה של תולדות האמנות הדתית־נוצרית; צלם שחש כי גם מעשה הצילום שלו הוא מעשה אמנות."[3]

בני העלייה השנייה הבינו את ערך הצילום, ובפרט הצילום המבוים, כתיעוד של תולדות הציונות והמדינה שבדרך. הצילום היה לדידם כלי שרת במאבק הציוני. התצלום שבוים לאחר מותה של שושנה בוגן מציג את מותה כמות קדושים: פניה שלוות, ראשה נח על מצע עלי אקליפטוס וזר עלי אקליפטוס מונח על בטנה, חברותיה הטובות סביבה. כל אלה מציירים התגשמות פיזית ורוחנית של החזון הציוני, תוך אידיאליזציה של המחיר הפיזי והנפשי של החזון הזה.

בוגן הייתה "בעלת נפש סוערת", והתאבדותה הייתה קשורה כנראה באהבה נכזבת לנח נפתולסקי, מידועי החלוצים של העלייה השנייה. נפשה נחשפה ביומנה, שנמצא בשנת 1989 על ידי החוקר מוטי זעירא.[4] נוסף על הסמליות הנוצרית והחלוצית־ציונית שתיארנו בתמונתה האחרונה, תנוחת הגוף והפנים השלוות הנחות על מצע ענפי אקליפטוס מזכירות לנו את אופליה מ**המלט** הצפה בנהר, רגע לפני טביעתה, בציור **אופליה** של הצייר הבריטי ג'ון אוורט מיליי (John Everett Millais), מייסד קבוצת הציירים האנגלים שכונו בשם "האחווה הפרה־רפאליטית" (1851-1852, עמ' 181).

ממנטו מורי

תצלום גופתה של שושנה בוגן שייך למסורת של תצלומי פוסט מורֶטֶם, תצלומים של אנשים לאחר פטירתם שנועדו לשמש כמזכרת למשפחה האבלה, אשר היו פופולריים בסוף המאה ה־19. בתצלומים כאלה הושיבו או השכיבו את המתים והמשפחה התכנסה סביבם כדי ליצור פורטרט משפחתי אחרון עם המת. תצלומי פוסט מורטם הושפעו מהסגנון הפיקטוריאליסטי ומהציור הרומנטי, ויש בהם תחושה בולטת של בימוי, משחק ותיאטרליות. אחד התצלומים ששימשו השראה לתצלומי הפוסט מורטם היה תצלומו הפיקטוריאליסטי המבוים של הנרי פיץ' רובינסון (Henry Peach Robinson) משנת 1858 **נמוגה לאיטה** (*Fading Away*). זהו תצלום מבוים המורכב מכמה תשלילים זה על גבי זה, שנראית בו אישה צעירה גוססת משחפת המוקפת בבני משפחתה. רובינסון נחשב לאבי הצילום המבוים האנגלי. ניכר דמיון רב בין תצלומה של בוגן לתצלומו הידוע של רובינסון, הן בנושא – אישה צעירה גוססת או מתה, מוקפת באנשים קרובים לה – והן בתנוחות המבוימות והדרמטיות של הדמויות.

תצלומי פוסט מורטם שימשו גם כ"ממנטו מורי" – פריטים שנועדו להזכיר למתבוננים בהם שהם בני חלוף: "ממנטו מורי" בלטינית פירושו "זכור שאתה עתיד למות". בספרה **הצילום כראי התקופה** הראתה הסופרת והפילוסופית סוזן סונטאג (Susan Sontag) כיצד הצילום כשלעצמו הוא קטע מציאות בלבד, ואילו מטענו המוסרי והרגשי נקבע לפי ההקשר והתרבות של הצופים בו. תצלום פוסט מורטם, מעצם מהותו, מבטא רצונות סותרים: להמחיש את רעיון המוות – ללכוד את מהותו של דבר שהיה ואיננו עוד; ובד בבד, להכחיש את המוות. מטרת הדיוקן היא להציג תכונה מסוימת של האדם מושא הצילום, או "מהות עיקרית" שלו, לעומת גופת המת, שאינה מעידה על האישיות, הרגש או האופי של הנפטר. בד בבד, תצלום פוסט מורטם מבטא גם רשמים ותובנות על החברה שבה צולמה התמונה. המתבוננים יכולים ללמוד מן התצלום על ההיסטוריה של החברה הזאת, על האתנוגרפיה שלה ועל הצורות השונות שבהן משפחה, היחידה החברתית, בוחרת לתאר את עצמה. גיא רז מעיר שעל גבו של העותק הזה של התצלום מודפסת המילה "פוסטקארד", כדי שיהיה אפשר לשולחו לחוץ־לארץ.

זיקוק של הדימוי

בסדרה זו, גרץ־רן מתכתבת באופן ישיר עם הדימוי המצולם של החלוצה וחברותיה. היא מעבדת את התצלום על ידי העברתו למדיום הציור, תחילה באמצעות רישומי גיר ולבסוף בציור שמן. התהליך מתחיל בסדרת וריאציות ברישומי גיר על נייר פבריאנו, תוך כדי שינוי, קיטוע, בידוד וחיתוך של הדמויות שבתצלום. הרישומים הגדולים מבטאים תהליך של חקר ומאפשרים לנו לעקוב אחר שלבי יצירתה של האמנית, החל מ**ח. חלוצה מתה 1** (רישום עיפרון על נייר,

3 גיא רז, **צלמי הארץ**, תל־אביב: הוצאת מפה והקיבוץ המאוחד, 2003, עמ' 59. לקריאה נוספת: מוטי זעירא, "שושנה ילדת לפידות אייך", **שדמות**, קי"א (1989); לאה פרץ, "Tableau Vivant", **סטודיו**, 124 (יוני 2001); גיא רז, "ז'אן דארק ואחותה", **סטודיו**, 124 (יוני 2001).

4 ד"ר מוטי זעירא מקיבוץ גבעת חיים איחוד מצא את יומנה של בוגן בשנת 1989, אחרי שהסיק כי רחל כצנלסון שמרה אותו לצורך ספריה שלה. תוכן היומן נכלל בגיליון כתב העת **שדמות** שהוקדש לדמותה של בוגן (זעירא, "שושנה ילדת לפידות אייך"). כצנלסון כתבה על בוגן את הדברים האלה: "היה רק רצון להתרחק מהנערה האקסצנטרית הזאת, שדיברה על הכל בראש חוצות בלי בושה, ובקדחתנות קראה לכולם את רשימותיה, וכאילו לא אכפת היה לה היחס של הנערות וגם של הבחורים אליה" (הציטוט מתוך: "ולילדים, מאין לקחת אותם הכוחות?", זעירא, "שושנה ילדת לפידות אייך", עמ' 60).

שושנה בוגן (התאבדה) וחברות/חלוצות, צילום לאחר המוות, יפו, 1918
Shoshana Bogin (Who Committed Suicide) and Women Pioneers/ Friends, A Post-mortem Photograph, Jaffa, 1918

2012, עמ' 139) **ואשכבה** (רישום עיפרון על נייר, 2012), עד לזיקוקה בציור המרכזי בסדרה: **ח. חלוצה מתה 1** (ציור השמן, 2014, עמ' 112–113).

"העיבוד של הנושא ברישומי הכנה מסייע לי לזקק ולזכך את הרעיון," אמרה האמנית בשיחה עמי. "ההתמקדות שלי בסיפורן האישי של החלוצות, דרך יומני וידויים אישיים או תצלומים שמצאתי בהם רמיזות למצוקות נפשיות, נבעה מן הצורך להסיר את המסך שכיסה במשך עשרות שנים על אמת כואבת ומציאות אחרת מזו שסופרה, ברוב המקרים מנקודת מבט גברית."

התצלומים המשמשים כבסיס וכהשראה לציוריה של גרץ־רן נבחרים בקפידה. כל אחד מהם, ובהם תצלום האשכבה של שושנה בוגן, מתעד מצב קיומי ונפשי אישי ולאומי בזמן שבו צולם, ובה־בעת נועד להתכתב עם מצבה הקיומי והנפשי של האמנית בהווה.

שני ציורי שמן נוספים בסדרה הם **שושנה חלוצה שמתה א ושושנה חלוצה שמתה ב** (2014, עמ' 110–111). שני הציורים מתמקדים בחברות המקוננות, עטויות כיסויי הראש, שדמויותיהן קטועות ורק חלק מגופן נכנס לפריים המלבני והצר. הדימוי שבור, לא שלם, יוצר רושם של קריעה או החסרה ולכן מעורר תחושת אי־נוחות. הדמויות נראות כמו איקונות קלאסיות של קדושות מעונות.

"משהו בהבעות הנוגות והחיוורניות, במשיכת המכחול המעודנת סביב העיניים, בגוונים הכחולים, חומים ותכלכלים, שולח את הצופה מאות שנים אחורנית," כותבת נעמי אביב (2002).[5] וגליה בר אור (2010)[6] מוסיפה: "רבות מעבודותיה יוצאות מנקודת מוצא של צילום, כמו ניפתח אלבום משפחתי למרחבים חדשים, קיבל נשימה של ציור אך שימר את הפגיעות של המצולמים: הציור כמו מתעד את המאמץ ההרואי לשרוד בתנאים חדשים בארץ ישראל ומעניק עומק נוסף למאבק היומיומי של הדמויות הנחשפות לשמש מזרח תיכונית וחברה תובענית ומגייסת."

גרץ־רן מהרהרת על המחיר האישי הכבד שנשים שילמו בגופן על מימוש האידיאולוגיה החלוצית־ציונית ועל מות האידיאולוגיה הזאת. כך נוצר חיבור בין היסטוריה להווה, בין מציאות לדמיון. התצלום המבוים בכל פרט, והציורים שנעשו בעקבותיו, מעלים בדעתנו את דבריו של האוצר חגי שגב על התערוכה "חלוצות

5 מתוך טקסט התערוכה "לבנות", מוזיאון בית אורי ורמי נחושתן, קיבוץ אשדות־יעקב מאוחד, 2002.

6 מתוך טקסט המלצה לפרס, 2001.

ודובים בעפולה":[7] "שום פרט מבין הפרטים המופיעים בציורים של חיה גרץ־רן אינו מקרי. הציורים הללו אינם ציורים אינטואיטיביים, אלא ציורים מחושבים המספרים את סיפור הארץ והאנשים שפעלו בה בראשיתה תוך הצגתם מתוך קונטקסט עכשווי, ביקורתי ומפוכח, המציע מבט חודר למציאות מורכבת."

הציור הראשון והמרכזי, **ח. חלוצה מתה 1** (2014, עמ' 112–113) מבודד את החלוצה שמתה ומציב אותה ישירות על בד הפשתן החשוף, הנראה כשטח ריק הנחדר ונאכל על ידי הגווייה. יצירה זו היא הראשונה שגרץ־רן השתמשה בה בבד פשתן לא מטופל. לדברי האמנית בשיחה בינינו, היא "חיפשה חומר שמבטא סגפנות, שהחומריות הגסה שלו מנוגדת לעבודות מוקדמות שהבדים שהן צוירו עליהם היו מאוד מטופלים." החלל הריק אינו מזוהה עם מקום וזמן מסוימים. כאשר מתבוננים היטב בציור, רואים שראשה של שושנה בוגן הוחלף בדיוקן עצמי של האמנית. זהו הדיוקן העצמי הראשון שציירה גרץ־רן.

בשנת 2017 חוזרת גרץ־רן לסדרה ומציירת ציור נוסף עם דיוקנה (**ח. חלוצה מתה 2**, 2017, עמ' 88). בציור נראית האמנית, שכובה באותה תנוחה המחקה את שושנה בוגן בתצלום הפוסט מורטם שלה, אך הפעם, בניגוד לציור הקודם משנת 2014, הדמות אינה שכובה בחלל ריק אלא על אדמת הארץ, בשדה חרוש, ובצד שמאל של הרקע מופיע עץ קטן. הצבע החום של בד הפשתן החשוף הופך לצבע האדמה ולחלל המייצג את ענפי האקליפטוס המפוזרים על גופה.

האות חי"ת בשם הסדרה מייצגת את שמה הפרטי של הציירת, חיה, ילידת 1948 – שנת הקמת המדינה. המילה "חיה", המציינת חיים, מנוגדת לסצנה החוזרת בציורים, המתארת מוות וקינה. הניגוד החד יוצר תנועת מטוטלת בין האוטוביוגרפיה האישית של האמנית לבין הנרטיב הגברי המצולם והמסופר של הסיפור הקולקטיבי הציוני. כך נוצר מתח כפול: בין החלום ושברו של החלוצה שושנה בוגן ובין החלום ושברו של האמנית. אף אחת משתי הנשים לא קיבלה את הנרטיב הכללי; כל אחת מהן יצרה לעצמה נרטיב אחר, נשי, אישי, חושפני ואינטימי. שתיהן חשות בצער העולם ומנסות לשנות מציאות קיימת: שושנה בוגן באמצעות מעשה ההתאבדות וחיה גרץ־רן באמצעות מעשה אמנותה. במובן זה, המפגש איתן בתערוכה מאפשר לנו לשמוע את הקולות הנשיים שנעדרו מסיפור האתוס החלוצי.

7 חגי שגב, "גבורות שנעלמו", **חיה גרץ־רן: על חלוצות ודובים בעפולה**, עפולה: הגלריה העירונית לאמנות, אוצרת: רות קלימי, 2013, עמ' 4.

געגועים לאתמול ולמחר המכרסמים את ההווה

מוקי צור

תמונת הצל בחיי החלוצים

הסופר יוסף חיים ברנר, הבנאי הרוחני שהיה מורה ומדריך לחלוצי העלייה השנייה, ניסח כתב האשמה חריף נגד הסיפור האידילי של ארץ ישראל במאמרו "הז'אנר הארץ ישראלי וַאֲבִיזָרֵיהוּ". ברנר האמין שללא הסתפקות־במועט רוחנית, הרואה בכובד ראש את השברים שהתגלו בנפש וברעיון, לא יימצאו הכוחות להתמודד עם המחיר היקר שתובע הפרויקט הציוני. זהו התנאי שבלעדיו לא יקום ולא יהיה הבניין האמיתי.

חוזקו של המפעל הגדול נמדד ביכולתו לבטא את המצוקה האנושית שהוא נועד לפתור. זוהי מצוקת המהגר, מצוקת המהפכן, מצוקת מי שנעקר מעולמו ומבקש לו מוצא. הממסד הציוני דאז יצר נרטיב אידילי שכיסה וניסה להחניק את האמת הקשה. הספרות האידילית של המפעל הציוני קורסת נוכח הביקורת הפנימית, המאבקים נגד הצנזורה, הבקשה לתת ביטוי אמת לכאב המלווה את המפעל ושופט אותו בלי הרף. בחיי החלוצים נכחה גם "תמונת הצל" הזאת, ובה אהבות יתומות וגעגועים לאתמול ולמחר המכרסמים את ההווה. הצללים הללו, המחכים עדיין שנכיר בהם, אינם מופיעים בצילומי התקופה, המציגים חזות בהירה ומוארת כדי להשיג מטרות מעשיות: גיוס משאבים ואנשים.

עבודתה של חיה גרץ־רן יונקת ממסורת עמוקה זו של התרבות החלוצית הקרועה. אלא שהיא עושה זאת בזמן אחר.

הסתפקות במועט?

סדנת הציור של חיה גרץ־רן שוכנת בלב החלק המשקי של קיבוץ שער־העמקים. בין מכשירי עבודה שכבר אינם פועלים, סדנאות מלאכה חמורות סבר וצמחייה פראית – שם נמצא מקום מנזרה של האמנית. גרץ־רן משתמשת במקום כמגדלור לחיפוש אחר אמנות חדישה וישנה, מקלט נגד השחתתה של האמנות על ידי הממון והפרסומת.

שאלה גדולה שבה התלבטו החלוצים הייתה שאלת ההסתפקות במועט. הוויכוחים על כך נמשכו במושב ובקיבוץ עד שנות ה־50. היו שטענו שההסתפקות במועט איננה בגדר אידיאל, אלא היא הצדקה גרידא של המצב הקיים. כשישתנה המצב, יימחק הרעיון.

בהתכתבות המיוחדת בין הפילוסוף פייר אַבֶּלָר (Pierre Abélard) לאלואיז דאַרזֶ'נטיי (Héloïse d'Argenteuil), אם מנזר מהמאה ה־12, התכתבות מרגשת בין אהובים ושותפים, מבקשת אלואיז מאבלר לכתוב מדריך למנזר הנשים. אבלר נענה לה וכותב, בין השאר, כך:

> יש ומזון יקר משמש למטרה מועילה כלשהי, אך הלבוש היקר, לעולם לא. שהרי ככל שהבגד יקר יותר כן שומרים עליו יותר, וכך הוא משמש פחות. הוא מכביד על קונהו משום שבשל עדינותו הוא מתקלקל בקלות והוא אף מעניק פחות חום לגוף. הבד המתאים ביותר ללבוש האבל של החזרה בתשובה הוא זה שצבעו שחור. ואין שום צמר ההולם יותר את כלותיו של ישו מאשר צמר השיות; למען ייראה הדבר בעצם הבגד שהן לובשות או שצוו ללבוש, שהנן נושאות את ה"שה", חתנן של הבתולות.[1]

1 אבלר ואלואיז, **מכתבי אבלר ואלואיז**, תרגמה שולמית שחר, תל־אביב: מרכז הספר והספריות והוצאת מפרשים, 2016, עמ' 280.

חלוצה, 2022, שמן על מחכת
(כף טייחים), 13x10
Pioneer Woman, 2022, oil on
metal (a trowel), 13x10

אנו רואים כאן עד כמה הרעיון וההתארגנות החברתית משולבים זה בזה. זוהי אחת הסיבות לכך שחיה גרץ־רן נמשכת למנזר, לומדת ממנו. לא את התיאולוגיה הנוצרית היא מבקשת בו, אלא מקום תצפית על אורחות חיים.

בנזירות האישית והקולקטיבית הייתה גם ביקורת כלפי הכנסיות הממוסדות וגם קבלת מרות. הנזירות והנזירים הפכו למכשיר בידי הכנסיות, אך לא למכשיר פשוט. הנזירים, המנזרים והמסדרים הציגו מופת של חיים המהווים חלום וביקורת: חלום של קדושה ורוח המבקרים את פיתויי החומרנות, וכנגד חיי העולם הזה מעמידים אורח חיים של משמעת כפופה לעקרונות ואמונות. עם חלוף הזמן לקו גם המנזרים במחלות החברתיות של הכנסייה, והשתתפו בשחיתות השלטונית שאפיינה את הממסד ההיררכי הכנסייתי. אך אפילו אז, חלחלה בהם מסורת הקדושה.

בניגוד למסורת היהודית, שהגבילה את הביטוי הנשי למשפחה והדירה את הנשים מן היצירה הרוחנית ומן הביטוי העצמי, במסורת הנוצרית היו נשים שנתנו ביטוי עז לרעיונותיהן ולתחושותיהן – ובהן, בתקופות ובמקומות מסוימים, גם נשים מצאצאי יהודי ספרד שהמירו את דתם מאונס. הנזירות הנשית העניקה לנצרות דמויות נשים מיוחדות שהיהדות לא זכתה להן, לפחות לא כמסורת ברורה. נשים נזירות וקדושות נוצריות יצרו יצירות רוחניות מעמיקות, וזאת אף שבמנזרים של נשים היה לעיתים ראש מנזר גבר. המקום המרכזי שניתן לרוחניות של הנשים, לצד ההסתפקות במועט מתוך כוונות רוחניות, משכו את חיה גרץ־רן ביצירתה.

בהיסטוריה היהודית, לעומת זאת, דמותה של האישה ניבטת דרך המשפחה ודרך הכתיבה הגברית, ועל כן לרוב האישה שותקת. לא כן בתקופה החלוצית. כאן המרד הנשי כבר מגיע לידי ביטוי מגוון. לא שחרור האישה, אלא התביעה לשחרורה. האישה כותבת, יוצרת, מורדת, מתאבלת ואפילו מאבדת עצמה לדעת בסערה רוחנית.

סערה רוחנית כזו משתקפת בציורה של גרץ־רן **ח. חלוצה מתה 1** (2014, עמ' 112–113). הציור נעשה על פי צילום שלאחר המוות. בצילום נראית גופתה של החלוצה שושנה בוגן כשהיא נישאת על אלונקה, ענפי אקליפטוס מפוזרים עליה וסביבה חברותיה החיות. צילום כזה, מעין מסכת מוות מודרנית, היה נוהג מקובל באותם הימים. החברות המצולמות יחד עמה הן עדות. לא מניין של גברים ולא חברה קדישא, אלא עדת נשים; לא המקוננות המסורתיות, אלא חברות לתפילה שלא נענתה. שושנה בוגן התאבדה. כתביה מעידים על הלכי רוח מיסטיים מיוחדים במינם. היא ביקשה להתנדב לגדודים העבריים, יחד עם נשים רבות מבין הפועלות, והצבא הבריטי סירב לגייס אותן. שושנה בוגן הגיעה אז לתהום הסופית של חייה.

חיה ציירה את שושנה בוגן על משכבה, והחליפה את פניה של בוגן בפניה של הציירת עצמה. דמותה של בוגן, לצד דמויות אחרות של חלוצות המתמודדות עם אתגרי חייהן, הן נושא מרכזי ביצירתה של חיה גרץ־רן.

חיה ליד עבודה. קיר הסטודיו,
2022, צלם: בועז לניר
Haya at her studio, 2022,
Photographer: Boaz Lanir

המתח הזה בין הרעיון לבין הנפילה המוסרית של חלק מנושאיו, בין תנאי המצוקה לתרבות הצריכה, בין עלילות האמת למיתוסים שהן מצמיחות – מורגש בציוריה של חיה גרץ־רן ובמפגש שלהם עם המתבוננים בהם.

גלגולו של צילום

חניכתי מימי קדם וחוקרת הצילום פרופ' דרורה שפיץ סיפרה לי פעם על ההבדל בין הצילום כיום לצילום כפי שהיא חוותה אותו בימים ההם. בעבר, בימי סרט הצילום, עבר הצילום דרך חדר חושך, חרדה שלפני התגלות ולבסוף התגלות מרעישה ולעיתים כואבת, ואילו כיום הצילום מתגלה מיד ונעלם בעננים. בעבודתה האמנותית הלכה חיה גרץ־רן בכיוון ההפוך: תמונותיה ויצירתה שבות אל הזמן המתמשך, מתבססות על הגילוי האיטי של המכחול, אך שואבות השראה מהצילום על גלגוליו. עבודותיה נשענות על תפיסת התלם הארוך. אל מול אמנות הרגע, היא מציגה את תהליך הציור לא כמרד נגד הצילום, אלא כהתגלות מחודשת של סודותיו.

כאן המקום להדגיש את ההבדל בין הציור הריאליסטי המשתקף בציור הישראלי הקיבוצי לבין הציור הריאליסטי של רוסיה הסטאליניסטית. אל מול המונומנטליות והפלקטיות הגוברת בציור הסובייטי, הציור הקיבוצי הוא קודר ומתוודה. מתמרד ושומר על ביטוי לכאב האנושי מצד אחד, ומוצא מעט מקום להומור ולילדיות מן הצד האחר. שילוב התכונות הזה אינו מאפיין אמנות מגייסת, אמנות "מטעם". זוהי אמנות מתמרדת, המציגה דמויות אנושיות שאינן הופכות לסטריאוטיפ.

בפורטרטים של חיים אתר, מייסד המשכן לאמנות עין־חרוד, שנמנע מלצייר חברותות וצייר פורטרטים בלבד כדי לתת מקום ליחיד בהוויה הקולקטיבית; ואפילו בתמונות החברותא ובקריקטורות של יוחנן סימון, בציורים פיגורטיביים ומופשטים – שמרה האמנות מבחינות רבות על שפיותם של המפעל והחברה שבהם פעלה. כוחה היה ביכולת לחשוף את תהומותיהם. הניכור והבדידות, חיפושי הדרך ואובדנה, באו לידי ביטוי באמנות שליוותה את הסיפור החלוצי. כאב המאוויים שלא הוגשמו והקריאות שלא נענו לא כיבה את רצון ההתמודדות, אף שהצעירים קרסו לעיתים תחת כובד המשימה, קשייהם של חיי היומיום וזיכרונן של טראומות היסטוריות עמוקות. הצורך הבוער לא להיכנע התנגש בקושי האובייקטיבי ובחוסר הכישרון לבנות מערכת שפויה של חיים.

התנגשות זו ניכרת בציוריה של גרץ־רן, בצעקה העולה מהם. האמנית מצטרפת לשרשרת מיוחדת זו, הגורסת כי אסור שמצוקת האדם תסתתר מאחורי מסכי אפולוגטיקה ריקה ושמחה מזויפת, וכי יש להתמודד עם הכאב ללא מסכות. הפורטרטים של חיה גרץ־רן אינם צילומי עיתונות לרגע ולא איקונות מזויפות, אלא עבודה סיזיפית שבסופו של דבר מצליחה לגנוב את האש החיה ולהעביר אותה מדור לדור. לא מזכרות נוצצות, אלא זיכרון השואל שאלות ומחייב תקווה. לא אשליות ולא צהלת שבירה אלימה, אלא אמון ביכולת הבניין של האדם, שפצעים וכאב אינם פוגעים בתחושת האחריות שלו לחיים.

האם חזון החלוצים, מקור השראתה של חיה גרץ־רן, הוא אוטופי? האם הוא ביטוי לדיסטופיה מתגשמת?

בהגותם וביצירתם של חלוצי העלייה השנייה מתגלה יחס מורכב לחזון האוטופי ולסיוט הדיסטופי. שני מוריהם של החלוצים, יוסף חיים ברנר ואהרן דוד גורדון, ביטאו את התנגדותם לאוטופיה, ולא רק מנימוקיו של מרקס שראה באוטופיה בריחה מן המציאות. ברנר טען כי האוטופיות צומחות מרעיון כוזב של הטוענים שהם יודעים מהו הטבע האנושי, מהנחה שטבע זה אינו בא לידי ביטוי במציאות ההיסטורית שבה אנו חיים. האוטופיסטים מאמינים כי האוטופיה, המבנה החברתי שייבנה, יחשוף את הטבע האנושי המסתתר ומורד במציאות ההיסטורית. המשטר האוטופי יגשים את האופי האנושי שדוכא. ברנר טען כי הנחת האוטופיסטים שהם יודעים את הטבע האנושי כוזבת. האדם תמיד שבור ואינו ניתן להגדרה, ואין לבנות לו מסגרת שתמחק את שברו. גורדון הסכים לדעת ברנר שאין לדעת את האדם, אך מסיבה אחרת: האדם הוא אינסופי. כל הגדרה שלו הופכת לטכניקה עריצה. אפילו ההגדרה הנוצרית של האדם כיצור אוהב יכולה להתגלגל לאינקוויזיציה.

מושג האוטופיה נולד בתקופת המסעות והגילויים של יבשות לא־ידועות. אך המסעות אל האוטופיות האלה הופיעו בדמיון כמסעות אל מקומות סגורים ומסוגרים, שלא נדבקו בחולאיה של החברה המקיפה אותם. דומה כי בעליות החלוצים מודגש המסע, ולא כמסע אל ארץ ותבנית חברתית סגורה ומגובשת, אלא כיצירה המיועדת בסופו של דבר למי שעדיין אינם נמצאים כאן – וכאשר יגיעו, ודאי ישנו את הבניין שנבנה בדלות ובחיפזון. לא היה פשוט לעמוד במתח הזה, והמחירים היו לעיתים כבדים מדי. נראה שהחלוצים ראו את חשיבות האוטופיה בכיוון, במסע, ביכולת לגלות את שאפשר לתקן.

היסודות האלו, הנחשפים בביוגרפיות של החלוצים, מתגלים יפה בעבודותיה של גרץ־רן.

באוטופיה האפלטונית, אותו תיאור מוקדם של המדינה וחוקיה, המדינה הנאורה גירשה את מספרי הסיפורים, את יוצרי המיתוסים. היא נימקה זאת בכך שבמיתוסים יש יסוד מערער ותוהה מצד אחד ולא־תבוני מן הצד האחר. אך חברה המגרשת את אמניה הופכת בקלות לחברה משועבדת ואולי גם משעבדת. בד בבד, חברה המאבדת את חוש הביקורת על סיפוריה משתעבדת לשקר ומוחקת את תבונתה ואת חוש הביקורת שלה, ועל כן נמצאת בסכנה גדולה לא פחות. המאבק נגד השקר שבמיתוס המכוון לשרת את שלטון האדם באדם, והמאבק על הסיפור האנושי המכיל בתוכו מתח וסתירות, הוא מאבק אחד.

רצונה של גרץ־רן לצייר באירוניה ובביקורת את הסיפורים המקובלים, את המיתוסים המכוננים של התרבות הישראלית, נובע ממרד פנימי נגד תרבות קורבנית המעניקה לעצמה במהירות את הזכות לקרבן אחרים. היא מבקשת להשיב לסיפור את הממד האנושי.

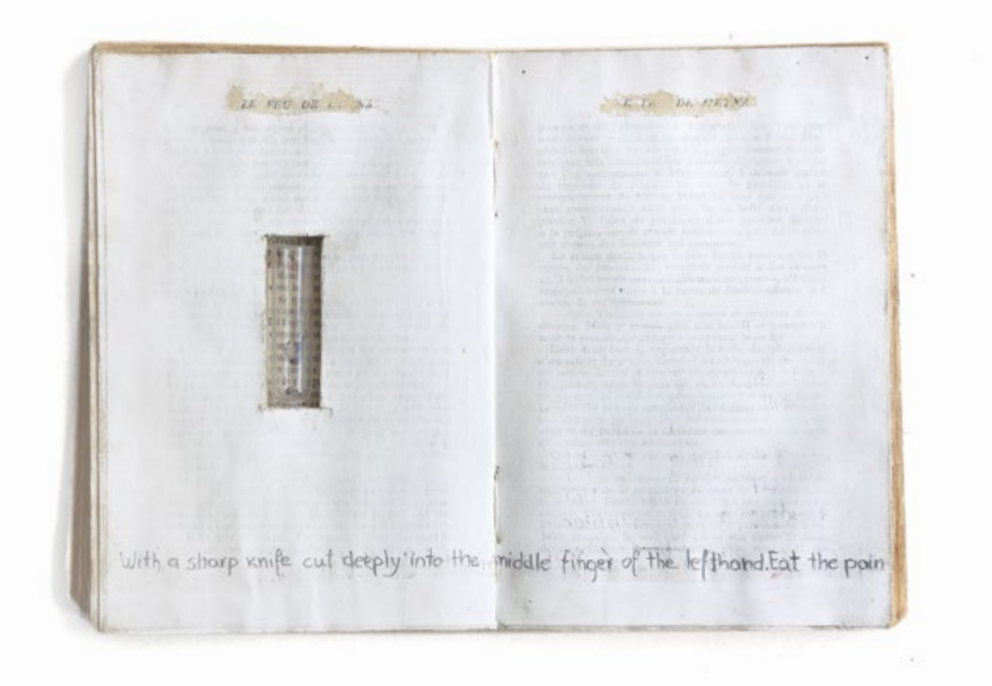
השמירה על הפטיש

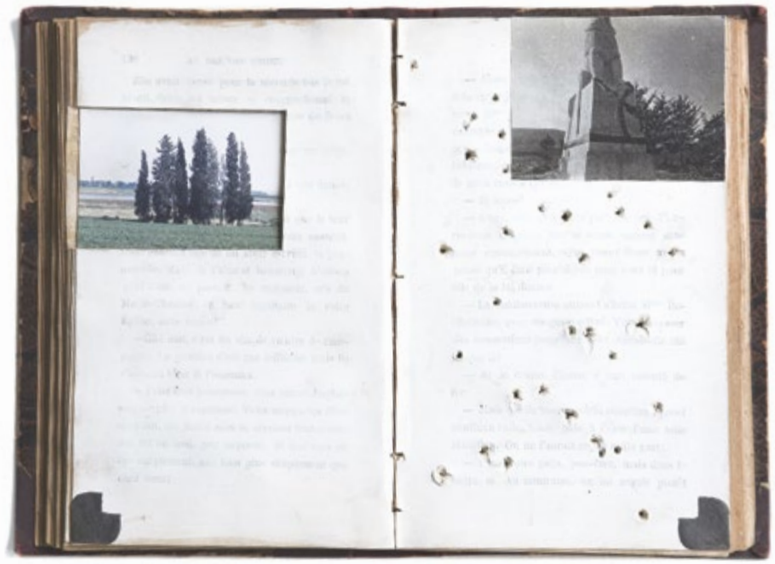
בתקופת העלייה השנייה נערכה בין הפועלים היהודים בגולה מגבית שבה תרמו כסף וכלי עבודה לפועלי ארץ ישראל. בפינסק הכין לו בחור צעיר פטיש לעבוד בו בארץ ישראל. אך ידע שיעלה רק בעוד זמן. כשעברה העגלה לאיסוף כלי עבודה לארץ ישראל, מסר בכאב את הפטיש, כדי שזה לא יתבטל ויתחיל לבנות את הארץ.

פגשתי אותו כאיש זקן. הוא לחש לי בעיניים זוהרות ובקריצה מסתורית כי פגש בארץ את הפטיש שלו, ומאז אין הוא זז בלי הפטיש. הוא הצביע על חגורתו בגאווה. שם היה מונח הפטיש העתיק.

נדמה לי כי סיפור זה יכול להעיד משהו על ציוריה של חיה גרץ־רן ועל מכשירי עבודה. ביצירתה של גרץ־רן, כף הטייחים הופכת למשטח שעליו היא מציירת (**חלוצה**, 2022, עמ' 98). כאן מצוי אותו ביטוי לגאווה. הגאווה על היצירה ועל תחושת התרומה לחברים ולמקום. והגאווה מהולה בכאב המחיר.

נקווה כי המכחול והמחרשה לא ישתקו.


With a sharp knife cut deeply into the middle finger of the left hand. Eat the pain



<

.101

מאספת, 2023, שמן על בד, 100x80

Gatherer, 2023, oil on canvas, 100x80

.103–102

חלוצות ודיאפרגמה, 2014, שמן על בד, 50x120

Pioneers and a Diaphragm, 2014, oil on canvas, 50x120

.104

חברות ויער, 2020, שמן על בד, 100x120

Women Friends and Forest, 2020, oil on canvas, 100x120

.105

ספר לבן 3, 7, 1999, גואש על נייר, אובייקטים, תצלומים, 18x24

White Book 3, 7, 1999, gouache on paper, objects, photographs, 18x24

.106

ספר לבן 1, 10, 1999, גואש על נייר, אובייקטים, תצלומים, 18x24

White Book 1, 10, 1999, gouache on paper, objects, photographs, 18x24

<

.108

ח. חלוצה מתה, 2020, שמן על בד, 50x50

H. Dead Pioneer, 2020, oil on canvas, 50x50

.109

החלילן, 2020, שמן על בד, 50x50

The Flute Player, 2020, oil on canvas, 50x50

.111–110

שושנה חלוצה שמתה א, 2014, שמן על בד, 30x80

Shoshana Dead Pioneer A, 2014, oil on canvas, 30x80

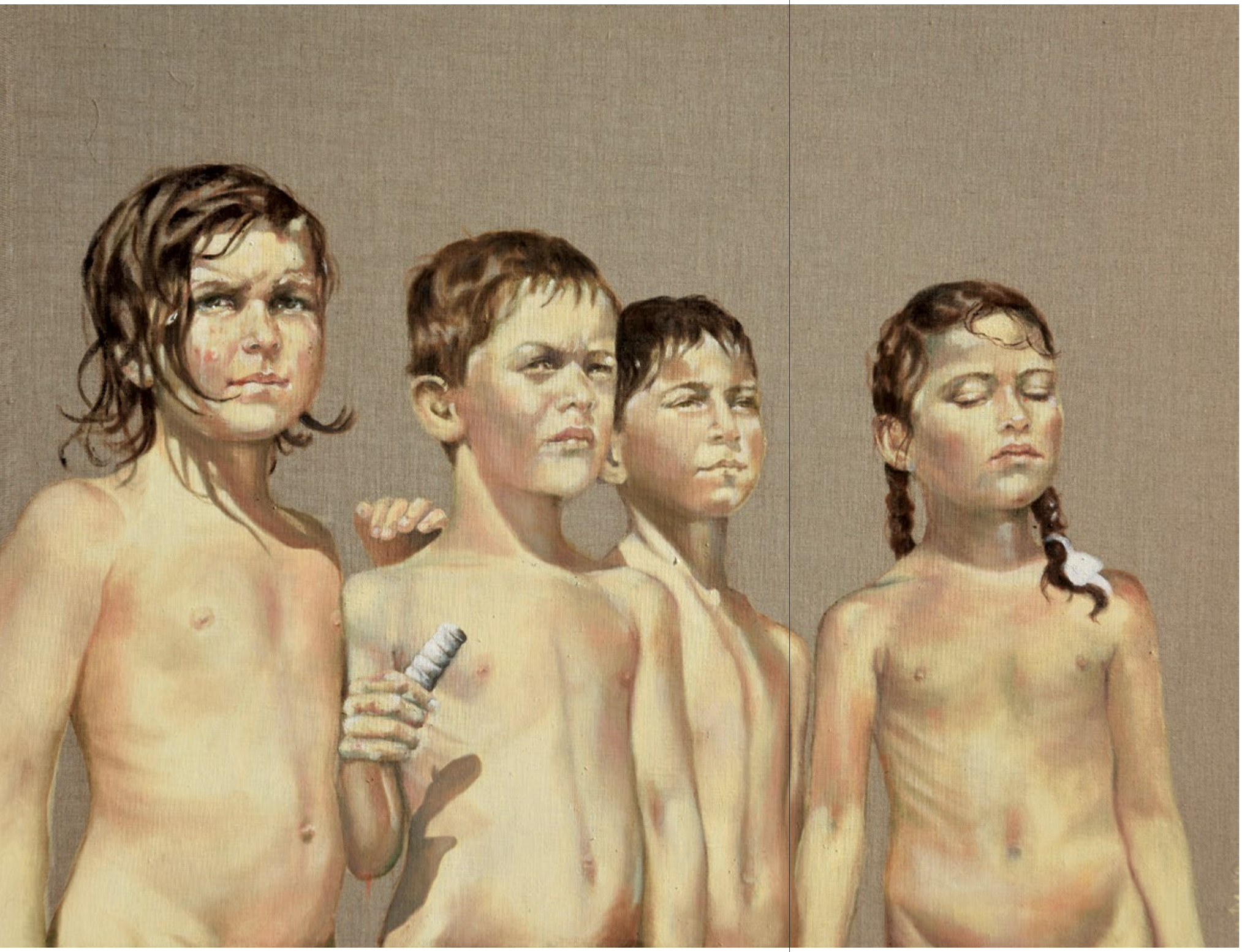
שושנה חלוצה שמתה ב, 2014, שמן על בד, 30x80

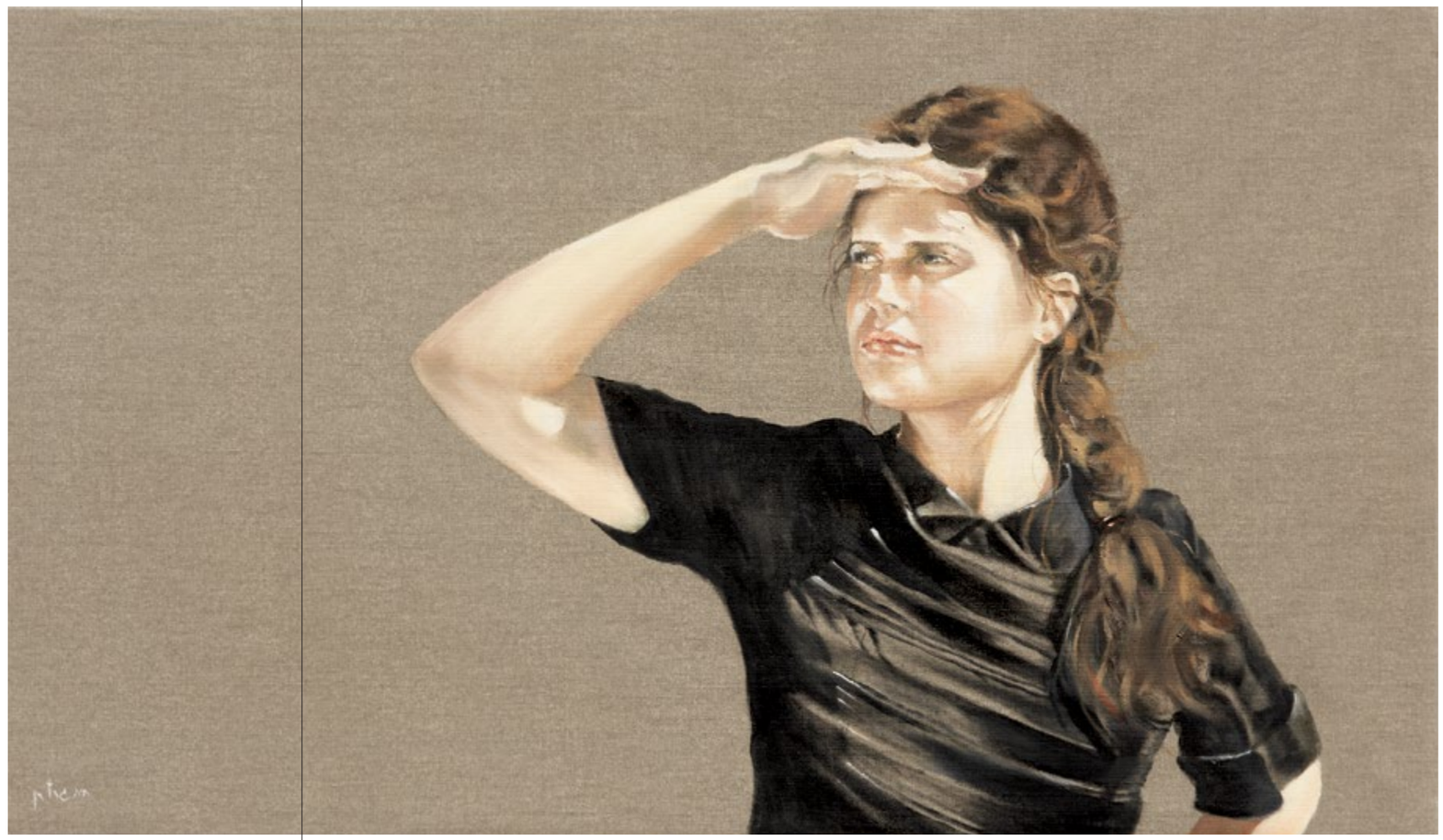
Shoshana Dead Pioneer B, 2014, oil on canvas, 30x80

.113–112

ח. חלוצה מתה 1, 2014, שמן על בד, 110x160

H. Dead Pioneer 1, 2014, oil on canvas, 110x160





<

.114

אשכבה, 2016, שמן על בד, 60x80

Wake, 2016, oil on canvas, 60x80

.115

שומרים על הפודיום, 2018, שמן על בד, 125x100

Guards on Podium, 2018, oil on canvas, 125x100

.117-116

שומרים 2, 2020, שמן על בד, 110x130

Guards 2, 2020, oil on canvas, 110x130

.118

אקליפטוס שחור, 2020, שמן על בד, 90x70

Black Eucalyptus, 2020, oil on canvas, 90x70

.119

המעורר (ברנר), 2017, שמן על בד ואובייקט, 90x130

The Awakener (Brenner), 2017, oil on canvas and object, 90x130

.121-120

שומרת 1, 2017, שמן על בד, 49x90

Female Guard 1, oil on canvas, 49x90

<

.122

על חלוצות ודובים, 2014, שמן על בד, 49x90

Of Pioneering Women and Bears, 2014, oil on canvas, 49x90

רות ואלכסנדר, 2013, שמן על בד, 100x120

Ruth and Alexander, 2013, oil on canvas, 100x120

.123

זורעת, 2017, שמן על בד, 100x130

Spreading Seeds, 2017, oil on canvas, 100x130

.124

מתעמלת 2, 2019, שמן על בד, 100x80

Gymnast 2, 2019, oil on canvas, 100x80

.125

מתעמלת 1, 2019, שמן על בד, 100x80

Gymnast 1, 2019, oil on canvas, 100x80

2

1

3

5

4

6

סדרת **תל־חי**, 2012, שמן על בד
Tel-Hai series, 2012, oil on canvas

1
15x15

2
15x15

3
20x15

4
30x15

5
15x20

6
15x30

.128
שדות וחרמשים, 2012, שמן על בד, 80x140
Fields and Scythes, 2012, oil on canvas, 80x140

.129
מאיה וכד, 2014, שמן על בד, 80x60
Maya and Jug, 2014, oil on canvas, 80x60
עומר וכד, 2014, שמן על בד, 80x60
Omer and Jug, 2014, oil on canvas, 80x60

.130
שמיר בתל־חי, 2009, שמן על בד, 80x100
Shamir at Tel-Hai, 2009, oil on canvas, 80x100

.131
קוצרים, 2018, שמן על בד, 100x120
Harvesters, 2018, oil on canvas, 100x120

.132
ציון בגן האם, 2012, שמן על בד, 100x120
Zion in Gan HaEm, 2012, oil on canvas, 100x120

Holding On to the Hammer

At the time of the Second Aliya, funds were raised among Jewish laborers in the diaspora in order to provide the laborers in the Land of Israel with tools and money. In Pinsk, a young man had prepared a hammer, which he had planned to use for work in the Land of Israel, but he knew that he would only be able to immigrate some time later.

When the wagon that collected work tools for the Land of Israel came by, he submitted the hammer with anguish, so that the tool should not lie idle and would commence the building of the land. I met him when he was an old man. With glowing eyes and a mysterious wink he whispered to me that he had been reunited with his hammer when he came to Israel, and has since then never gone anywhere without it. He proudly pointed to the belt from which the ancient hammer was suspended. I believe this story can illuminate something in the paintings of Haya Graetz-Ran and her use of tools. In her art, Graetz-Ran's trowel becomes a surface on which she paints (*Pioneer Woman*, 2022, p. 98). This is an expression of the same sense of pride. Pride over art and the sense of contribution to peers and place. Pride that is mixed with the pain of the price to be paid.

Let us hope that the paintbrush and the plough shall not be silenced.

is a memory that poses questions and affirms hope. Rather than illusions or the trumpeting of violent breakage, we find trust in the ability of humans to build, and faith that wounds and pain cannot diminish responsibility for life.

Utopia as Journey

Was the pioneering vision, the source of Haya Graetz-Ran's inspiration, utopian?
Is it an expression of manifest dystopia?

The thought and creation of the pioneers of the Second Aliya display a complex attitude towards the utopian vision and the dystopian nightmare. The two great mentors of the pioneers, Yosef Haim Brenner and Aharon David Gordon, expressed their opposition to utopia visions, and not just for the reasons espoused by Marx, who viewed utopianism as a flight from reality. Rather, Brenner claimed that utopias arise from a false claim purporting to understand human nature, based on an assumption that any such nature is not expressed in the actual history in which we live. Utopians believe that the utopia, the social edifice to be constructed, will reveal the true heretofore concealed human nature and reject historical reality. The utopian regime is supposed to realize the human nature that had been oppressed. It was Brenner's claim that the assumption of utopian thinkers that they know human nature is false. Man is always broken and indefinable and one should not construct a framework that would erase this fractured state. Gordon too agreed with Brenner that one cannot know human nature, but for a different reason. Gordon believed man was infinite and that any attempt at a definition becomes a tyrannical technique. Even the Christian definition of man as a loving being is liable to metamorphose into the Inquisition.

The concept of utopias arose during the period of great travels and the discovery of heretofore unknown continents. But the journeys to such Utopias appeared in the imagination as journeys to closed and secluded places that have not been contaminated by the ills of surrounding society. It seems that in the immigration of the pioneers an emphasis is placed on the journey, not as a journey to a clear and definite land and social form, but as a creation ultimately intended for those who are not yet here – who, once they arrive, will certainly change the edifice that had been built in poverty and haste. It was not easy to sustain this tension, and the prices paid were often excessively heavy. It seems that the pioneers viewed utopia as important for direction, as a journey, and as a means to discovering what may be amended.

These elements, which are revealed in the biographies of the pioneers, are clearly manifest in the works of Graetz-Ran.

Myths and Their Dissolution

According to Plato's utopia, that early depiction of the State and its laws, the enlightened State drove away the storytellers and the creators of myths. Its justification was that myths include both irrational aspects and aspects that undermine and cast doubt. However, a society that banishes its artists is quickly transformed into an enslaved society, and possibly also an enslaving one. At the same time, a society that loses its ability to critique its own narratives is ensnared by lies and erases both its reason and its ability to critique, and is therefore also at risk. The struggle against the false elements in myths is supposed to serve the ability of men to govern other men, and the struggle for a human narrative that comprises tensions and contradictions is one and the same.

Graetz-Ran's desire to look ironically and critically at the conventional narratives and foundational myths of Israeli culture stems from an internal rebellion against a culture of victimization that swiftly awards itself with the right to victimize others. She wishes to restore the human dimension to the narrative.

Legion along with many other women from among the laborers, but the British army refused to recruit them. Shoshana Bogin then reached the final abyss of her life.

Haya Graetz-Ran painted Shoshana Bogin on her deathbed and replaced Bogin's face with the painter's own visage. The figure of Bogin is one of the figures of pioneering women struggling with the challenges of their lives, which appear as a central motif in Haya Graetz-Ran's oeuvre.

This tension between the idea and the moral collapse of some of its bearers, between the grievous conditions and the culture of consumption, between true adventures and the myths that they give rise to – all this is felt in Haya Graetz-Ran's paintings and their encounter with those looking at them.

The Incarnations of a Photograph

My one-time protégé, the photography researcher, Prof. Drora Spitz, told me once of the difference between contemporary photography and the way it was experienced in previous times. In the past, in the days of photographic film, each photograph went through a dark room, the anxiety before revelation, and ultimately a shocking and sometimes painful revelation, while today every photograph is immediately revealed and then disappears in the cloud.

Haya Graetz-Ran chose to take the opposite path in her oeuvre: her paintings and creations return to protracted time, based on the slow revelation of the paintbrush, but drawing inspiration from the various incarnations of photography. Her works rely on the conception of the long furrow. As opposed with instant art, she presents the painting process, as a renewed revelation of the foundations of photography rather than as a rebellion against it.

This is an appropriate context to emphasize the difference between the realistic paintings one finds within the creations of the Israeli kibbutz and the realism that characterized painting in Stalinist Russia. In contra-distinction to the increasing monumentality and shallowness of Soviet painting, the kibbutz paintings are dark and confessional. They rebel and preserve expressions of human pain on the one hand, while finding some room for humor and playfulness on the other hand. This blend of qualities does not characterize recruiting art, propaganda art, but rather constitutes rebellious art, which presents human figures that do not become stereotypes.

In many respects, art preserved the sanity of the enterprise and the society in which it operated, as can be seen in such portraits as those created by Haim Atar, the founder of Mishkan Museum of Art at Ein-Harod Meuhad. Atar refrained from painting group scenes and only painted portraits, so as to allow the individual a place in collective existence. This can also be seen in the group pictures and caricatures of Yohanan Simon, in both his figurative and abstract paintings. The power of art lay in its ability to expose their abysses. Alienation and loneliness, the searching for a path, and losing one's way, all found expression in the art that accompanied the pioneering narrative. The pain of unrealized aspiration and unanswered calls did not extinguish the desire to maintain the struggle, even though young people often collapsed under the weight of the undertaking, the daily hardships and the memory of deep historical traumas. The burning drive to not succumb collided with the objective difficulties and the inability to build a sane system for living.

This clash is evident in Graetz-Ran's paintings and the cry that arises from them. The artist joins this unique chain that rejects the option of hiding human suffering behind screens of empty apologetics and fake cheer, and claims that one should contend with the pain without masks. Haya Graetz-Ran's portraits are neither momentary press photos nor fake icons, but a Sisyphean labor that ultimately manages to steal the live woman and transpose her from one generation to another. Rather than shining souvenirs, here

and, among other things, wrote the following:

> At times there may in fact be reason to eat expensive food, but there never is use of expensive clothing. The more expensive the clothing, in fact, the more carefully it must be protected; and the less it is then used, the less use it will be, creating only problems for its owner: its fabric can easily be ruined and affords only little warmth. Black cloth is most appropriate for the garb of penitence, and lamb's wool best for the brides of Christ, who in their very habit may be seen, or reminded to be, clothed in the Lamb, who is their Bridegroom.[1]

We see the extent to which concepts and social organization are intertwined. That is why Haya Graetz-Ran is attracted to the convent and learns from it. It is not Christian theology that she seeks there, but a place to observe the ways of life.

Both the personal and collective vows of abstinence were simultaneously a critique of the established churches and an assumption of duty. The monks and nuns became tools in the hands of the Church, but were never simple instruments. The monks, the monasteries and the monastic orders represented a model of living that was both a visionary dream and a critique: a dream of sanctity and spirituality that critiqued the temptations of materiality, and posited a life style of discipline subject to principles and beliefs against the worldly and the profane. With the passage of time, the monasteries too succumbed to the social diseases of the Church and participated in the governmental corruption that characterized the hierarchical ecclesiastical establishment. Yet even then, they were imbued with a tradition of sanctity.

In contrast to Jewish tradition, which limited feminine expression to the family and excluded women from spiritual creativity and self-expression, Christian traditions included women who gave strong expression to their ideas and feelings – and among them, in certain periods and places, one also finds some of the descendants of the Jews of Spain who were forced to convert to Christianity. Feminine monasticism endowed Christianity with unique feminine figures that are absent from Judaism, at least as a clear tradition. Christian nuns and holy women created deep spiritual creations, despite the fact that nunneries were often headed by men. In her work, Haya Graetz-Ran is drawn to the central place accorded feminine spirituality alongside a spiritually-orientated austerity.

In contra-distinction, in Jewish history, feminine images are seen through the prism of family and through the writings of males, so that women are mostly silent. Not so during the pioneering period. Here we find that feminine rebellion attains a variety of expressions. Not the liberation of women, but the demand for their liberation. Women write, create, rebel, mourn and even commit suicide in a tempest of spiritual turmoil.

Such a spiritual tempest is reflected in Graetz-Ran's painting *H. Dead Pioneer 1* (2014, pp. 112–113). The painting was made on the basis of a post-mortem photograph showing the corpse of Shoshana Bogin lying on a stretcher with eucalyptus leaves spread over her body and surrounded by her living friends. Such photographs, a type of modern death-mask, were common in those days.

The friends photographed with her are witnesses. They are not an halachic quorum of men (Minyan) nor the male members of the burial society (Hevrah Kadisha), but a group of women; not the traditional wailers and mourners, but friends sharing a prayer that went unanswered. Shoshana Bogin committed suicide. Her writings indicate unique mystical moods. She wanted to volunteer for the Jewish

1 Abelard, P. & Lombardo, S. (2007). *Abelard and Heloise: The Letters and Other Writings*. Hackett Publishing, pp. 236–237.

ח. חלוצה מתה 1, 2012,
עיפרון על נייר, 37x52
H. Dead Pioneer 1, 2012,
pencil on paper, 37x52

LONGINGS FOR YESTERDAYS AND TOMORROWS THAT EAT AWAY AT THE PRESENT

Muki Tsur

The Shadow Image in the Life of the Pioneers

Yosef Haim Brenner, the author who taught and guided the pioneers of the Second Aliya as a spiritual innovator, wrote the most acerbic indictment of the idyllic narrative of the Land of Israel in his article "The Genre of the Land of Israel and its Idolatrous Accouterments". Brenner believed that without a spiritual austerity that respects the fragmentation revealed in the mind and in concepts, it will be impossible to find the strength to cope with the heavy price demanded by the Zionist project. He viewed this as a necessary condition without which a true building will never be accomplished.

The strength of any great enterprise is measured by its ability to express the human predicaments that it is meant to solve. This is the plight of the émigré, the plight of the revolutionary, the plight of whosoever is uprooted from his own world and seeks an outlet. The Zionist institution at that time created an idyllic narrative that covered and attempted to suffocate the bitter truth. The idyll literature of the Zionist enterprise collapses in the face of internal critique, the struggles with censorship, the aspiration to truly express the pain that accompanies the enterprise and constantly judges it. This "shadow image" was also present in the lives of the pioneers, and included orphaned loves and longings for yesterdays and tomorrows that eat away at the present. These shadows, waiting to be recognized, are not shown in the photographs of the period, which present a bright and illuminated façade aimed at attaining practical goals: the recruitment of resources and people.

The work of Haya Graetz-Ran draws on this deep tradition of ruptured pioneer culture, except that she does this at another time.

Austerity?

Graetz-Ran's art studio is located within the heart of the workshop area of Kibbutz Sha'ar HaAmakim. One finds the artist's convent among defunct work tools, somber workshops and wild vegetation. Graetz-Ran uses the place as a lighthouse in the search for modern and old art, a shelter from the corruption of art by money and advertising.

One of the greatest questions with which the pioneers struggled was the issue of austerity. The arguments continued to rage in both moshavim and kibbutzim up until the fifties. Some claimed that austerity was not an ideal, but a mere justification for the existing state of affairs, and once conditions changed, the idea would fade away.

In the unique 12th century correspondence between the philosopher Pierre Abélard and the abbess Héloïse d'Argenteuil, a moving correspondence between lovers and partners, Héloïse asks Abélard to provide instruction for the women's abbey. Abelard agreed to do so

Shoshana Bogin and the dream and its dissolution as experienced by the artist. Neither of these two women accepted the general narrative; each of them created a different narrative for herself, a feminine, personal, revealing and intimate narrative. Both feel the woes of the world and attempt to change existing reality: Shoshana Bogin through her act of suicide and Haya Graetz-Ran through her artistic acts. In this sense, the encounter with both at the exhibition allows us to hear the feminine voices that have been absent from the narrative of the pioneering ethos.

the narrow rectangular frame. The image is broken, incomplete, and makes an impression of a tearing or loss, and therefore evokes feelings of discomfort. The images have the appearance of classic icons of martyrs.

"Something in the sad and pale expressions, the dainty brushstrokes around the eyes in blue, brown and light-blue shades, sends the viewer hundreds of years back", writes Naomi Aviv (2002),[5] while Galia Bar Or (2010)[6] adds that "many of her works take photography as their starting point. It is as if a family album has been opened onto new spaces, receiving the spirit of a painting but preserving the vulnerability of the photographic subjects: it is as if the painting documents the heroic effort to survive under the new conditions prevailing in the Land of Israel, and instills additional depth in the daily struggle of the figures exposed to the Middle Eastern sun and a demanding society that presses people into service".

Graetz-Ran contemplates the heavy personal price that women paid with their bodies in realizing the pioneering-Zionist ideology and the demise of that ideology. This establishes a connection between the historical past and the present, between reality and illusion. The fully staged photograph and the paintings created on its basis evoke the words of the curator Hagai Segev in regard to the "Pioneering Women and Bears in Afula" exhibition:[7] "None of the details appearing in Haya Graetz-Ran's paintings are arbitrary. These paintings are not intuitive ones, but calculated images that tell the story of Israel and the people who were active within it at its inception, presented within a contemporary, critical and sober context that offers a penetrating vision into a complex reality."

The first main painting, *H. Dead Pioneer 1* (2014, pp. 112–113), isolates the dead pioneer and positions her directly on the exposed linen, which appears as an empty space that is being penetrated and consumed by the corpse. This creation is the first in which Graetz-Ran used raw linen. In conversation, the artist told me that she "was looking for a material capable of expressing asceticism, a coarse material that contrasts with earlier works in which the paint was applied to highly treated fabrics". The empty space is not identified with any particular time and place. When one examines the piece closely, one realizes that Shoshana Bogin's head has been replaced by the artist's own visage. This is the first self-portrait painted by Graetz-Ran.

In 2017, Graetz-Ran returned to this series and painted an additional painting with her self-portrait (*H. Dead Pioneer 2*, 2017, p. 88). In this painting the artist is portrayed supine, in the same position that emulates Shoshana Bogin in her post-mortem photography, but this time, contrary to the previous painting dated 2014, the figure does not rest on empty space, but on the soil, in a ploughed field, in which a small tree appears to the left of the background. The brown shade of the exposed linen becomes the color of the earth, and the space that represents the eucalyptus leaves scattered over her corpse.

The letter H appearing in the name of the series represents the painter's first name, Haya; the painter was born in 1948 – the year in which the state of Israel was founded. The word Haya, which represents life in Hebrew, contrasts with the repetitive scene in the images, which depicts death and lamentation. The sharp contrast sets up an oscillation between the artist's autobiography and the narrated and photographed male narrative of the collective Zionist story. This sets up a double tension: Between the dream and its dissolution as experienced by the pioneer

5 From the text of the exhibition, *"Levanot"* [White Girls], the Beit Uri and Rami Nehoshtan Museum, Kibbutz Ashdot-Yaakov Meuhad, 2002.

6 Excerpted from the text recommending the awarding of a prize, 2001.

7 Hagai Segev, "Giborot Shene'elmu" [Heroines that have disappeared] in "Haya Graetz-Ran: Al halutzot vedubim beafula" [On Pioneering Women and Bears in Afula], Afula: The Municipal Art Gallery, Curator: Ruth Kalimi, 2013, p. 4.

sense of staging, dramatization and theatricality. One of the photographs that inspired the post-mortem photography movement was Henry Pitch Robinson's staged 1858 Pictorialism-style image, *Fading Away*. This staged photograph, comprising a number of negatives placed on top of each other, depicts a young woman surrounded by her family members as she is dying of consumption. Robinson is considered to be the father of staged English photography, and one can see considerable similarity between Bogin's photograph and Robinson's famous image, both as regards the subject – a dying or dead young woman surrounded by those close to her – and as regards the staged and dramatic postures of the figures.

Post-mortem photographs also served as Memento Mori – items intended to remind the viewers of their own mortality. The Latin words "Memento Mori" mean "Remember that you are destined to die". In her book *On Photography*, the author and philosopher Susan Sontag showed how a photograph is but a segment of reality, but its ethical and emotional content is determined by the culture and context of the viewers. By its very nature post-mortem photography expresses conflicting wishes: to demonstrate the idea of death and to capture the essence of something that was and is no more; while at the same time to deny death. The purpose of the portrait is to present a certain feature of the photograph's subject, or his or her "main essence", in contrast to the corpse, which does not indicate the personality, emotion or character of the deceased. At the same time, the post-mortem photograph also expresses the impressions and insights of the society in which the image was captured. Viewers can learn about the history and ethnography of that society from the photograph, and the various forms in which the family, the social unit, chooses to describe itself. Guy Raz comments that the word "postcard" was imprinted on this copy of the photograph, indicating that it may be sent overseas.

A Process of Image Distillation

In this series, Graetz-Ran directly alludes to the photographed image of the pioneer and her friends. She processes the photograph by transferring it into the medium of painting, first with pastel drawings and finally with an oil painting. The process begins with a series of pastel drawings on Fabriano paper, which present variations that alter, truncate, isolate and crop the images in the photograph. The large drawings display a research process that allows us to trace the stages of the artist's work, commencing from *H. Dead Pioneer 1* (pencil on paper, 2012, p. 139) and *Wake* (pencil on paper, 2012), and ending with the distillation of this work in the central painting in the series, the oil painting *H. Dead Pioneer 1* (2014, pp. 112–113).

"The processing of the subject through preparatory drawings helps me instill and purify the idea," said the artist in a conversation with me. "My focus on the personal story of pioneering women, through personal confession diaries or photographs in which I found hints of psychological distress, arose from my need to remove the veil that had covered the painful truth and reveal a different reality than what was told for many years, in most cases from a masculine point of view".

The photographs that serve as the basis and inspiration for Graetz-Ran's paintings were carefully selected. Each of them, including the one that depicts the deathbed of Shoshana Bogin, documents the personal and national existential and psychological condition at the time that it was taken, while at the same time, it is meant to correspond with the existential and psychological state of the artist's mind in the present.

The two additional oil paintings in the series are *Shoshana Dead Pioneer A* and *Shoshana Dead Pioneer B* (2014, pp. 110–111). Both paintings focus on the mourning friends, whose truncated figures are wearing a headdress, and only parts of their bodies enter

Who staged this photograph, and for what purpose? It was taken by an anonymous photographer from Jaffa, perhaps a Christian who staged the scene under the influence of Christian iconography, as the photograph echoes many well-known Christological scenes, such as the Deposition of Christ, the Pietà and the Death of the Virgin Mary. This is particularly salient in the way that the photographer has surrounded Bogin with head-covered women who seem to be lamenting and mourning her death. The real death is coupled with a symbolic death: the fleeing moment captured in the image, which is immortalized forever. The curator Guy Raz wrote the following about this photograph: "Evidently, this was a photographer who was aware of the history of sacred-Christian art, and felt that his own photograph was a work of art".[3]

The immigrants who arrived during the Second Aliya understood the value of photography, and especially that of staged photographs, for documenting the history of Zionism and pre-State Israel. They viewed photography as a tool in the Zionist struggle. The photograph staged after Shoshana Bogin's demise presents her death as that of a martyr: her face is calm, her head lies on a bed of eucalyptus leaves and a laurel of eucalyptus leaves lies on her abdomen, and she is surrounded by her loving friends. All these depict the physical and spiritual realization of the Zionist vision, while romanticizing the physical and mental price of this vision.

Bogin was a woman with a "turbulent spirit", and her suicide was probably connected to her unrequited love for Noah Naftulski, one of the more well-known pioneers of the Second Aliya. Her psyche was revealed in her diary, which was found in 1989 by the scholar Moti Zeira.[4] In addition to the Christological and Zionist-Pioneering symbolism that we described in regard to her last image, the posture of the body and the tranquil features resting on a bed of eucalyptus leaves are reminiscent of Hamlet's Ophelia as she floats down the river, a moment before she drowns, in John Everett Millais' classic painting *Ophelia* (1851-1852, p. 181). Millais was one of the founders of a group of English artists known as the Pre-Raphaelite Brotherhood.

Memento Mori

The photograph depicting Shoshana Bogin's corpse belongs to the tradition of post-mortem photographs depicting people after their death. These photographs were intended to serve as mementos for the grieving family. Memorial and post-mortem photography was popular in the 19th century and involved placing the dead in a supine or sitting position, and the family would surround them to create a last family portrait with the deceased. Post-mortem photographs were influenced by the Pictorialism style and by Romanticism, and they provide a prominent

3 Excerpted from Guy Raz, *Tzalamey ha'aretz mereshit yemey hatzilum vead hayom* [Photographers of Palestine Eretz Israel/Israel (1855–2000)], *Tel-Aviv: Mapa and Hakibbutz Hameuchad*, 2003, p. 59. For additional readings: Moti Zeira *"Shoshana yaldat lapidot ayekh"* [Shoshana – Lapidot Girl – Where Are You], *Shdemot*, issue 111 (1989); Lea Peretz, "Tableau Vivant", *Studio*, issue 124 (June 2001); Guy Raz, *"Jeanne d'Arc vaahota"* [Jeanne d'Arc and her Sister], *Studio*, issue 124 (June 2001).

4 Dr. Moti Zeira of Kibbutz Giv'at-Haim Ichud found Bogin's diary in 1989, after he deduced that Rachel Katznelson had kept it for the purpose of her own books. The contents of the diary were included in an issue of the periodical *Shdemot* that was dedicated to Bogin (Zeira, "*Shoshana yaldat lapidot ayekh*" [Shoshana – Lapidot Girl – Where Are You]). Katznelson wrote the following about Bogin: "They only wanted to keep away from this eccentric girl that shamelessly talked about everything in public, and feverishly read her notes to everyone, as if she cared nothing for the attitude of the other girls and guys towards her" (the quote was taken from: "Velayeladim, meayin lakahta otam kohot?" [And for the Children, Where Did You Find the Strength?] In Zeira, *"Shoshana yaldat lapidot ayekh"* [Shoshana – Lapidot Girl – Where Are You], p. 60).

and independent line over many years. She developed a style of painting that was both realistic and meticulously planned down to the smallest detail, leaving no room for improvisation, laden with hints and symbols, hiding more than it reveals, both tempting and barbed at one and the same time. In her most recent works, it seems that she is also withdrawing from this identifying style, as increasing parts of canvas are left exposed, thereby emulating defenseless or unprotected physical skin. A contemporary example of the pioneering place of Graetz-Ran within the Israeli feminist painting scene is provided by the recently published book *Simla, simla, shiva leantea* ["Dress, Symbol and Return to Antea"], which provides a survey of the interpretations that have been given dresses in Israeli arts. One cannot but survey the scope of her previous works, and especially the "Levanot" ("White Girls") series, in light of the description provided therein: "the dresses of little girls as elements of temptation; the vulnerability of women because of the large opening at the bottom of their dresses; a bridal dress which is (still) the dream dress for most women; the lack of confidence that most women suffer from in regard to their appearance; the dressed/exposed woman and the male gaze."[5]

By positioning the vulnerability of pioneering women at the center of her work, and by consistently engaging with this issue, Graetz-Ran functions as an essential pioneering voice in Israeli art. At the core of many of her works, we find an engagement with self-identity, self-portrait, family circles or figures that she identifies with or feels connected with, and her painting opens a way for both self-healing and "gender healing" – a double consciousness that emphasizes the power of a work of art to teach, to illuminate, to remind, and to change.

5 Rita Mendes-Flor and Naomi Tanhauser, "Hasimla hamigdarit" [The Gender Dress],*Simla, simla, shiva leantea* ["Dress, Symbol and Return to Antea], Jerusalem: Agripas Gallery, 2022, p. 15.

PERSONAL PIONEER[1]

Raz Samira

Living Image, Dead Pioneer

Almost one hundred years separate the photograph *Shoshana Bogin (Who Committed Suicide) and Women Pioneers/ Friends, A Post-mortem Photograph* (Jaffa, 1918, p. 95) and the painting *H. Dead Pioneer 1* (2014, pp. 112-113); a hundred years of political, social and gender upheavals in the Land of Israel. A hundred years of transitioning from the public to the private, of national history, of dreams and their dissolution. A hundred years of silencing and of artistic endeavor.

The first time that Haya Graetz-Ran's paintings and drawings were exhibited together was at a Mishkenot Shaananim Dwek Gallery exhibition titled "Yizraeliyot" ["Women of Jezreel Valley"]. The creations presented in that exhibition gave us a peek behind the scenes of the artist's thinking and creative process. The series of large drawings and the paintings in a variety of formats constitute a single whole that slowly coalesces and leads to the central piece of the subject and the series: *H. Dead Pioneer 1* (2014). The subject of pioneering women has become a central theme of Graetz-Ran's work in recent years, and in this series Graetz-Ran focuses on the figure of Shoshana Bogin, a pioneer immortalized by the camera of an anonymous photographer following her death in 1918, when she was only 21 years old. The staged photograph enfolds both the personal story of the pioneer woman Shoshana Bogin and the story of the "Second Aliya" – a Zionist-Pioneering immigration movement in the 1920s.

The photograph is staged in the "Tableau Vivant" (a living tableau) style, in which people attired in appropriate costumes present a particular theme drawn from art, literature or history. In this photograph, the body of the pioneer woman Shoshana Bogin lies in the yard of the Jaffa hospital to which she was brought after committing suicide by self-poisoning.[2] Her eyes are closed, and her face is turned towards the camera. Her body is covered with a white sheet, a wreath of eucalyptus leaves lies on her abdomen, her feet are exposed and her friends, who are also pioneer women, stand around her in a half circle, most of them wearing a white headdress. Some of the pioneers are facing the camera, while others are looking at the deceased Bogin.

1 This article is an expanded version of the text accompanying the "Yizraeliot" [Women of Jezreel Valley] exhibition, which displayed Graetz-Ran's creations curated by Raz Samira in 2014 at the Mishkenot Shaananim Dwek Gallery.

2 Shoshana Bogin, a member of the Second Aliya, immigrated alone from Russia at the age of 15. She worked in Petah-Tikva, at the Kinneret farm and in Ben-Shemen.

a variety of acts of truncation and dissection of the photographed and then painted image. There is something in this compulsion to truncate, cut, isolate, emphasize, and constantly repeat variations on the same subject – that magnifies the sense of violence permeating everything: within the works and outside of them, in the biographies of the persons photographed, in the period, in the background, in the reality of the time, and despite the many differences, in today's political reality as well.[2]

This pioneering series marked the trajectory that would engage Graetz-Ran in the coming years, focused on a penetrating and consistent attempt to reformulate the place and role of pioneering women in the Zionist enterprise. She does this while busting the well-known hyper-masculinity myth, as a testimony to the violence and the physical and emotional abuse experienced by women, which were inherent in that myth from the outset. The series of paintings that followed "Levanot" ("White Girls"), including "Yeladot Tovot" ("Good Girls"), "Halutzot" ("Women Pioneers"), "Shomrot" ("Female Guards"), "Nof Lelo Ofek" ("A Landscape Without a Horizon"), "H. Dead Pioneer" and "Achayot Belavan" ("Nurses in White"), all continued and even expanded the same critical vision, and echoed historical photographs taken from photo albums and archives. It seems that extending the canvas via figurative paintings that open out to motherland landscapes such as plowed earth, fields of wheat and cypress groves – is intended to establish an idyllic pioneering backdrop for relationships centered around a complex or silenced feminine experience.

Israeli Feminism

The centrality of Graetz-Ran's pictorial trajectory is particularly salient in the context of the Israeli art discourse since the nineties, which has not always been capable of embracing direct and blatant expressions of feminism. Graetz-Ran is among the few artists who were born around the time that the Israeli State was founded, who wished to illuminate the other face of the Zionist enterprise, from a feminist point of view. The exhibition "The Feminine Presence", which was exhibited at the Tel Aviv Museum in 1990, was defined as an exhibition by women artists. This aspect, which is quite unexceptional, was even emphasized in the catalog of that exhibition, stating that: "These artists have nothing in common, except for the fact that they are women and they are Israeli artists."[3] The exhibition "Meta-Sex – Identity, Body and Sexuality" curated by Tami Katz-Freiman and Tamar Elor four years later included the works of 15 female and 2 male artists. Katz-Freiman discussed the feminist discourse of that period, and was quick to profess that there was no radical manifest aiming to change the world at the basis of the exhibition, and that "this is not the combative feminism of the seventies. No one is interested any longer in raising the banner of rebellion or the flag of revolution."[4]

Graetz-Ran did not participate in these retrospective exhibitions, and it seems that it was rather her activity outside the power circles of local art and the fact that she was never affiliated with any particular school or teacher, which allowed her to seclude herself in her studio and adhere to her own unique

2 Naomi Aviv, "The First Cut Is the Deepest", *Haya Graetz-Ran, Levanot*, Kibbutz Ashdot Yaakov Meuhad: Beit Uri and Rami Nehoshtan Museum, unnumbered pages.

3 Alan Ginton, "Hanohehoot hanashit" [The Feminine Presence], *Hanohehoot hanashit: Omaniyot yisraeliot bishnot hashivim vehashmonim* [Israeli Artists in the 70s and 80s], Tel-Aviv: Tel-Aviv Museum of Art, 1990, p. 11.

4 Tami Katz-Freiman, "Introduction",*Meta-Sex 94: zehut, guf, miniyut* [Meta-Sex 94: Identity, Body, Sexuality]. Mishkan Museum of Art, Ein-Harod and Bat-Yam Museum, 1994, p. 8.

impulse, as a testimony to an unknown future. Eventually, she sewed one of these letters, containing the sentence "Hayale'h, try to be good to me, because you can't buy a mother's heart with money" on an apron that was used by her mother and which served as the basis of her work *Mother's Aprons 1, 2, 3* (1998). On two additional aprons with a similar design, she sewed a photograph of the cypress grove leading up to the cemetery at Tivon (where she lives) and a portrait of her mother as she lay dying. This was Graetz-Ran's first installation to incorporate a white canvas as base, the very white that would serve her later in the series "Levanot" ("White Girls").

Graetz-Ran became known in the mid-nineties with works that were quite alien to the Israeli art scene at the time. These works were unique in their classic appearance, their careful figurative structure, their deep color palette and their many-layered brush-strokes in tempera and oil. Some of her works were built as triptychs emulating closed boxes hiding signs and hints of a closed world, even a secretive one; and the texts that accompanied some of these works reveal a fragment of the experience of the forbidden and the permitted, the "Dos and Don'ts" that have been imprinted on her. These works included such sayings and quotations as "don't go too far", "don't invent anything, tell nothing but the truth", "Do you punish them or tell Dad", "it is still necessary to suffer", "everyone hides ugliness and you hide your beauty", "are you happy to receive guests", "he should have kissed the soles of your shoes", "are you smearing or cleaning?". The artist had heard some of these utterances from her mother, while others appeared in a "housewife's quiz" that was published in *Dvar HaShavua* during that period.[1]

A New Direction in Art

Graetz-Ran's departure for Paris in 1999, for an artistic residency at La Cité internationale des arts de Paris, may be seen as a turning point in her work. She visited museums and galleries, became closely acquainted with masterpieces, visited cathedrals and churches and also enjoyed direct encounters with the traditions of western art. The distance from Israel and the sense of freedom she felt, gave rise to a new urge to find her authentic artistic identity anew. "In gray and rainy Paris, I pined for the bright Israeli light," she relates. "While I was there, I realized that I must abandon the heavy tempera and oil paints, and release myself from the dark and somber background base. I had to find a new direction in painting." Once she returned to Israel, Graetz-Ran began working on her "Levanot" ("White Girls") series, which was a turning point in her oeuvre: Large canvases displaying girlish torsos in shades of dazzling white and light gray, alongside small works on used bread-cutting boards showing signs of cutting and burning – objects that are identified with feminine labor – on which are painted childish headless body sections and the faces of the pioneers of the Jezreel Valley. In addition to the significant expression of gender, these works also embody the pain of Israeli reality during that period: the years of the Second Intifada that gave rise to paralyzing fears and anxiety over the fate of sons, and in the case of Graetz-Ran, the fate of her sons who served as reservists at that time. When these works were present at the Beit Uri and Rami Nehoshtan Museum, Naomi Aviv wrote of the chilling duality between the gendered and the actual:

In all the works included in the "Levanot" exhibition, Graetz-Ran continues to generate

1 The "Housewife's Quiz" was published in 1956 in the *Dvar Hashavua* weekly, in the aim of choosing the "Best Housewife in the Land." Graetz-Ran's mother also participated in the competition, and the questions appearing in the quiz served as the heading of some of Graetz-Ran's works.

Yaniv Shapira

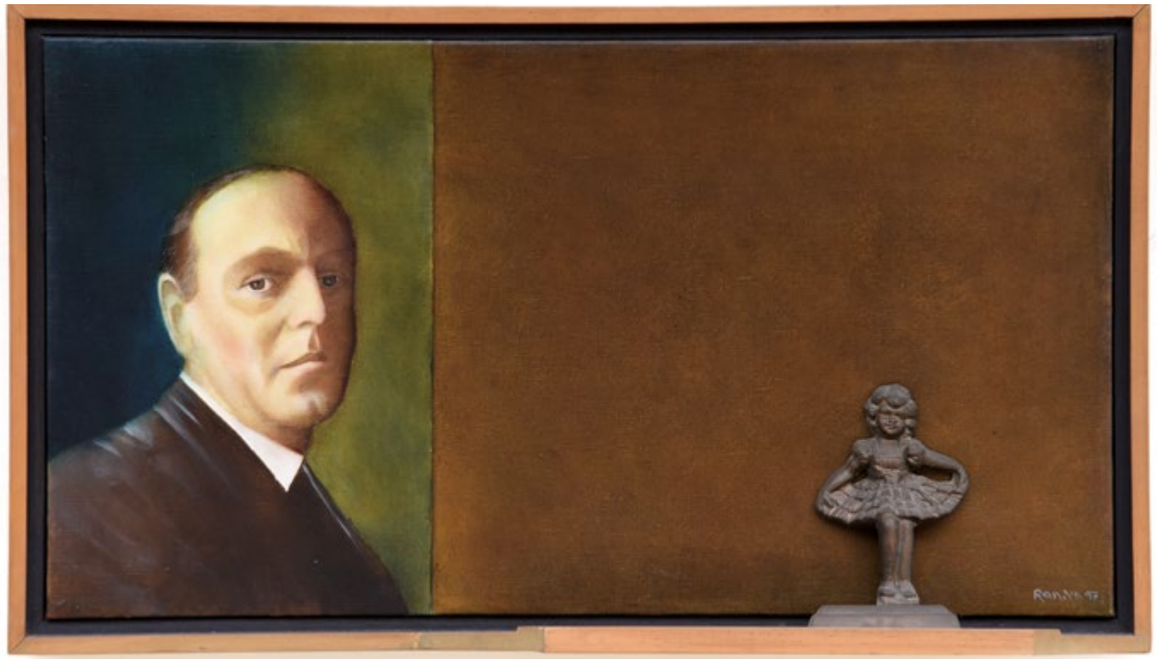
A comprehensive exhibition of Haya Graetz-Ran's oeuvre at Mishkan Museum of Art, Ein-Harod is an opportunity to discover the "grand trajectory" of her art for the first time. Even in her early Tempera works in the mid-eighties, which focused on her self-identity as a child and adolescent within the family unit, we already sense intuition and attention to some kind of deep inner frequency. These typical aspects of her work, are also present in her later series of oil paintings that open out to the Israeli collective space and delineate the portrait of a period. The weaving of earlier and later elements of both the personal and the collective in a single tapestry makes it possible to track the development of Graetz-Ran's pictorial language and characterize her unique voice within the local artistic field.

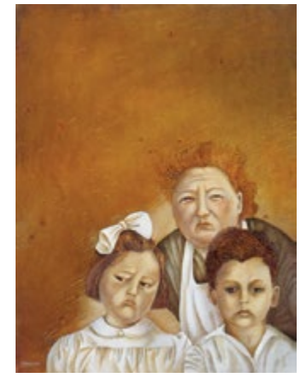
Dos and Don'ts

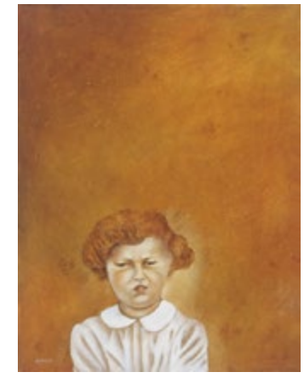
From an early age, Graetz-Ran knew she would be a painter. In an attempt to find a starting point she testified that "My pictorial trajectory had already begun even before I started painting". Events and experiences that were etched into Graetz-Ran's consciousness in the course of her childhood became charges that she must process and defuse, accumulating in her soul as raw materials for future works. To the same extent, she also cherishes the moment that her father saw a drawing she made – a charcoal portrait on paper – and framed it, which filled her with confidence in her intended role.

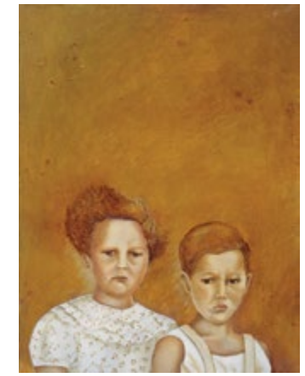
Her high school art classes with the sculptor Zvi Aldubi were another significant chapter that shaped her path to painting by exposing her to the works of such great masters as Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Raphael and the pre-Raphaelites, which impressed her deeply. Aldubi often asked her to change slides and analyze them for the class. On her part, Graetz-Ran would wait for those moments when she felt confident in her ability to see and analyze what others were unable to see. During adolescence, she drew inspiration from such local artists as Ruth Schloss, Moshe Mokady, Moshe Prupes and Yohanan Simon.

This introduction may serve as a key to the contemplation of the artist's early development, but it can in no way predict the future explosion of expression and criticism that erupted from her oeuvre over the years. One can learn about the sources of that explosion from various interviews with Graetz-Ran over the years, in which she described the complexity of relationships within her family. These relationships were partly documented in personal letters that her mother used to hide under her pillow. Graetz-Ran has kept these letters out of some sort of prophetic









<

.149

הרגליים שלי הרוגות, 1996, שמן וטמפרה על בד, אובייקטים, 81x65

My Legs Are Killing Me, 1996, oil and tempera on canvas, objects, 81x65

.150

אל תלכי רחוק מדי 1, 1996, שמן וטמפרה על בד, 100x60

Don't Go Too Far 1, 1996, oil and tempera on canvas, 100x60

.151

הוא הלך, 1997, שמן וטמפרה על בד, אובייקט, 30x53

He's Gone, 1997, oil and tempera on canvas, object, 30x53

.152

גן מלכה 1, 2, 3, 4 (סדרה), 1996, שמן וטמפרה על עץ, 50x38

Malka's Kindergarten 1, 2, 3, 4 (series), 1996, oil and tempera on wood, 50x38

גן מלכה, 1996, שמן וטמפרה על בד, 80x61

Malka's Kindergarten, 1996, oil and tempera on wood, 80x61

>

.153

מצעים קשים 2, 2000, קופסת עץ, שמן על מכל מתכת, 25x23

Hard Beddings 2, 2000, wooden box ,oil on a metal container, 25x23

.155-154

אמא 1, 2, 3, 1998, שמן וטמפרה על בד, 25x25

Mother 1, 2, 3, 1998, oil and tempera on canvas, 25x25

.156

זה כתוב, 1997, צבעי מים על נייר וקולאז', 52x60

So It Is Written, 1997, watercolor on paper and collage, 52x60

<

.157

חלוצים בחולון, 1981, צבעי מים על נייר, 36x50

Pioneers in Holon, 1981, watercolor on paper, 36x50

שידה ביתית, 1981, צבעי מים על נייר, 50x60

Domestic Dresser, 1981, watercolor on paper, 50x60

.158

ציפור כחולה, 1995, שמן וטמפרה על עץ, 40x30

Blue Bird, 1995, oil and tempera on canvas, 40x30

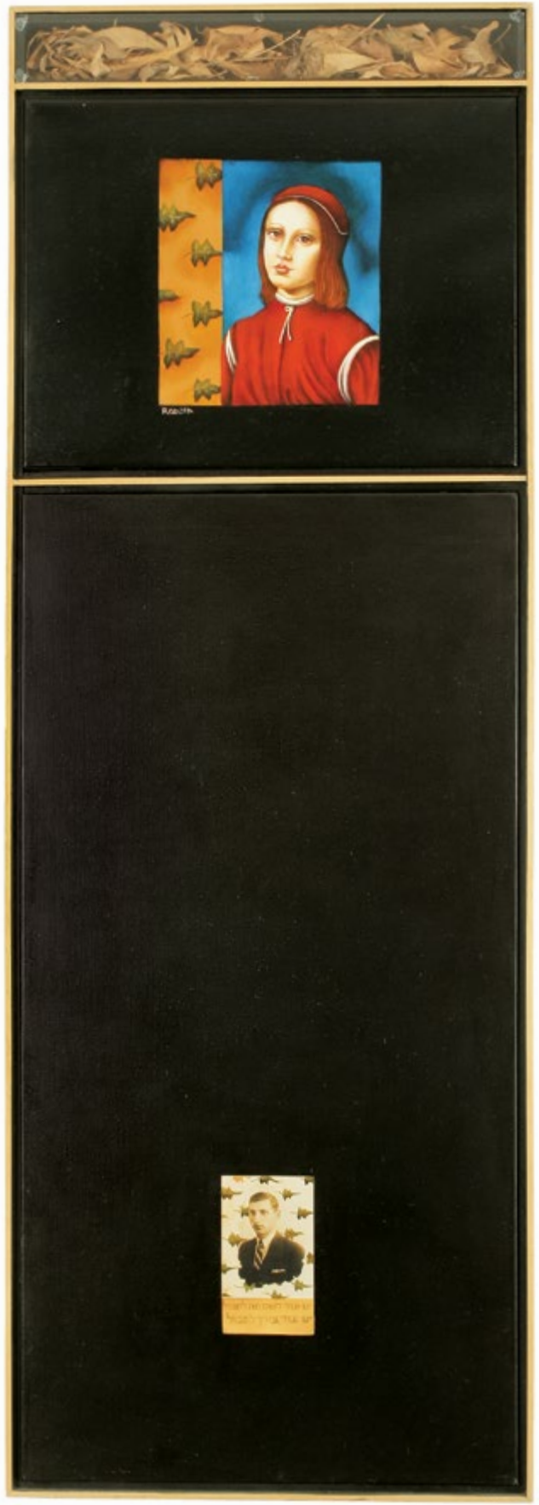
.159

כולם מסתירים, 1997, שמן וטמפרה על בד, אובייקטים, תצלום, 110x40

Everyone Is Hiding Something, 1997, oil and tempera on canvas, objects, photo, 110x40

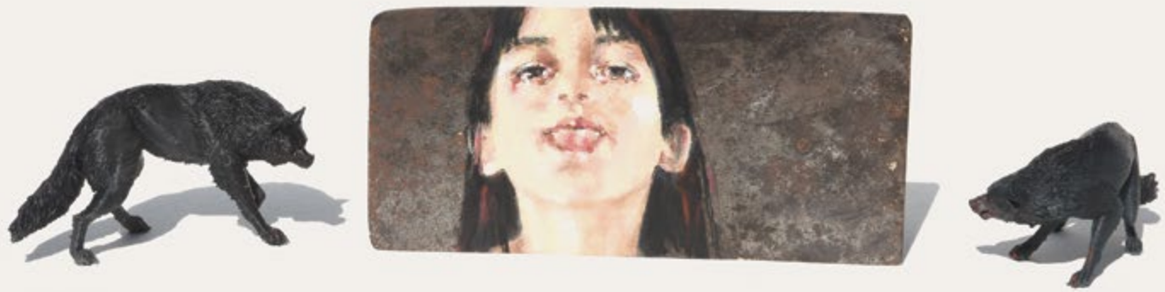
יש עוד צורך לסבול, 1997, שמן וטמפרה על בד, אובייקטים, תצלום, 110x40

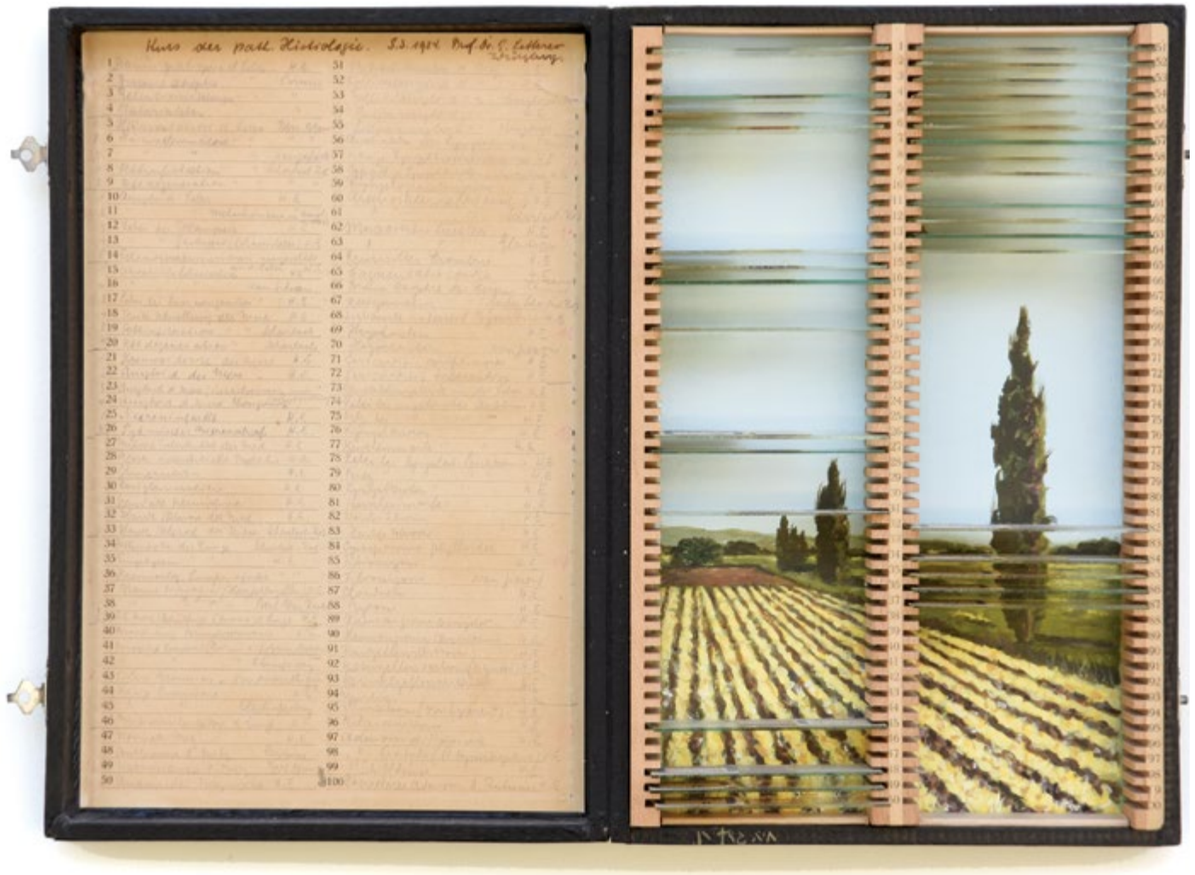
It Is Still Necessary to Suffer, 1997, oil and tempera on canvas, objects, photo, 110x40



95 Romina

אל תתגאי כלום שמרי רק את האמת
האם את פורחת או מגקה ?
הנה הם ערך לעמן את המליצת שלך




Kurs der math. Histologie. S.S. 1904 Prof. Dr. G. Lettenerer
Vorlesung.

<

.171

נראית קטנה, 2012, שמן על פלסטיק (קופסת טיפוח ציפורניים), 15x17x5

She Looks small, 2012, oil on plastic (manicure kit), 15x17x5

.172

ברושים במשמר העמק, 2023, שמן על עץ, 21x42

Cypresses in Mishmar HaEmek, 2023, oil on wood, 21x42

.173

סנדלים ותחבושת, 2016, שמן על עץ, 25x40

Sandals and Bandage, 2016, oil on wood, 25x40

.174

כיפת הסלע 3, 2014, שמן על עץ, 24x37

The Dome of the Rock 3, 2014, oil on wood, 24x37

.175

מטפחת של חלוצה, 2000, שמן על עץ, 25x45

A Pioneer's Headskarf, 2000, oil on wood, 25x45

.176

צמה של חלוצה, 2014, שמן על עץ, 20x25

A Pioneer's Braid, 2014, oil on wood, 20x25

painting: what we see is a Tipat Halav natal clinic nurse measuring the length of a child. The rabbit is only hinted-at in the painting, in another dimension. A rabbit is a well known motif in Graetz-Ran's paintings, hinting at a memory of a traumatic experience that she went through as a girl, when she discovered one day that her mother had served her beloved bunny-rabbit to her and her sisters as a meal! It seems that this scene encapsulates something deep that is revealed in all of Graetz-Ran's paintings: The jarring clash between the girl's innocent consciousness and the world's violent intentions, and ultimately, the expectation that we acquiesce to the oppressive world order. Additional elements found in the series are also an inseparable part of Graetz-Ran's repertoire of forms: blood, cutting boards, stiff and starched uniforms, machine-like life-systems, animals and forests.

Graetz-Ran's oeuvre is an infinite transformation of taboo: dealing with it, forming it, displaying it for all to see, yet at the same time: mockery, irony and parody. Graetz-Ran's ability to bring contrasts together is also revealed along the vector of time: her paintings blend the past, the present and the future into a single Future and Hebrew dystopia.

Over the years, Graetz-Ran has managed to create her own unique modus of painting; a style that is immediately identifiable in this series too. The scenes are painted on coarse linen with a typical monochromatic background, evoking old photographs in shades of sepia, as if the entire painting is covered with a yellowish patina. From this background, Graetz-Ran's style emerges in its exceptional uniqueness, sui generis in contemporary Israeli art.

invigorate the fading Zionist symbols or rather put them to death? Will the blood infusions and treatments succeed, or are they doomed from the outset? Are the nurses agents of good, or to the contrary, horrifically, of evil?

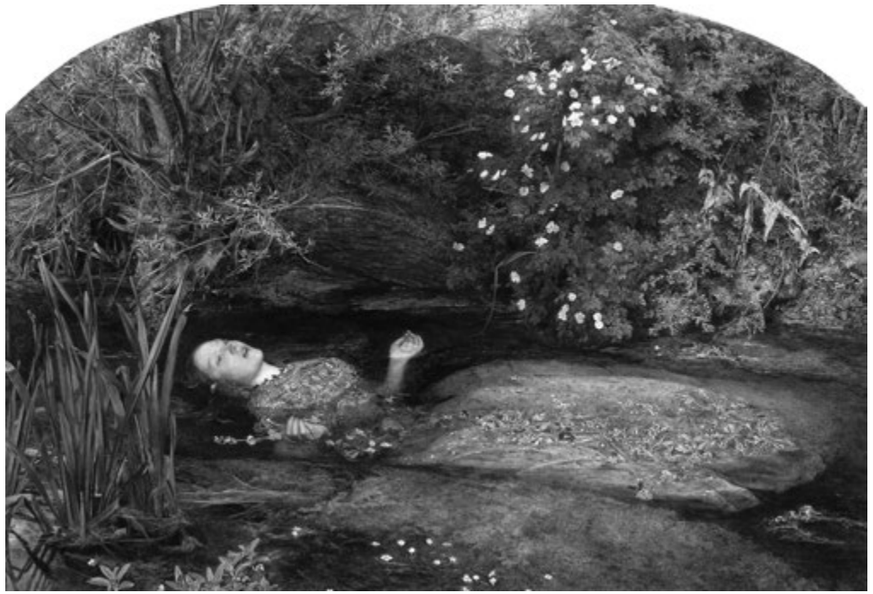
The paintings clearly refer to Michel Foucault's well-known power structures: orphanages, prisons, hospitals. Their understanding relies on a biographical memory of establishments of education, and of communes. Through the way that she constructs her artistic scenes Graetz-Ran manages to evoke a sense of something dark, a looming catastrophe, something that crawls under the surface of seeming medication, convalescence and treatment. Above all, these paintings are conducive to a sense of physical discomfort. Their juxtaposition creates a science-fiction world: a world of intelligence, science, measurement and technology, but one in which the motivations of the heroines can never be determined. Are we witnessing scenes of love, compassion and relief, or rather the obverse: an absence of humanity and warmth, love and compassion, friendship and goodwill?

Graetz-Ran makes brilliant use of the feminine body in her paintings, as a body that inescapably carries a burden of treachery and deceit: It is a body that is almost inherently imbued with beauty, gentleness and temptation, but is in fact also loaded with a destructive potential. It is not for nothing that the central cultural icon in the world constructed by Graetz-Ran is "the nurse" rather than "the physician". The depicted nurses are reminiscent of such images in horror films, of which Nurse Ratched in the film *One Flew Over the Cuckoo's Nest* is a typical example. The nurse, decked out in her rigid white uniform, is a multi-layered symbol. Her uniform marks her as part of a more extensive power structure. She is not a specific, autonomous subject, with identifying details, personal tastes and distinctive personal characteristics. Rather, she is backed by the State with its mechanism of ideology and coercion. Should she encounter refusal or disobedience she has immediately available power at her disposal. She is not alone. She follows orders.

Graetz-Ran captures this dualism, this more or less repressed violence lurking under the compassionate demeanor. She aims at the sense of distortion, not only towards the past, but also, and especially, towards the present. Thus, she presents us with the children undergoing scalp ringworm treatments as part of the "great machine", which is the State, decked out in institutional uniforms (*Ringworm 1*, 2016, p. 7), as well as patients, with their gowns, which are familiar ad nauseam (*Tania and the Dress from Odessa*, 2021 pp. 18–19). In the narratives relating to the scalp ringworm children, Graetz-Ran chooses to address a controversial event in the history of Israel, which has created a strong backlash over the years. Other, more consensual narratives, also seem to become disruptive in the paintings, as if their inhuman, problematic side has gaped open. The Tiberias Hot Springs, the Tipat Halav natal clinics, the public clinics – what exactly happened at such sites?

Some of Graetz-Ran's paintings present us with unsolved mysteries: why does the nurse who stands in front of the guard tower wear blood spattered gloves? (*Guard-woman and Tower*, 2022, p. 9). Where has the bear at the entrance to the clinic come from? (*A Bear in the Clinic by the Spring*, 2020, p. 24). Why is it necessary to inject blood into still statues? into toy soldiers? How have the nurses themselves become soldiers? Graetz-Ran creates a head-on collision between discourses, between archetypes, between concepts. All these are positioned within a cruel, extremely visual, game, in which the composition is carefully engineered and structured. The brushstrokes are neither meaningless nor random. The entire edifice is a structure that is rooted in the real, and is wholly non-abstract.

One of the paintings in the series is called *A Nurse and a Rabbit* (2021, p. 15). I believe that this is a key painting in the Graetz-Ran's oeuvre. Prima facie, there is no rabbit in the



ג'ון אוורט מיליי, **אופליה**,
1852–1851, מוזיאון טייט בריטן, לונדון
John Everett Millais, *Ophelia*,
1851–1852, Tate Britain, London

(PREPARE FOR THE ADVENT OF) HAYA GRAETZ-RAN'S SOVEREIGN DYSTOPIA

Ketzia Alon

In her series of innovative and ground-breaking paintings "Nurses in White", Haya Graetz-Ran offers us the next stage in her development as a painter. In these paintings, which were made between the years 2016 and 2022, Graetz-Ran makes intelligent use of her phenomenal painting ability, and chooses to paint a number of distinctly unrealistic scenes alongside well-known historical-realistic Israeli scenes: The infamous scalp ringworm treatments, the Tower and Stockade operations, the image of a nurse with her iconic cap treating a row of patients lying in their beds, and more. The juxtaposition of these two artistic modes is not self-evident and creates a jarring dystopian universe. This is "Haya Graetz-Ran's Sovereign Dystopia".

In the unreal scenes, Graetz-Ran creates a new hyper-real space that does not have any obvious realistic source. In fact, she pits a number of "realistic sources" against each other and creates conflict between them. We identify the painted elements in a clear and tangible way, first and foremost the nurse, but the juxtaposition of the elements misleads us: Avraham Melnikov's famous *Roaring Lion* statue is presented in a diminutive form, as a baby within an incubator (*A Nurse in Tel-Hai 1*, 2015, p. 5), wherein a uniformed nurse injects it or takes a blood sample. A "Tower and Stockade" period tower is seen in the background of another painting, while a nurse hoists a pair of blood-spattered surgical gloves in the foreground (*Guard-woman and Tower*, 2022, p. 9). Alexander Zaïd's famous statue is immersed in a scalding sanitation tray, gingerly held by a nurse (*A Nurse and Alexander (Zaïd)*, 2016, p. 23). A nurse is injecting some toy soldiers with fire from a flame-thrower (*Burning Nurse*, 2017, p. 22). A dome-shaped nurse's cap is presented on a cutting board under the ironic heading of "The Dome of the Rock" (*The Dome of the Rock 3*, 2014 , p. 174). A diaphragm is presented on a cutting board under the heading "Protection Kit" (2022, p. 12). The image of a patient, wrapped in a white sheet, reminiscent of a shrouded corpse, is floating in the air (*Tiberias Hot Springs 2*, 2017, p. 14). Pseudo-medical procedures are presented in a setting of instrumental veterinary (X-Rays, 2020, p. 8); female labor and Sisyphean toil seem to erupt from a non-human world (*Nurses in a Laboratory*, 2016).

The clash of realistic materials with mythic ones creates "impossible" scenes with a strong symbolic and allegoric dimension: femininity versus masculinity, phallicism versus womanliness, Zionist myths from the days of the founding of the State with an unclear futuristic fragrance. Are the nurses striving to

Subject to the medium they are studying, Haya Graetz-Ran and Michal Heiman merge with the figure of the heroine, whether through adoration or through distant observation. A dyadic existential space is created, which is projected in the work of the two artists onto the figure of the mother: dominant, adored, absent, hated, humiliated, smart and the hero of the generation.

The New Gender Construction of the Zionist Myth

Simone de Beauvoir wrote: "La virilité est une construction sociale qui a tout d'une structure fragile", i.e., "Masculinity is a social construction with a fragile structure." There is a linguistic difference between English and French. English distinguishes "Masculinity" and "Femininity", while French has two words for "Masculinity": "Virilité" and "Masculinité" and only one word for femininity: "Féminité".

Virilité means masculinity in its culturally constructed sense as focused on a number of values: physical strength; courage; combative heroism; desire to dominate other men; and ultimately sexual prowess. On the other hand, the word Masculinité denotes masculinity in its biological sense. One can therefore legitimately say that the qualities denoted by Virilité may also apply to women.

According to de Beauvoir, the two concepts, Virilité and Masculinité, express different modes of male dominance: The one signifies the hierarchy of men among themselves, while the other denotes their unshakable control of women. All men have controlled or control women, but at the same time, every man always has a more masculine man that dominates him. Male dominance can only exist relative to weaker figures: women, other men, and the male figure that has been marked as weak throughout the generations – the homosexual.

Graetz-Ran traces these constructions of masculinities in her work, and rather than rile against masculinity, she strives to strengthen the feminine voice and presence, which were concealed and omitted from the Israeli story since the inception of Zionism and the control of the establishment by men, which continues to this very day. De Beauvoir wrote the above during a period in which she had an open relationship with Jean Paul Sartre, which was considered a subversive and extreme-feminist act at the time. Graetz-Ran deconstructs these constructions in various elegant and sophisticated ways and suggests a new and different reading of the myths and symbols of nation and gender. Thus for example, in her painting *Nurse and Lion at the Clinic* (2021, p. 17), Graetz-Ran diminishes Avraham Melnikov's Roaring-Lion statue and eliminates the grandiosity of the enormous upright statue that roars at the heavens. The lion represents the cultural construct of Virilité with its associated characteristics: the courage of the fallen, their mettle in battle and even their sexual prowess. The lion raises its head in a roar that expresses power, and perhaps also anger or pain. In the original statue, the lion faces the east and the rising sun, but in Graetz-Ran's painting it faces the dark western skies. But the deconstruction does not end here: The diminished lion enjoys the care of a pioneer-nurse full of compassion, tenderness, patience and love. She wraps its virile characteristics with her own characteristics, her femininity.

Graetz-Ran Constructs a new Studium that strives to break through and exist in parallel with the literal meaning of the painting. The work expresses a feminist world of values by creating an anti-model with obverse features to those of the myth: smallness and diminution, cowardice and even absence of sexual prowess.

"There are artists that walk with the spirit of the times, and others that walk their own path,"

said the curator Yaara Raz Haklai in another context.[15] In their daring and subversiveness, in their blatant expression and elegance, the creations of Haya Graetz-Ran retell us the story of women in the Land of Israel.

15 Taken from the text written by the curator Yaara Raz Haklai for the exhibition "Gan Shmuel Bypass" by the artist Dalia Amotz, presented at the 2021 Israel Festival of Photography.

a sense of "no escape" that usually arose from the accumulation of a number of factors: the sense of a person that he has become a burden to others, unrequited love, a sense of existential disappointment and failure as regards the social revolution, the national revolution and the gender revolution that the pioneers had been hoping for. Many preferred to take their own lives rather than return to their countries of origin.[13]

Haya Graetz-Ran deals with this phenomenon in a series of works that associate it with the suicide of Shoshana Bogen. The series is based on a photograph taken by an anonymous photographer, probably a Christian, which displays the corpse of Bogen in a wake before her burial. The photograph shows the corpse of Bogen lying on a wooden stretcher, covered in a white sheet, with eucalyptus leaves spread over her body. She is surrounded by her women pioneer friends.

On the basis of this original photograph, Graetz-Ran created a number of different paintings that focus on different parts of the original frame, and instead of the image of Shoshana Bogen, the artist implanted her own image. Her work *Wake* (2016, p. 114) displays Shoshana's or Haya's legs under a eucalyptus laurel. The paintings *Shoshana Dead Pioneer A, B* (2014, pp. 110–111) present her friends with truncated heads and bodies, respectively. In another painting, *H. Dead Pioneer 1* (2014, pp. 112–113), Graetz-Ran replaced Shoshana's head with her own, and the background of the painting and the eucalyptus branches have been left unpainted, as part of the untreated canvas. Haya wears the figure of Shoshana the pioneer, or Shoshana the pioneer is wearing the image of Haya. The images create a timeless connection between the two. When Shoshana Bogen's diary was discovered,[14] Graetz-Ran found the following passage within it, in which Bogen describes how God reveals Himself to her and discloses her second name, "Haya": "You were born with two names: The first Shoshana and the second Haya. You have seemingly lived as Shoshana for twenty years, but, after all, you have borne death within you. This flower wilted at birth, and your body bore you. Following twenty years of my great experience I am giving you your second name – Haya. Living. To live. But do not completely discard the Shoshana, just as you have not discarded the Haya. Pluck the rose and raise it high. If Shoshana is before you all your life – death. And here silence to rest has come to my soul" (photo of the original letter on p. 43).

One cannot ignore a similar research path taken by the artist, curator, theoretician and activist Michal Heiman, in her work *Third: Animation No. 2 (unknown photographer/Rachel and Michal)* (2008). This is a video work from the series "Recumbent Women", in which she investigates the recurring phenomenon of women lying down in photographs taken from family albums and in photographs of her spiritual mothers. Among the photographs was one of Rachel the poet who is seen reclining on her bed at Bugrashov St. in Tel-Aviv.

This somewhat provocative choice aroused Heiman's curiosity. For the video, Heiman designed a room similar to Rachel's, but the figure reclining on the bed in the same position as Rachel's in the original picture is Heiman herself, who opens her eyes and is resurrected. The repetition of the poet's postures and gestures, and the caption "photographer unknown" that appears in the video piece, delineate a connection between Heiman and the history of the photograph.

13 This issue is discussed at greater length in Muki Tsur's article "Longings for Yesterdays and Tomorrows that Eat Away at the Present" in this Catalogue, pp. 134–138.

14 The diary is currently kept at the Gnazim Institute of the Hebrew Writers Association in Israel at the Beit Ariela Library, where it can be perused.

new woman," wrote Yocheved Bat Rachel, but the greater the expectation – the greater the disappointment. On the one hand, a violent and harsh physical encounter with the place, the climate, the mosquitoes, the hunger, the fever, the miserable living conditions and the strange food. On the other hand, the estranged attitude of the people of the First Aliya, land-owning farmers who mostly preferred employing Arab workers, and even when they employed the women they became hired hands for Jewish land owners. A sense of collective and personal despair arose among the women pioneers, who in many cases were also subject to sexual exploitation. These combined issues often led to thoughts of suicide or of a return to another kind of despair: life in Exile. "We did not aspire to emulate the men," wrote Yocheved Bat Rachel, "we wanted to take an active part in the building of the Land of Israel. We are building the farm alongside our male comrades, why then should we not participate in its management? The work arrangements are managed solely by the men. There is no greater wrong."

The "Women Pioneers" and "Nurses" series also focus on the pioneering worker-women and their role within the ideological narrative of the pre-State years and in particular during the period of the second Aliya. Graetz-Ran seeks to make historical amends and includes them and their contribution in the historiographic discourse, both at the level of their work-life and on the cultural-artistic level.

Thus, it is not by chance that Graetz-Ran chooses to use a perforated and burnt cutting board, a used diaphragm, and eucalyptus laurels, as a symbol of victory or death. All these are timeless tattoos of suffering seared into the feminine and collective consciousness.

Graetz-Ran's research is revealed to be on the verge of subversive violence. In her painting *A Nurse in Tel-Hai 1* (2015, p. 5) she challenges the historiography of the Zionist establishment, its symbols and what amounts to the intentional exclusion of the voices and heroism of women throughout history. In the painting, a nurse is shown in a medical mask and cap, as she either injects or draws blood from Avraham Melnikov's iconic Roaring-Lion statue, which was erected in 1934 in commemoration of the eight pioneers killed in the battle of Tel-Hai in 1920. Graetz-Ran's painting conveys a double message. On the one hand, it depicts an attempt to resuscitate the ideology that is metaphorically represented by the lion, which has lost its luster over the years; on the other hand, it provides a critique of the exclusion of the feminine narrative from a considerable part of the Zionist story. The nurse is attempting to resuscitate and reformulate that history.

This work and other works by Graetz-Ran poke a finger into the ideological wounds of Israeli society, reminding us of Saint Thomas poking his finger into the wounded body of Jesus in Caravaggio's virtuoso painting *The Incredulity of Saint Thomas* (1601-1602, p. 44). The theme of that painting is that of gathering first-hand evidence, rather than uncritically accepting information provided by an authoritative source. During the same period that he painted *The Incredulity of Saint Thomas*, Caravaggio was also briefly incarcerated for having published some brazen poetry lambasting a rival painter who was preferred over him for the execution of a certain project. It is thus tempting to suggest that Caravaggio's painting is a critique of the outdated judicial system of that period. It is even more tempting to view Graetz-Ran's works as a critique of the historiography of Israeli culture, which delves so deep that it undermines the very structure that serves as its base.

Shoshana and Haya, Haya and Shoshana

Suicide was a widespread phenomenon at the time of the Second Aliya. In his book *No Coat of Many Colors*, The historian Muki Tsur called it "the mosquito of despair" and described it as

a huge and threatening spider, and sometimes she is the industrious and adored seamstress that receives tribute in many of the fabric works created in the last period of the artist's life.

The mothers of Haya Graetz-Ran and Louise Bourgeois haunt their works over the years, both directly, when they appear in the paintings of Graetz-Ran and the sculptures of Bourgeois, and indirectly, in thematic contexts of the mother figure.

The Israeli screenwriter and director Ronit Elkabetz was also engrossed by the figure of her mother. The chapter "Fourth Notebook: The Story" in the documentary television series *Black Notebooks* (2022) describes Elkabetz's attraction to the image of her mother simultaneously with her revulsion towards her and towards her relations with Elkabetz's father. Graetz-Ran and Elkabetz both use the hidden aspects of their relationships with their mothers as tool for the construction of visual and narrative tension. Their life story, the sentences said and left unsaid, charge the paintings of Graetz-Ran and the cinematic creations of Elkabetz with a heavy charge that the observer must investigate and discover.

This ambivalent attitude was also evident in European art in the sixties, a period characterized by experimentation with the boundaries of art. A classic example of this trend is Lucio Fontana's well known painting *Concetto spaziale, Attese* ("Spatial Concept, 'Waiting'") (1960, p. 41). Fontana sliced up the canvas and placed a box behind it so as to create a narrow slit with a black box space beyond it, "a transitional space" that enfolds a fabric of uncertainty while at the same time positing an artistic and medium-wise certainty. The artist tests boundaries while simultaneously setting new ones. The boxes and cells in which Graetz-Ran placed her early tempera paintings bring us back to Fontana's box and the black nothingness revealed by the cut, which manifests that latent conceptual moment in which all exists and nothing happens. The hand that penetrates the box through the slit in the torn fabric knows not what it will find; it expects, is disappointed or enjoys, is attracted and repulsed, like the artist in her relations with her mother.

Between Skepticism and Timelessness

The pioneer working women who immigrated to the Land of Israel during the days of the Second Aliya chose to participate in three distinct revolutions: the Zionist-national revolution that strove to establish a Jewish home in the Land of Israel; the socialist revolution that gave birth to the Kvutza and the Kibbutz; and the gender revolution that transformed the women's status – the creation of the new Hebrew woman who toiled the land alongside her peer, the male pioneer. The aspirations of female pioneers were based on the tremendous ideal presented by Herzl in the final decades of the 19th century.

In her documentary film "Halutzot" ("Women Pioneers") (2013), the director Michal Aviad portrays the stories of five women pioneers who settled in Kibbutz Ein-Harod during the period 1920-1948, and exposes their feelings and the turmoil of their souls.

On the basis of their diaries, Aviad describes their shock when they discovered the harsh local reality and the arid Israeli landscape, so different from the landscapes of their countries of origin in Europe. "Are you willing to sacrifice your face, your body, to this parched land?" asks herself Eva Tabenkin.[12] "I knew that it was only here that I would be able to realize my belief in a society that would not allow discrimination against women because of their biological qualities. I wanted to participate in the creation of the

12 This quotation, and the quotations from Eva Tabenkin and Yocheved Bat Rachel below, are taken from Michal Aviad's documentary "Halutzot" ("Women Pioneers") (2013).

Chapter 2

The Woman Pioneer – The Excluded Feminine Voice

A parade of young pioneers, marching in threes, ideologically disciplined and bearing black flags that flap in the wind. A strong dissonance is felt between the festiveness of the event, prima facie a parade with a nationalistic flavor, inspired by the Hashomer Hatzair parades in which Graetz-Ran participated in her youth in Holon, and the red or blue flag that has been replaced here with an ominous black.

Do these works depict a docile society, operating as a flock? Do they reflect the artist's concern for the future of the Israeli State?

Diaphragm, Ethos and Waiting Space

In the installation *Hard Beddings 1* (2000, p. 64) in the series "Hard Beddings", a diaphragm is glued to the upper part of a used wooden cutting board. The diaphragm is similar to the one that the artist found in her mother's drawer in the 1950s.

The use of a concealed object that is publicly exposed, expresses Graetz-Ran's protest against silencing, taboos and speech prohibitions. Under the diaphragm the artist has placed a portrait photograph of the young mother, and beneath it the text: "SeXYSeXYWoman". The ring-shaped diaphragm that appears in a number of the artist's works seems almost like an object of memorabilia or a Victorian trinket of the type known as "Lover's Eye" in which a miniature image of a lover's eye is placed in an open or concealed part of the ornament. This combination of such a personal object with the portrait photograph of the mother, and the deeply scored work surface that serves as the base of the work, is liable to create confusion. At first glance, we may deduce that the connection between these three objects hints at torture and sexual harassment, but a deeper look reveals Graetz-Ran's oeuvre as straddling the thin line between personal story and collective narrative, thereby generating a magnetizing force. This understanding opens up new interpretative possibilities.

The series of works entitled "Hard Beddings" links the diaphragm work with two additional works made from debris and defective objects. In the work entitled *Hard Beddings 2* (2000, p. 153), the artist's mother is painted onto a rusty can that the artist found discarded on a Parisian street, alongside a snippet of text taken from a 1959 edition of the weekly *Dvar HaShavua*: "mother's in a good mood". This sentence hints at the seared memory of the daily ambience in the artist's childhood home. In *Hard Beddings 3* (2008, p. 166), the mother is depicted on a cutting board. The mother, wearing an elegant attire and high heels, is standing on the sands of Tel-Aviv and her face is turned to the blinding Israeli sun. The three works create a fabric of memory, pain and shame – relationships between the daughter who is still a young girl and the mother, which has left wounds that have failed to heal.

The painting *Pioneers and a Diaphragm* (2014, pp. 102–103) is a gesture to Gustave Courbet's *L'Origine du Monde* (1866, p. 41). Courbet's creation depicts the feminine genitals in an open way in a view from below, instead of the usual frontal perspective. Graetz-Ran's creation presents a diaphragm, an object that is usually concealed from the male gaze, since it is used discreetly by a woman before a sexual encounter. Here it is flaunted for all to see, enlarged relative to the bodies of the women in the painting. The direct presentation of the diaphragm is a metaphor critical of the white Zionist male narrative.

An ambivalent attitude towards the mother is expressed in the work of many artists, such as the French-American sculptress Louise Bourgeois, who is frequently occupied both with the image of her mother and with herself as a mother. Sometimes her mother appears as

"female territory"; and utensils originating in building sites, an essentially "male territory", including trowels on which the artist paints, all become part of the work (*Valley View on a Trowel*, 2010).

The spatial concept in the work of Graetz-Ran has evolved over the years, even though the space has remained a minimalist, empty space. In her early works, only the figurative aspects were in focus, while the background remained abstract. Occasionally, it was filled with the landscape of her home: the green hills of Tivon and the water tower, as in *Girl, Rabbit and Flag – A Tribute to Bronzino* (1997, p. 160). In the landscape pictures of the Jezreel valley that she painted over the years, the painted background reflects her moods and feelings. In her article on the exhibition "Women Painting Landscapes" (2017)[10] Dr. Ruth Marcus noted that Graetz-Ran's landscapes are mental landscapes of emotional turmoil, rather than real landscapes. The Valley landscapes are painted on a series of used trowels, wherein they are spread flat and truncated as pieces of a disappearing landscape, reflecting a reality in which newly constructed interchanges are encroaching on the landscape originally identified with the image of the plowing farmer.

In the series "Levanot" ("White Girls"), however, there is an absolute erasure of all markers of place. The memory of the observer must rely on the clothing worn by the girls in order to fill in the time and place. This is also the case in her series of large paintings entitled *Short Pants* (2002, pp. 70-71), where the viewer gazes directly at the exposed legs, while the empty whiteness of the background provides an associative space that challenges the interpretation of the work, thereby inviting the observer to participate in the artist's own difficulties with the thematic content. "It's not worth talking about", one of the artist's mother's key sentences, encapsulating an enormous veil of concealment, finds expression in the empty backgrounds as well.

Commencing from the 2000s, Graetz-Ran began using treated fabrics, both as the base for her painting – linen coated with a white ground – and as the content of the painting itself: coarse untreated linen.

Thus, in the series "Nurses" and "H. Dead Pioneer", segments of cloth remain exposed between patches of paint, swallowed up by them, and obviously misleading the observer. This technique also serves her in the painting *Wake* (2016, p. 114) as a political-medium-act in which the coarseness of the fabric can be perceived as a violent erasing of time, a limbo without past and future. The eucalyptus leaves created by the exposed canvas surfaces remind us of the fields of thorns in earlier paintings, or the dry ivy leaves in the window boxes attached to the Renaissance-style tempera paintings.

The branches and dry leaves that recur in Graetz-Ran's oeuvre echo the crown of thorns, *Ziziphus spina-christi* according to tradition, which adorned the head of Jesus on his last journey, thereby undergoing a transformation from local thorn-bush to religious-existential bramble. In a radio interview conducted with Graetz-Ran by historian and radio-broadcaster Yitzhak Noy, Noy described *Wake* as giving off "an effluvium of death". "I smelled the odor of death rising from the Shoshana Bogen painting," said Noy, "and this has never happened to me in any other form."[11]

10 "Women Painting Landscapes", a group exhibition at the Joseph Zaritsky Artists' House in Tel-Aviv. Curators: Dr. Ruth Marcus and Ruty Chinsky-Amitay, 2017, on behalf of the Association for Women's Art and Gender Research in Israel.

11 Taken from a radio interview that Yitzhak Noy conducted with Haya Graetz-Ran and the curators Dr. Galya Bar Or and Dr. Smadar Sinai in his program *Shabat Olamit* [Universal Sabbath], some time before his demise. ("Hashomrot bashura hashnia" [The Guards in the Second Row], *Shabat Olamit*, Reshet Beit, 19 March 2022).

the series "Levanot" ("White Girls"), shows the image of a girl dressed in a romper[7] and a camisole that has slipped from one of her shoulders. The girl is standing with her hands behind her back, in a chided pose indicating punishment, uncertainty or disciplining. The repetitiveness of the images in the painting intensifies these feelings and the questions they evoke about her upbringing.

Childhood in a Hurtful Light

On her return from Paris (2000) Graetz-Ran shifted her medium to oil on canvas, which allowed her to grapple with light and color in a new way. Following this transition, the artist focused on the two series "Yeladot Tovot" ("Good Girls") and "Levanot" ("White Girls"), which are painted on large canvases dominated by white. These works arose from her need to contend with double standards and the educational conceptions that were applied in the education of her contemporaries, the children of the 1940s and 1950s. The investigative procedure and the desire to associate her personal story with the identity of an era sent Graetz-Ran in search of similar narratives. She appealed to friends and acquaintances for childhood photographs taken on festive occasions, in which they wore the "whites" that were customary then. These led to the series "Yeladot Tovot" ("Good Girls") and "Levanot" ("White Girls"), that include images of headless girls in white dresses, their legs exposed beneath short trousers or skirts, some of them displaying wounds. The staged, somewhat constrained, posturing at the behest of a male photographer evokes a sense of unease. The focus on the central part of the body corresponds with a rebellious and violent act of the artist in childhood, when she cut her head out of a family photograph that was supposed to be sent to an uncle in Argentina as a representation of "the perfect family".[8]

The works in the "Levanot" ("White Girls") series extend beyond the whiteness and beauty into the hurtful glare of blinding light. When first presented at the "Don't Go Further" exhibition at the Jerusalem Artists House, a visiting girl wrote in the exhibition's book: "Your paintings are like a box of sweet chocolates that is filled with rocks and zhug".

The works radiate a kind of quiet emptiness, a concealed act of commemoration or "a bowed-over commemoration" in the expression of Prof. Dana Arieli Horowitz.[9]

The research process that gave birth to the "Levanot" ("White Girls") series (1990s to 2009) also led to the creation of the series "Halutzot" ("Women Pioneers") (2009-2017), "Shomrot" ("Female Guards") (commencing from 2008) and "Achayot Belavan" ("Nurses in White") (2016-2022).

Base and Texture as Social Commentary

The bases used in Graetz-Ran's oeuvre serve as the "topography" of her paintings. Over the years we find new personal elements woven into picture frames, such as quotations from the history of art; used cutting boards and other utensils taken from the home kitchen, that

7 Rompers comprise a combination of short pants and a shirt cut from a single cloth to create a whole garment. They are frequently seen among athletes, babies and dancers and were a widespread item of clothing among children during the pre-State era.

8 Graetz-Ran considers this photograph to be her first work of art and has kept it throughout her life. A copy of it hangs on her bedroom wall and another copy in the toilet at her studio - two mundane places where she enjoys remembering the childhood experience that so deeply affected her.

9 Dana Arieli Horowitz, "Haphantom hanatzi: arim germaniot mitmodedot im avaran" [The Nazi Phantom: German Cities Coping with their Past], *Bezalel Journal of Visual and Material Culture*, Vol. No. 14 (September 2009).

teacher. In the works that are built as icons and painted on wood, I focused on the girls' expressions that radiate anger, resentment and vulnerability. My smile, the only one in the photograph, seems to be covering up the sense of fear that was always with me.

The year 1999 was the year that Graetz-Ran's artistic oeuvre took a turn, as she was accepted to the Résidence d'Artistes program at the La Cité internationale des arts in Paris. The political changes taking place during the Second Intifada evoked her desire to come into contact with social wounds and express the sense of violence that percolates through Israeli reality. These desires and feelings were given first expression in the series "White Books" created by Graetz-Ran during her Paris residency. This series is based on books of art that she found or purchased in the city's markets. Graetz-Ran glued the pages of the books together, thereby converting them into rigid objects. Sometimes she dug out a niche within them, where she sequestered miniatures that were of symbolic significance to the work, and sometimes she pasted and exposed drawings or photographs of the landscape of the Jezreel valley and the Galilee, which she had brought along with her as "provisions". She then added sentences in her own handwriting or left significant passages from the text of the book exposed. In the work called "The Fire of Mountain Etna" ("Le Feu de L'Etna"), which is also the name of the book, the artist erased the entire text using white paint and placed a glass vial with a drop of her blood in the pane.

Below the window, she wrote a sentence that had appeared in a performance of the artist Marina Abramović: "With a sharp knife cut deeply into the middle finger of the left hand. Eat the pain." Graetz-Ran applied Marina Abramović's instructions to her own body and drew her blood in order to express her own suffering (*White Book 3*, 1999).

The image of the *Roaring Lion* of Tel Hai is glued to another work, *White Book 1* (1999, p. 106), and the entire volume is pierced with deep sharp incisions, while the verso page presents a typical Israeli landscape of cypresses.

The Parisian residency allowed Graetz-Ran to discover classic European cultures, but also evoked her longings for the dazzling light of Israel, which corresponds with the new issue to which she now directed her gaze. She expressed all this in her series "Yeladot Tovot" ("Good Girls") and "Levanot" ("White Girls"), which were based on photographs of girls who are her contemporaries, the generation of girls born around the time of the founding of the State of Israel.

Versions and Repetitions in the Paintings of Graetz-Ran

Repetitiveness characterized Graetz-Ran's paintings from the outset. The painting *Mother 1, 2, 3* (1998, pp. 154–155), which depicts the artist's mother on the basis of a youthful photograph, provides different versions of the mother as one moves from left to right, through differential manipulation of the background and the mother's expression. The mother is smiling in the left image, and her smile gradually fades in the images to the right. The halo surrounding her head also dwindles and shrinks to the left bottom edge of the painting, a kind of gradual psychological waning, which is the artist's way of hinting at future things to come.

Groups of selected images repeatedly appear in her paintings over the years, in different versions. Repetition and Sisyphean efforts are almost unavoidable features of the search for truth through paintings based on photographic reproductions. There is a certain measure of obsessiveness in the desire to peel the scab from the wound and attempt to learn from the various versions, representing perspectives that may lead to new insights. Thus, for example, her painting *Orah 1, 2, 3* (2001, pp. 68–69) from

The artist utilized the tempera painting technique in order to create a riveting integration between iconic figures taken from the landscapes of her childhood in the Land of Israel and well-known figures from Raphaelite art and the inspiration of the Italian Old Masters such as Agnolo Bronzino. In her works *Girl, Rabbit and Flag – A Tribute to Bronzino* (1997, p. 160) and *Blue Bird* (1995, p. 158), it seems that Graetz-Ran has given her own face to the *Portrait of Bia de' Medici* (1542-1545, p. 37), and has transplanted the figure into her own local space: the landscape viewed from the window of her home in Kiryat Tivon, Israeli vegetation and a water tower. The figure holds a small Israeli flag, reminiscent of the flags held by children in the religious festival of "Simchat Torah", which the artist remembers from her childhood in the city of Holon.

In *Blue Bird* Graetz-Ran has taken even greater artistic license and has added elements from her personal life. In the background, one can see buildings and figures taken from the childhood pictures of her youngest son, Ilay, and the frame surrounding the picture is decorated with symbols copied from "scribbles" in her own school notebooks, which have been preserved since childhood.

Under the influence of her brief but intensive sojourn at the Monastery Sainte Claire in Jerusalem, the works of Graetz-Ran embraced Christian adornments during the period 1996-1998. The artist had come to the monastery in order to grapple with the dreams of her youth, to sketch outlines and ideas for future works in the silence of the monastery, to decipher the secret of communal silence and find the affinity between that silence and the silence of the pioneers, to which she was exposed in confessionary diaries found in both personal and collective archives.

The ecclesiastical triptych paintings in which she merges Renaissance figures with typical images from the Land of Israel and with utterances of her mother, serve as the conceptual and stylistic basis for the series of paintings that she would create in the coming years. From the outset, Graetz-Ran's creations were characterized by a topographic structure: Graetz-Ran constructs a base from whole wooden structures serving as a sort of mini-vitrines, into which she inserts dried plants of symbolic significance such as roses or dry ivy leaves, which were placed upon the dead according to Christian custom. Her two works *It is Still Necessary to Suffer* (1997, p. 159) and *Everyone Conceals* (1997, p. 159) are narrow and vertical, comprising three separate parts. The upper part includes glass covered vitrines into which rose petals and ivy leaves have been compressed; the middle part includes a painting and a quote related to Renaissance art; and the lower part presents a photographic image. The photograph incorporated in *It is Still Necessary to Suffer* is that of a man, her mother's great unrequited love, which to her, justified her daily suffering. Another photograph depicts an unknown housewife wearing an apron and wielding a broom. This is the origin of Graetz-Ran's subsequent separation of her paintings into a number of narrative spaces, both two-dimensional and three-dimensional.

Another series of tempera works is entitled "Malka's Kindergarten" (1996, p. 152), and draws its inspiration from a group photograph of children in the private kindergarten of Graetz-Ran's neighbor Malka, whereas Graetz-Ran herself is one of the children appearing in it (*Malka's Kindergarten 1951*, p. 39). In her paintings, she deconstructs the photograph into a number of parts – a deconstruction fueled by her medium-milieu-narrative search and study:

I became particularly engrossed in this photograph. Like in many others of my works in this period, I return to the 'scene of the crime' and confront the traumatic early childhood memory of helpless boys and girls subject to the whims of an unprofessional and abusive kindergarten

color palette express the hardship, the suffering and the alienation of the period: A post-apocalyptic wasteland, a holocaustic landscape. On the one hand, pioneers are depicted as zombies, while on the other hand the painting shows a chest of drawers from which figures extrude as if from a family album, as portable objects. Even at this early stage of her artistic development, Graetz-Ran's creations are already charged with historic potential.

In the painting *So It Is Written* (1997, p. 156), one can already sense the thematic sophistication from which the tempera paintings depicting the image of her mother will eventually spring, as well as the ecclesiastical paintings and ultimately the "Levanot" ("White Girls"), "Halutzot" ("Women Pioneers") and "Shomrot" ("Female Guards") series. The composition is organized in the form of a collage. Based on a photograph taken from the family album, the artist's mother and a friend can be seen at the center. The two are surrounded by an assemblage that includes the Biblical image of the two spies bearing a bunch of grapes, which was a popular symbol at that time; a page taken from a personal memoir; two miniature classical paintings of the three Graces; and a Rennaissance still life. In retrospect, it seems that Graetz-Ran is already priming her audience for the issues that she will address in her tempera paintings, including her forays into three dimensional space via the treated objects that she attaches and incorporates in her paintings.

In her solo exhibition "A Third Childhood" (1980),[4] Graetz-Ran presented a series of family portraits in watercolor. This exhibition became the turning point in her artistic life. "In this series I relied on my parents' private family album, which reflects the yearning to become part of the Israeli landscape, to remove all marks of Exile and religion," relates the artist. "These were photographs of relatives that had 'gone' in the Shoa and had always remained a riddle. My parents' generation refrained from speaking of its past and left us with no resolution."[5]

4 Graphic Gallery 3, Haifa.

Tempera Paintings: Israeliness and Renaissance-ness

Towards the end of the 1980s Graetz-Ran shifted from watercolors to the tempera painting technique, which involves long periods of waiting for the many layers to dry out. This significant shift brought an additional plunge into the depth of this Sisyphean method and the artist's mental need to come into contact with challenging contents from her personal life while at the same time discoursing with the great masters of art history. These works exhibit integrations of symbolism and pathos, of two dimensional paintings and three dimensional excursions, along with the use of textual utterances garnered from personal letters and applied as an essential element in the construction of the painting.

"One measure of organic egg; remove the thin membrane surrounding the yolk; one measure of Dammar (Windsor + Newton); two measures of boiling water". This page, hand-written by Graetz-Ran, was taken from a small personal notebook in which she wrote exact recipes for the preparation of the tempera. All her recipes were based on a recipe that she received, in the course of a single brief visit, from the painter Hanna Kay at the end of the 1980's.[6] Ever since this visit she has been concocting, as if in a painting laboratory, various illustrated recipes for the preparation of paint and painting medium and various techniques for storing tempera paste.

5 These statements were made by Graetz-Ran in an interview with the author.

6 The painter Hanna Kay, a former resident of New York and Tel Aviv, currently creates and exhibits in galleries and museums in Australia. She studied art in Israel and in Vienna and obtained a Ph.D.

On entering her studio, in the days that she does not teach, Graetz-Ran carries out a repetitive daily ritual: She plays a CD of ecclesiastical baroque music, sitting at some distance from her easel, observing, preparing the paint jars and commencing a renewed dialogue with her work. Haya Graetz-Ran, an autodidactic painter, expresses her sense of ideological, social and personal crisis by corresponding with photographs taken from archives and with private albums dating back to the beginning of Jewish settlement in the Land of Israel. She manifests the suffering inherent in them, a vision of family life from a feminist-womanly perspective, and the feminine-pioneer struggle interwoven with personal narratives. The figure of her mother is present in many of her earlier works, and the transitions from actual mother to ideological mother, in the image of the Zionist-pioneering worldview into which she was born and raised, bind her oeuvre into a collective social narrative. Some of her other works can also be read as expressing queer sexuality, rife with visual and textual hints of events in her personal narrative, which relate to her interpretation of life as a work of art.

The Beginning: Watercolors and Thematic Rigidity

Haya Graetz-Ran's artistic journey began with watercolors. Her early aquarelles attest to her innate aptitude and a strong desire to adopt traditional painting techniques; a combination that led to the development of a distinct language that differs from the customary open language of watercolors. She created her images utilizing a Lasur[1] technique, which is more common in Raphaelite oil paintings, to produce layers upon layers like in an oil painting approach.

Why did Graetz-Ran choose to begin her work as an artist with watercolors? This leaves no room for error or textural flexibility, especially when used as an oil painting technique, as Graetz-Ran did, applied in layers and a thick texture, with no fluidity. Thus, the early works of Graetz-Ran are drawn in precise lines; their abstract backgrounds and their light embody European shades of gray-dark brown, far from the blinding light that floods the Land of Israel. The choice of watercolors at the beginning of her artistic career reflects fastidiousness and self-discipline. Apart from the constrained space of her home studio, where she painted in those early days, this choice arose from Graetz-Ran's aspiration to "tame the beast", and perhaps from a desire for self-policing that echoes one of the fundamental admonitions of her mother, which eventually became the name of an exhibition of her works presented in the 1990's: "Don't go further".[2]

A morbid grayness may already be discerned in two of her earlier watercolors: *Domestic Dresser* (1981, p. 157) and *Pioneers in Holon* (1981, p. 157), which were exhibited in her "Earth, Wind and Water" exhibition (1985).[3] The paintings depict objectified, flat amputee women, who are presented as portable tailor dummies. Both the subjects and the grayish

1 Lasur colors are water or oil-based colors used to stain and glaze wood. This type of paint creates a coat that peels off with time. Advanced Lasur paints do not peel and are characterized by either a matte or glossy finish according to the paint type.

2 "Don't Go Further I",curated by Haim Maor, was exhibited at the Jerusalem Artists House (1996), and "Don't Go Further II", curated by Nogah Migdal, was exhibited at the Apter Barrer Arts Center at Maalot (1997).

3 The "Earth, Wind and Water" exhibition was exhibited at the Wilfrid Israel Museum of Asian Art and Studies in Kibbutz Hazorea in 1985. The exhibition's curator, Gavriel Maanit, also served as the museum's chief curator and director during the period 1970-2008. Maanit was the one who insisted that Graetz-Ran should become familiar with the classic tempera painting technique and study it.

משפחת גרץ, חצלום, 1957, חולון
Graetz Family, photograph, 1957, Holon

HAYA GRAETZ-RAN: DON'T GO TOO FAR WORKS 1980-2022

Sharon Toval

Introduction: Haya Graetz-Ran – Artist and Nun

The works of Haya Graetz-Ran presented in this exhibition encompass four decades of fervent creation, arising from the artist's desire, from a young age, to become an artist and hermit. A study of the oeuvre that Graetz-Ran has developed over the years reveals a wide and ever-changing range of techniques and ideas that express a complex and riveting connection between the ideological mother and the biological one – commencing from her early watercolors, and her tempera and oils works, through the ideological series focused on female pioneers, guards, and finally nurses. Linear time is nullified in Graetz-Ran's oeuvre: Historical narratives projected into the present, and heralding a possible future, transform her work into a meta-temporal dimension, which is one of the reasons for her significance in the realm of Israeli art. Her oeuvre reflects a long and torturous road full of complexity, pain and suffering alongside beauty and clarity up to the very threshold of madness and ascending the bleakest peaks: layers upon layers of personal and artistic transitions. Haya persists on her path, which combines personal experience with a critique of the dominant ideological ethos. Graetz-Ran is like a rose among thorns who embraces hardship and suffering rather than gloss over it.

Chapter 1

Between the Medium and the Message: Technique and Narrative

Every morning, at the same hour, Haya Graetz-Ran enters her expansive studio at Kibbutz Sha'ar HaAmakim. The dim light that enters through the milky windows illuminates the space, which is divided into a number of functional areas: a large library, confession diaries and catalogs; an old cabinet full of found objects, disturbing collages of newspaper clippings, murals on the walls and a carpet that establishes an island in the middle of the space, as an area for sitting and contemplation.

with national narrative in her works. Sharon Toval, the exhibition's curator, points out the complex and riveting association between the biological mother and the ideological mother in Graetz-Ran's works – personal lives shown in private photo-albums blend with photographs taken from public archives, in a determined attempt to peel, as he puts it, the scab from the wound, and contend with the pain without masks.

Time – past, present, future – is a leading motive in the artist's creations. Periods and times are intertwined, and historical events, frozen in time and space, are transformed to create a new elusive reality. This reality, which Ketzia Alon called a "Future and Hebrew dystopia", strives to strip the masks from masculine myths and from an imagined idyll and to break various types of taboo. This reality, which appears before us in the works of Graetz-Ran, is an inspiring denouncement of the local 'Lieu de Memoire'[1], those living and developing commemoration sites, both tangible and conceptual, which are required for nation-building and the fostering of a national ethos.

†

We would like to express our deep appreciation and gratitude to Sharon Toval, the curator of the exhibition, for his meticulous research and impeccable curatorship, which unfurls forty years of fruitful, varied and rich creation in a sensitive and comprehensive manner; and for his editorship of the book accompanying the exhibition. We would also like to thank the museum's chief curator Yaniv Shapira for his devoted and professional support; and the scholars and researchers who wrote the articles and illuminated a diversity of engrossing aspects in Graetz-Ran's oeuvre: Muki Tsur, Raz Samira and Ketzia Alon.

We would also like to extend our thanks and appreciation to those involved in the production of the exhibition and its accompanying book: To Guy Saggee for the book's production and design, to Shlomit Ouziel for linguistic editing, to Shakhar Pelled for the English translation, to Boaz Lanir, Avi Hai, Uri Singer, Ran Arda and Gershon Yakir for the photographs, to Gabi Maanit for the construction of the exhibition's accessories, to Alon Wohlfeiler-Kahaty for the video incorporated in the exhibition, to brother Olivier from the Benedictine monastery at Abu Gosh for the equipment that he loaned to us, and to "Paam Shnia" of Kibbutz Mizra and "Yad Aheret" of Kibbutz Ein-Harod Meuhad, for the furniture that they loaned the exhibition.

We are also grateful to all those who lent their works to the book and the exhibition and to the generous donors who made it possible to set up the comprehensive exhibition and publish the book: The "Ilanot Shel Zahav" foundation, the "Bishvil HaOmanut" foundation, the "Meimran" Foundation and private donors who have chosen to remain anonymous, and to the Mishkan Museum of Art's incomparable team.

1 Pierre Nora, "Between Memory and History: Les lieux de mémoire", *Zmanim: A Historical Quarterly* 45 (1993), 4–19, pp. 4–5.

PREFACE

Orit Lev-Segev

It is our pleasure to present this retrospective exhibition of the artist Haya Graetz-Ran: works created over the past forty years. Graetz-Ran has been moving along her unique path within the realm of Israeli art, followed by a loyal audience of admirers and devotees. Her exhibition "Don't Go Too Far – Works 1980-2022" and its accompanying book join the ranks of exhibitions displayed at the Mishkan Museum of Art, Ein-Harod, in recent years, which have sought to present trends that extend beyond the mainstream of Israeli art and that offer alternative views on prevalent Israeli myths. The museum has placed particular emphasis on the recognition of the significant works produced by artists with a feminist voice, who addressed gender-based iniquity and religious exclusion. Of particular note among the group and solo exhibitions in this spirit were: "Aviva Uri: Retrospective" (2002), "Meira Shemesh: Beauty Queen" (2004), "Ruth Schloss: Retrospective" (2006), "Idit Levavi-Gabai: Hour of Lucidity" (2011), "Matronita: Jewish Feminist Art" (2012), "The New Barbizon: Back to Life" (2017).

In her oeuvre, Graetz-Ran deals with history and society, and especially with the place of women within them. Her works, based on historical photographs depicting Israeli society, view the Zionist ethos from a feminist and contemporary perspective that brings the feminine narrative absent from that ethos to the foreground. Her critical pictorial series "Halutzot" ("Women Pioneers") focuses on the bodies of young girls dressed in the skimpy attire characteristic of the period, who exude a sense of liberation and control – an abrasive Israeli-born femininity that strives for equal partnership in the founding of a new religion. These figures are replicated in a harmonious, uniform and disciplined musical cadence and presented as translucent and disconnected torsos: headless, faceless and rootless.

In her "Yeladot Tovot" ("Good Girls") series, Graetz-Ran focuses on the lower half of a child-girl's body. The hem of the girl's skirt is raised in delicate provocativeness, as expected of a "good girl", but the threatening shadow of a stalking/lurking/prying wolfish figure appears alongside the central figure.

The artistic shriek of Haya Graetz-Ran prefigured the "Me Too" revolution that has recently transformed global society, and she may be deemed as one of its first and courageous voices.

In his article, the historian Muki Tsur describes the value of austerity and the legitimating of feminine spiritual expression as guiding motives in Graetz-Ran's oeuvre. It is for this reason that he compares Graetz-Ran's studio to a convent: a space that provides a conceptual framework of discipline, rituals and asceticism, but also fosters spiritual feminine creativity and the finding of an independent-critical voice. In his article, Yaniv Shapira too, points out Graetz-Ran's urge to purify her authentic artistic identity, and defines her voice as a pioneering one.

In her article in this catalog, the curator Raz Samira describes the use of staged photographs during the period of the Second Aliya, which presented bright, idyllic and luminous images that were intended to serve as a tool in the Zionist struggle. It is this staging mask that Graetz-Ran strives to remove. Layer after layer she unravels the prevailing narrative and removes it, and layer after layer she adds her own personal story, which becomes intertwined

Mishkan Museum of Art, Ein-Harod
CEO: Orit Lev-Segev
Chief curator: Yaniv Shapira

The exhibition catalog accompanies the exhibition:
Haya Graetz-Ran: Don't Go Too Far
Works 1980-2022
8.9.2023-3.2.2024

Exhibition
Curator: Sharon Toval
Registrar: Judith Bejerano
Conservation: Mor Tabenkin
Administration: Meirav Borida, Aya Bessor, Atar Peled
Construction: Zohar Doron, Idan Sestieri-Lavie
Technical assistance: Eylon Ofek, Andrian Judro
Marketing: Shira Tamir
Education: Ofri Gardi Cohen

Catalog
Design and production: Guy Saggee
Language editor: Shlomit Ouziel
English translation: Shakhar Pelled
Hebrew proofreading: Inbal Green
English proofreading: Tamar Landau, Shlomit Ouziel
Photography: Boaz Lanir, Avi Hai, Uri Singer, Ran Arda, Gershon Yakir, Daniel Hanoh
Printing: A.R. Print Ltd. Tel-Aviv
This book was published with funding from KKL-JNF

All artwork dimensions are height x width in cm
© All rights reserved to Haya Graetz-Ran and Mishkan Museum of Art, Ein-Harod

ISBN 978-965-7497-21-0

Artist's special thanks
To Yaniv Shapira, for his sensitive curatorship and beautiful article, which strengthens the mainstays of my artistic endeavor. Yaniv was the first to open the door for an exhibition of my works at such an impressively comprehensive retrospective.
To Sharon Toval, for curating the complex exhibition and for his comprehensive research article that embraces 40 years of my work. My deep thanks for his daring, creativity, patience and support in the processes involved in constructing the exhibition and the book.
To Orit Lev-Segev for enthusiastically backing the exhibition.
To Galia Bar Or for our discourse over many years and for a supportive and encouraging relationship.
To Guy Saggee of Shual Studio, my deepest thanks for the patience and the compact graphic translation of my oeuvre in the current book.
To Gabriel Maanit who curated my first museum exhibition and willingly constructed the accessories for the present exhibition.
To Boaz Lanir, for the many years of artistic collaboration and the photographs of the works.
To Alon Wohlfeiler-Kahaty, director and editor of the film for the exhibition, to Ronen Kruk, the cameraman, and to the entire filming crew, and to Rafael Venezian and the Warhaftig-Venezian laboratory.
To Nadav Mann, from the "Bitmuna" archive (Merhavia), and to the "Gnazim" Archive and Hagai Segev.
To Maya Dresner, for the restoration of the oil and tempera works.
To the Ein-Harod Mishkan Museum of Art team: Judith Bejerano, Mor Tabenkin, Meirav Borida, Atar Peled, Shira Tamir, Ofri Gardi Cohen, Tanya Fredman and Zohar Doron for attending to all aspects of the exhibition.
To Muki Tsur, Raz Samira and Ketzia Alon for writing the articles for the book.
To the poet Shulamit Apfel for her poem "Sunflower Seeds", which appears in the book.
To my grandson and granddaughters: Omer, Idan, Tama, Naomi and Maya, as well as Shira Inbar, Naama Lipschits, and Ariel and Oryan Yakobi, who served as my inspiration and models for a large body of works.
To my sisters Shosh Graetz, Varda Yatom and Rachel Solnik of blessed memory, for their thoughtful love and support for my work.
Special thanks to Dany Ran, the father of my children, who believed in me and walked with me for many years (even) in the wilderness.
To Betzalel Yardeni, Waleed Karkabi , Father Andrzej Josef Milewksi of the Carmelite Order, Idit Sachnai-Ran, Haim Karel, Keren Mimran, Ilana Belsky, Daniel Pierart, Anat Avihud-Dombak, Nava Ben-Horesh, Meira Eliash-Inbar, Zohar and Eyal Betser, Sara and Ofer Avidov, and Nili Bar-Sinai.
To the Gan-Shmuel Gallery and Zuzu Gallery for the exhibition's accessories.
To the collectors who were willing to loan the works to the exhibition: Dafna and Gedalia Hamerman, Asaf Touchmair, Perach Rotem and Doron Beckerman, Reuven Ella, Inbal and Tuvi Shmeltzer, Haya and Moshe Heichal, Orly and Ronen Ashkenazi, Hila and Golan Tuchmacher-Mishali, Dany Ran, Anat and Amiram Har-Gil, Hanna and Yoram Levy, Sharon Neuman, Smadar Landau, Chen Zimbalista (the collection of Ofra Zimbalista of blessed memory), Daniel S. Milo (the collection of Neomi Aviv-Milo of blessed memory), Ruth Yanai, Dalia and Amos Yoffe, Sara and Gabriel Maanit.

CONTENT

198 PREFACE
Orit Lev-Segev

194 HAYA GRAETZ-RAN: DON'T GO TOO FAR — WORKS 1980-2022
Sharon Toval

180 (PREPARE FOR THE ADVENT OF) HAYA GRAETZ-RAN'S SOVEREIGN DYSTOPIA
Ketzia Alon

148 HAYA GRAETZ-RAN: COVER STORY
Yaniv Shapira

144 PERSONAL PIONEER
Raz Samira

138 LONGINGS FOR YESTERDAYS AND TOMORROWS THAT EAT AWAY AT THE PRESENT
Muki Tsur

Dedicated with love to my children Eylam, Anot and Ilay
And to Shamir Inbar, my partner, my love

משכן לאמנות עין־חרוד
Mishkan Museum of Art, Ein Harod

Don't Go Too Far

Haya Graetz-Ran

‹
.216–205
חיה גרץ־רן: אל תלכי רחוק מדי – עבודות 1980–2022
משכן לאמנות עין־חרוד, 2023

Haya Graetz-Ran: Don't Go Too Far – Works 1980–2022,
Mishkan Museum of Art, Ein-Harod, 2023

It was the rape, the hunger and the fear that drove our families away to warmer lands.

The little ones were devastated by the displacement for a long while.

People barely carrying their own bodies wanted to distance themselves from their lands of origin.

Breathe, forget, hope that the heat and the salt will heal the skin. Someone placed a sack at their door,

sunflower seeds. Sudden bliss. Something to swallow and also put your head on.

In the cold of the night, the body will awaken. Women will conceive. Innocents and lovers will peel Valencia oranges and feed each other.

"Sunflower Seeds" / Shulamit Apfel
From *Imagine You Are a Star*, poems, Petel Publishing, 2017

Don't Go Too Far

Haya Graetz-Ran