

אנה ים
חלב ציפור

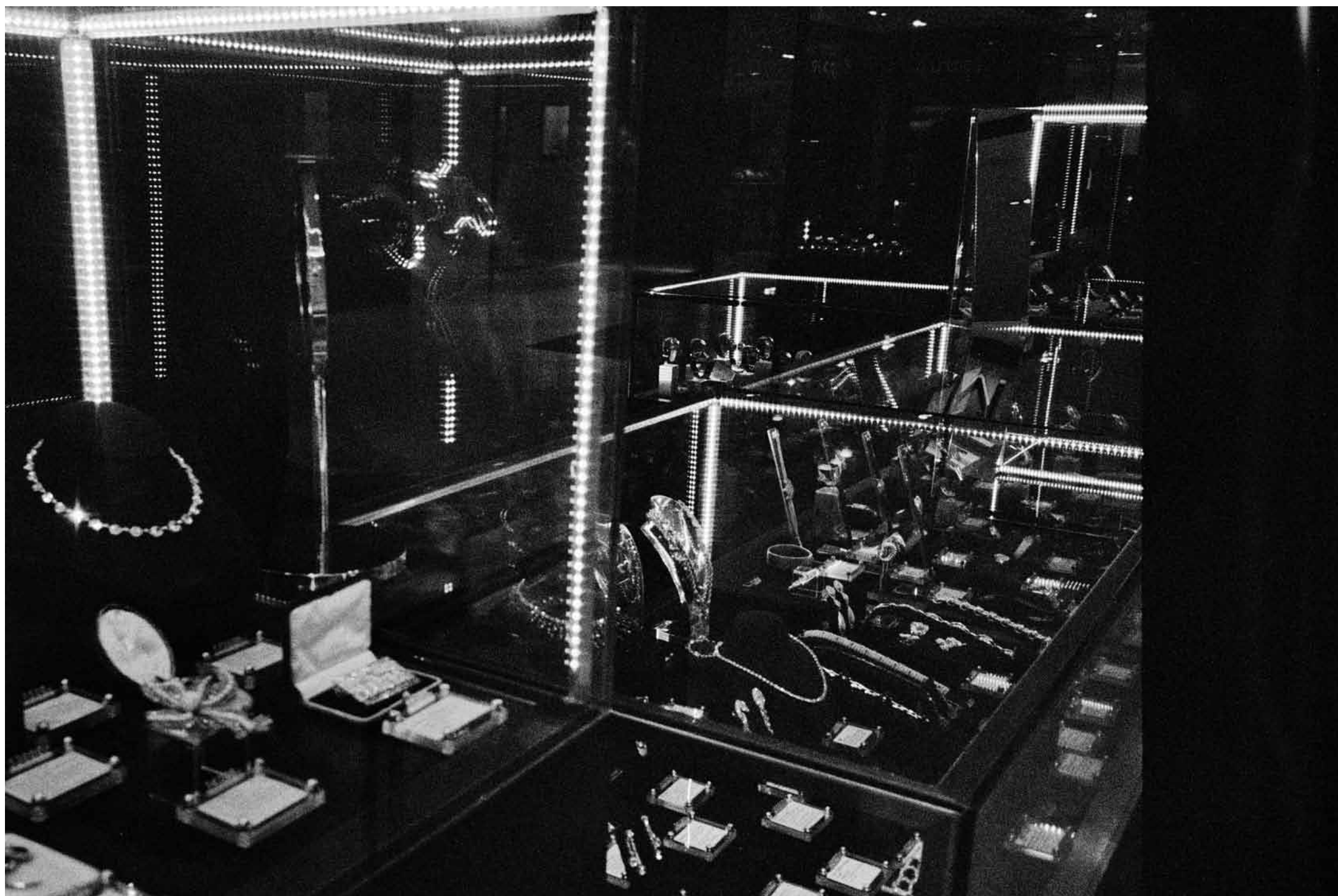




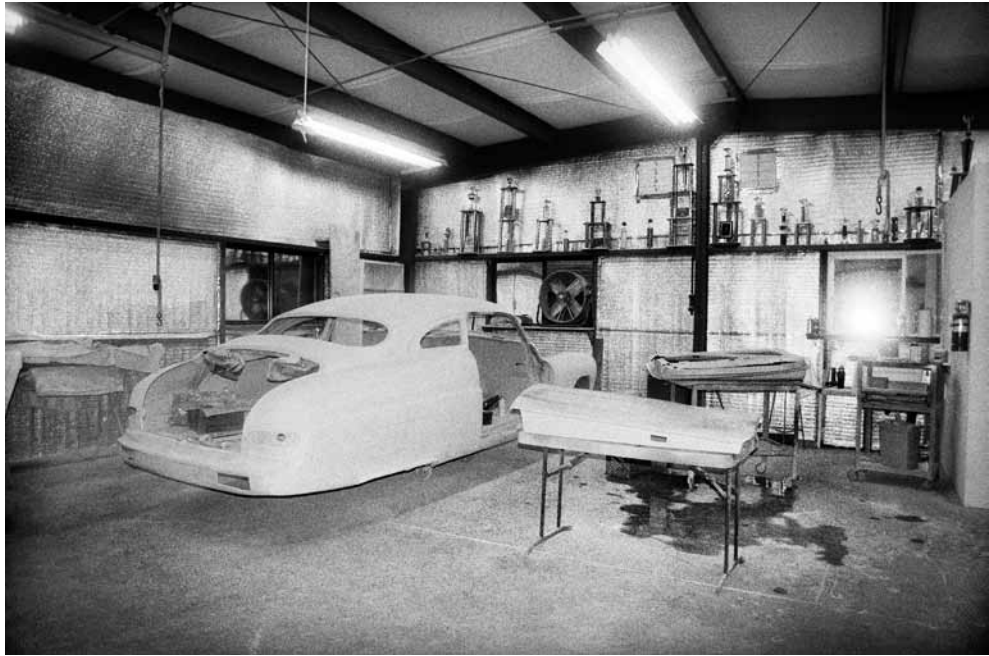






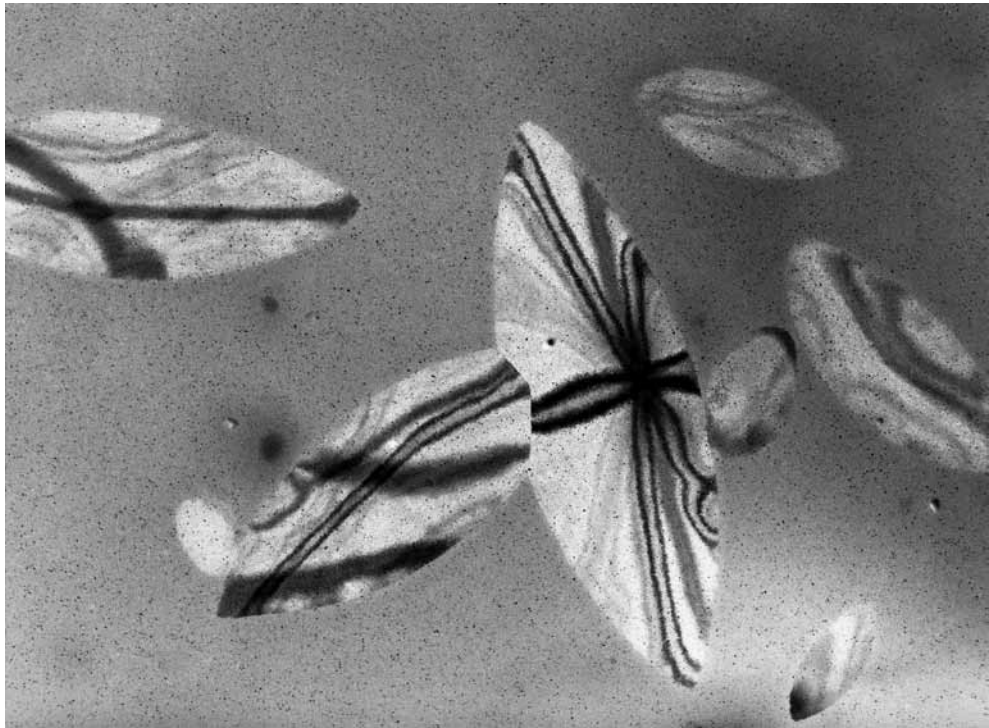


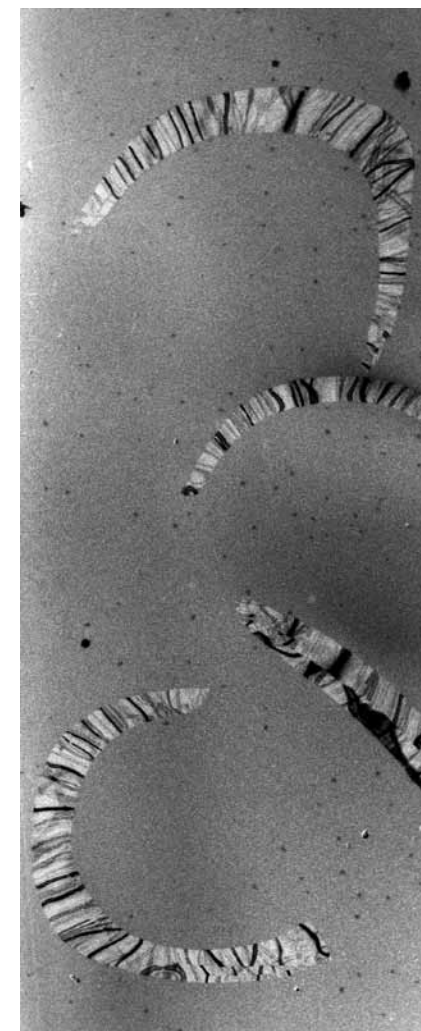
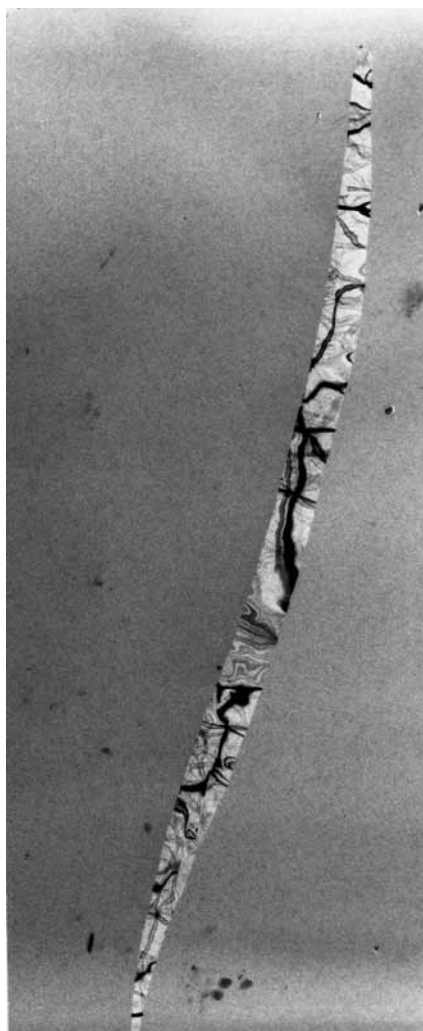




















מוזיאון תל אביב לאמנות

אנה ים: חלב ציפור

22 במאי 2014 – 22 בנובמבר 2014
גלריה לצילום ע"ש דורון סבג־ORS בע"מ
הבניין ע"ש שמואל והרטה עמיר

תערוכה
אוצרת: נילי גורן
אוצרת משנה: רז סמירה
רכז תיאום בקרת פרויקטים: רפאל רדובן
הדפסה ומסגור: רע – בית מלאכה לצילום
תלייה: יעקב גואטה
תאורה: ליאור גבאי, אסף מנחם, חיים ברכה, שרון לביא
רישום: עליזה פרידמן־פדובנו, שושי פרנקל, הדר אורן, סיון בלוך
שימור: חסיה רימון, רמי סלמה

קטלוג
עורכת: נילי גורן
עיצוב והפקה: סטודיו קובי פרנקו
עריכת טקסט, עברית: סיגל אדלר־שטראוס
נוסח אנגלי: תמר פוקס
דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל אביב

תודות האמנית
איתמר רח, יפה ברוורמן, עדי גורה, עירית תמרי, ולדימיר קולוסוב

העבודות בתערוכה באדיבות האמנית וגלריה ברוורמן
הקטלוג בסיוע מפעל הפיס וקרן יהושע רבינוביץ לאמנויות, תל אביב

 מפעל הפיס. דברים טובים מתחילים כאן

 קרן יהושע רבינוביץ לאמנויות תל אביב י"ר
TEL AVIV MUSEUM OF ARTS FOUNDATION FOR THE ARTS

כל המידות בסנטימטרים גובה×רוחב

מסות"ב: 6-092-539-965-978
© 2014, מוזיאון תל אביב לאמנות, קט' 11/2014

תוכן

35	סוזן לנדאו פתח דבר
37	נילי גורן רוחות היומיום
46	בעז נוימן אלה התצלומים של אנה ים
48	רשימת עבודות

פתח דבר

שגרה של יומיום ופלא של תגלית מלווים במקביל את עבודותיה של אנה ים. התצלומים בתערוכה נעים בין תזזית חסרת שקט לדממה מקפיאה וסובבים במסלולים מפותלים בין אקראיות חולפת לשיטתיות המנוהלת בקפידה. ים מצלמת באתרים הקשורים לביוגרפיה הפרטית והמשפחתית שלה ובמסעות למקומות זרים הרחק מהבית. היא מחברת בין דימויים שנאספו כלאחר יד בשולי התרחשויות מקריות, לדימויים סטטיים המקובעים במסורת קנונית ארוכת שנים. בשפה עמוסת סתירות היא מייצרת מתח תמידי בין זמניות חמקמקה לחומריות כבדה ומגושמת. ים מגדירה בבירור את גבולות סביבת העבודה. עם זאת, על פי רוב, היא מעמתת את הצילום במרחב הנתון עם תנאים קשים של ראות ותאורה שלהם היא מוסיפה במתכוון שיבושים טכניים ובכך מערערת את שליטתה המוחלטת בתוצאה. שימוש מבוקר בקשיים ובתקלות ליצירת אפקטים המזוהים עם סוגות מוכרות בצילום, מרחיב את תחומי ההתייחסות ומחבר את העבודות, באמצעות מאפיינים סגנוניים, לתכנים הקשורים באותן סוגות. כך, לדוגמה, מתפתח דיאלוג בתערוכה הנוכחית בין אתרי הצילום הליליים של ים לצילום ספיריטואלי ומחוזותיו האפלים, ומן המסתורין של מחוזות אלו אל הקסם הנוצר תחת המיקרוסקופ ומוצג בתצלומי גבישים מרהיבים שהגדילה ים מתוך אוצר צילומי מחקר של סבתה הפיזיקאית. בתווך – בין רוחות הרפאים המתועדות בתצלומי היום ונבלעות בערפל סמיך או בוהקות בנהרה מסנוורת, לנפלאות החלקיקים הזעירים שמכת האור של המיקרוסקופ האלקטרוני גיבשה לכדי צורות – מסודרים בשורה צפופה, דימויים קפואים של מתים שצולמו מן המצבות שתחתיהן הם נחים. רצוני להודות לגלריה ברוורמן תל אביב על הסיוע בהפקת התצלומים לתערוכה. תודה מיוחדת ליפה ברוורמן ולעדי גורה על שיתוף הפעולה ועל מעורבותן הברוכה למן השלבים המוקדמים ועד מימוש התערוכה והקטלוג. תודה לקובי פרנקו, מעצב הקטלוג, על עבודתו המסורה והיצירתית ועל רעיונותיו הגרפיים הקשובים להלך הרוח המיוחד המלווה את עבודותיה של אנה ים. תודה לסיגל אדלר־שטראוס, עורכת הטקסט בעברית ולתמר פוקס, המתרגמת ועורכת הטקסט באנגלית, על עבודתן המקצועית והמסורה. תודה לנילי גורן, אוצרת התערוכה, על עבודתה המעמיקה והמקצועית ולרז סמירה, המשנה לאוצרת. לבסוף, תודה לרפאל רדובן, רכז תיאום בקרת פרויקטים, ולכל צוות המוזיאון שתרם את חלקו להקמת התערוכה.

סוזן לנדאו

מנכ"לית ואוצרת ראשית

נילי גורן רוחות היומיום

חלב ציפור הוא שם של ממתק מזרח אירופי. בזיכרון של אנה ים (שנולדה בברית המועצות ב־1980 וגרה שם עד גיל 12) זהו מעדן מתוק ומנחם שהיה מצרך נדיר בנסיבות ילדותה ובסביבה שבה גדלה. בצמד המילים המרכיבות את שמו, שים בחרה לכותרת תערוכתה, יש משהו מפתיע ומושך ובה בעת גם מרתיע ומטריד. מעין סקרנות מעוררת חשד. חיפוש מקוון של חלב ציפור מפנה בעיקר לאתרי מזון ומתכונים, שברובם – נוסף על תיאורים עתירי גלוקזה וכולסטרול וכן דקדקנות קולינרית בדבר התמהיל הנכון של קציפת ביצים, סוכר, וניל, חלב ולפעמים גם שוקולד – מתייחסים גם למקור השם שברוסית הוא ביטוי נפוץ לדבר לא קיים או למשהו שאינו בר השגה. בשימוש עממי בשפות שונות מייצגים ביטויים כאלו התמסרות אינסופית או הבטחה להשגת הבלתי אפשרי למען מושא אהבה ("להוריד את הירח בשבילך", "לקטוף כוכבים למענך"). בכתבה, שהתפרסמה בפברואר 2013 במגזין המקוון **חדשות מוסקבה** ודנה בגלגולו של "חלב ציפור" על פני שלושה עשורים באחת המסעדות הנוודות במוסקבה, מצוין ששמו של הממתק מתייחס לאגדה סלאבית המתארת מתנה בלתי מושגת ומשתמשת בביטוי "נדיר כמו שיני תרנגולת".¹ הבחירה של ים בביטוי דואלי כזה לכותרת תערוכתה מתיישבת היטב עם מקבץ התצלומים המוצגים בה. ממבט ראשון הם מסרבים להתחבר לרצף בעל פשר, אך עם זאת מעידים על עריכה שקולה ומוקפדת שמתוכה מתבהרת משמעות, כאילו היו אוסף אקראי של מילים שארגונון במבנים תחביריים מוסדרים יצר משפטים רהוטים שהתחברו לנרטיב שחלקיו, משהושלמה הקריאה בו, אינם עוד אוסף אקראי של מילים אלא פרטים בסיפור. טקסט הסיפור הוא משני ומכאן ייחודו.

אוקסימורונים

זה כמה שנים שתצלומיה של ים נעים במסלולים מפותלים בין מקריות שיטתית לשיטתיות אקראית. היא מצלמת בתקופות מרוכזות, באתרים הקשורים לביוגרפיה הפרטית והמשפחתית שלה, שהיא חוזרת אליהם לעתים קרובות, ובמסעות למקומות זרים הרחק מהבית. היא בוחרת בימים "רעים לצילום", באור בעייתי ובראות לקויה, באתרים שגם כשהם קשורים לביוגרפיה הפרטית שלה, היא והמבקרים בהם תלושים ממקומם. זרים מופיעים בתצלומים כאורחים לרגע, צופים בתרבות מקומית, מקשיבים לייצוג הקנוני שלה (**ללא כותרת**, 2012, עמ' 15), זרים למקום ולצילום, זרים לצלמת, זרים לצופה, זרים לעצמם. הסיפורים שמלווים את התצלומים אינם סיפוריהם של המקומות והאנשים והאירועים וגם לא סיפורם של המסע הפיזי או המנטלי,

לא של שיטת הצילום והעריכה ולא של השילוב המעניין בין צילום מתוכנן, מוקפד ומתוזמן ובין סביבה בלתי צפויה שתנאי הצילום בה משבשים את השליטה בתוצאה. סיפורי המסעות הם הטקסט המרכזי. הטקסט המשני מתקבל מצירוף הפרטים המצולמים וכאילו נוצר מתיעוד הרווחים בין המילים ועוסק בפערים, באזורי ביניים ובחללים זמניים, בסיפוק שבהשהיה ובקסם של ההחמצה. נראה שים יוצאת לצלם את הפריים שליד ובשנייה שאחרי. אל העיתוי המכריע הזה היא מתזמנת שיבושים טכניים והפרעות בשדה הראייה ומחלצת מתוך אוסף המכשולים דימוי מדויק ומבוקר שהוא בו זמנית מרתיע ומושך, דוחה ומפתה; דימוי שהמשובש בו מעורר את המהוקצע, אך אינו מייצר געגוע אליו. כדי ללכוד ברגישות את השנייה שאחרי צריך, כמובן, לארוב לה בחכמה וכדי להעניק לה מעמד של שנייה מכרעת נדרשת תבונה מעמיקה במסורת מפוארת של רגעים מכריעים בצילום. שימוש אפקטיבי בתקלות טכניות, בבחינת כלי עבודה, דורש מיומנות טכנית גבוהה ושעות רבות של ניסויים, טעייה ותהייה. מיצוי של אסתטיקה ייחודית ומרשימה, מתוך מכלול השיבושים, ההפרעות והעיתויים המאוחרים, מעיד על יכולת מיוחדת לשכנע בלשון המעטה, להכריז כבדרך אגב. האסתטיקה של ים רווית סתירות. היא אוקסימורונית במובהק ותובעת על כן שפה פרשנית עמוסת השוואות מנוגדות, תקבולות מצטלבות והתאמות מושלמות בין דברים להיפוכם.

התצלומים בתערוכה הנוכחית צולמו בשנתיים האחרונות באתרים שונים באיטליה, בצרפת, בארצות הברית, ברוסיה ובישראל. רובם צולמו בחושך חלקי או בתאורה עמומה, לעתים בתוספת אור מלאכותי שעל פי רוב אינו מקצועי, אינו מתאים בשטח הכיסוי שלו לשטח הצילום או הפעלתו משובשת. מרחבי החיפוש השונים הושלכו אל קליידוסקופ מדומה כחלקיקי מראות מעורפלים – פסלים, גבישים, אנשים, מקומות, קרובים ורחוקים, בקיפאון ובתנועה, בין סנוורים לחשיכה – שהשתברו והוחזרו בין מראותיו הלולייניות והם משתקפים ממנו כמרחב הרמוני ומלוטש המלכד את הדרכים השונות למסע אחד. נראה שדימוי הקליידוסקופ, שבניגוד לצילום מניח למראות לחלוף בלי לקבע אותם בחומר, מיטיב לשקף את הסתירה שבמוקד האסתטיקה של אנה ים – קרי המתח התמידי בין מראות חמקמקים לחומריות כבדה – כאילו השתהו הדימויים הבלתי נתפסים, אלו החומקים בין מצמוצי העין, ונלכדו בתוך מרקם סמיך שמתנהל באיטיות המכבידה על הרמת העפעפיים.

חידת שמשון

מתוך החושך בוהקים זוג מחסומים על רקע שני פסלי גברים השקועים בגומחות מקושטות בתוך מבני אבן מלבניים. המבנים תוחמים שביל רחב הנבלע לצד גדר אבן ומעליה מבלחים פסלים חיוורים הנסוגים ונעלמים אל הרקע הכהה (**ללא כותרת**, 2012, עמ' 11). המידע המתקבל מהתצלום הזה מצטבר מתוך פיסות דהויות של מראות חלקיים ומעורר זיכרון תיירותי של אצטדיון ברומא המוקף עשרות אתלטים חטובים, מפוסלים בשיש לבן. רענון מקוון של הזיכרון הקלוש – בין מאות דפי מידע ואתרי תיירות – ושיטוט וירטואלי בווידאו, בתנועה של

360 מעלות, בצבע ובאור יום בקומפלקס הספורט העצום, פורו איטליקו (אצטדיון מוסוליני), מוביל גם לתצלום של פתח המעוטר בשני פסלים בתוך גומחות מקושטות. ביניהם, במבנה סימטרי להפליא, עובר השביל הקצר העולה בשיפוע תחת גדרות האבן ומחבר בין האצטדיון הפתוח (Lo Stadio dei Marmi) לבניין המרשים שעל שתי חזיתותיו הזהות מתנוסס הסמל האולימפי. הפסלים שעל הגדר מתנשאים כעת בבירור בלובן בוהק ומקשרים בין המדשאה האליפטית הירוקה של אצטדיון הספורט המוקפת מסלול ריצה אדום ופסלי אתלטים בשיש ובין האדריכלות הפשיסטית המרשימה המפארת בחזיתות אדומות את בניין האקדמיה לחינוך גופני מימי מוסוליני (כיום בית הוועד האולימפי האיטלקי).

האלמנט הבולט ביותר בתצלום של אנה ים הוא זוג המחסומים הזוהרים בלבן ותגובתם המסנוורת לתאורת המבזק החזקה הרבה יותר מעוצמת האור המוחזרת מהפסלים הלבנים שעל הגדר הבהירה ומשאר חלקי המבנה המפואר. זויות הצילום האלכסוניות ממקמת את המצלמה במרחק שונה משני הפסלים שלצדי הפתח ובפרספקטיבה שנוצרת מתעוותים יחסי הגדלים ואיזון התאורה. שורת פסלים אחת מוסתרת לגמרי מהעדשה ואין זכר לבניין האקדמיה הפשיסטית שנבלע לחלוטין בחשיכה. מן הזווית המקרית לכאורה, בטכניקה הכמוחובבנית ובחזות של תיירת ממהרת, נעלמים מהתצלום פרטים חשובים בשטח ומתבטלת הסימטריה המופתית של המערך האדריכלי. בכלים האלו, בסוף היום ובשחור לבן, דומה שפורו איטליקו אינו אלא זוג מחסומים זוהרים התוחמים בור פתוח שממנו נמתחים צינורות חשמל או מים לרגל עבודות תחזוקה באתר ההיסטורי.

באותו אתר, במרחק כמה פסלי שיש, צילמה ים פסל של גבר מסוקס, המשקיף מלמעלה בעיני אבן החסרות מרקם, אך מלאות הבעה חמורת סבר שאליהן מצטרפים אזניים מחודדות ופה קפוצ' (**ללא כותרת**, 2012, עמ' 3). ראשו פונה הצידה נחרצות מעל צוואר רחב, ומבטו מורכן מעט מעבר לכתף שרירית ופלג גוף עליון מתוח ומוצק. מסביב לצוואר כרוך חבל שיש המשתלשל תחת הזרוע וממשיך לכיוון הגב. התצלום נחתך באזור החלציים המוצנעים חלקית בסוג של בגד מפוסל. מזווית הצילום הנמוכה מוגבה הפסל ומתרומם על רקע שמים אפורים הרחק מעל גגות המבנה שברקע. תאורת המבזק, המכוונת מלמטה וממרחק גדול דיו למנוע הבהקים מסנוורים, מדגישה את הלכלוך ואת פגעי הזמן שהכתימו את השיש ומרככת את מעטה הקשיחות. לעידון הגבריות מוסיפים גם ניגודיות נמוכה, דממת שמים אפורים וחיתוך עדין המפגיש את תחתית התצלום עם משולש הבגד החידתי. גם לאחר צפייה ממושכת באיש השיש, שבשל יופיו הרב ודמותו המסקרנת קשה להסיר ממנו את המבט, עיני האבן ריקות, אבל אינן יורקות אש ואף לא מקפיאות. כעת נדמה שנבלמה כמות טסטוסטרון שבמבט ראשון איימה להתפרץ ולבקע את השיש המלוטש. פרט לחבל היורד מן הצוואר לכיוון הגב, אין בתצלום סימני היכר המאפשרים לאפיין מקצוע אתלטי. אין כותרת לתצלום, גם לא ציון של מקום, וזווית הצילום, המגביה את הפסל, מאפשרת לו ולמבט (כמבטם של הצלמת ושל הצופה המתבונן בפסל מקרוב) להתנתק

מן ההקשר. אבל החומריות הגסה עשויה למשוך את המבט למטה, עם כיוון הכבידה, אל רגלי אבן שרירות שאינן בתמונה ומקובעות על פן המהודק לקרקע. שנים רבות חולפות כעת אל מול מבט האבן המלוכסן ומעלות בנדודיהן סמלי עבר מתרבויות מפוארות ופופולריות. הן מפליגות מהספינקס האגדי אל **סטיריקון** של פליני, **נמרוד** של דנציגר ועד לאונרד נימיו בתפקיד קפטן ספוק **במסע בין כוכבים**, ושוקעות במורד השיש אל אדמת אצטדיון מוסוליני, אל רומא של שנות השלושים, אל האדריכלות הפשיסטית והפיסול המונומנטלי שלה. כאן טמונים החלק התחתון של התמונה, המידע הנעלם מכותרתה והדימוי המשלים את גופו החסון של מי שהוא, מתברר, צייד עצום ממדים. כך ידו, הנמשכת מהזרוע החסונה שבמעלה התצלום, אוזחת בזנב גור אריות שגופו הרך מתפתל לצד רגל שרירית וראשו מוכנע אל כן השיש תחת כובד משקלה. למסע בין גיבורי תרבות, גלדיאטורים וגיבורי ציד, מצטרף עתה שמשון הגיבור. הרקולס של המיתולוגיה היהודית נלחם גם הוא באריה, הביסו בידיים חשופות, ואולי אף רדה דבש מגופו המשוסע – דבש אריות, הביטוי המקביל בעברית לחלב ציפור, נוצות סוס או שני תרנגולות.

בני אור ובני חושך – מדע וכישוף בצילום

כמו החזר האור החד מזוג המחסומים באצטדיון האיטלקי, כך משורטטים בבהירות בתצלום לילי ריק מאדם קווי המתאר של בריכה קטנה בצורת לב או תלתן ומסביבה כיסאות נוח וריהוט חוץ לבן (**ללא כותרת**, 2013, עמ' 19). בתצלום אחר נרשמים כך קווי המתאר המנצצים של תיבות תצוגה המציגות תכשיטים למכירה (**ללא כותרת**, 2012, עמ' 13). פסי תאורה עשויים מנורות זעירות מתוחים כשרשראות אור לאורך פרופילי המתכת של תיבות התצוגה. המנורות הצפופות משתקפות, מוכפלות ומוחזרות בין דפנות הזכוכית של תיבות התצוגה השונות, דולקות באור היקרות שהן מפיצות וזוהרות כמו התכשיטים שהן מאירות. האור בזהק מתוך השחור של נייר הצילום כמו זהב על קטיפה שחורה בתיבת תכשיטים. השימוש בניגודיות גבוהה בתור אפקט חזותי הוא מהמאפיינים הבולטים בעבודותיה של ים. ניסוחו החד והתמציתי בא לידי ביטוי בסדרת המקלות הזוהרים שהוצגה בתערוכתה "הביטאט" (גלריה ברוורמן, תל אביב 2012) ונראתה במבט ראשון ככתב פלורסנטי מקודד או פוטוגרמות גיאומטריות על נייר צילום קונטרסטי במיוחד. בעצם אלה היו תצלומי מופע ביתי בביצוע בני משפחתה של ים שאחזו בידיהם מקלות מחזירי אור ויצרו בתנועותיהם קומפוזיציות זוהרות בחדרים חשוכים. פיסול באור, רישום בתנועה, לטרנה מג'יקה משפחתי בדירה חיפאית שהועתק מן ההקשר הביתי והפרפורמטיבי אל הפשטה צורנית בחדרי החושך של המעבדה ובלשכות האפלות של הצילום. ים ממשיכה לצלם את בני משפחתה ומוסיפה לחקור במופלא של הצילום בחשיכה ובאור סנוורים ונראה שהיא נמשכת בעקבות מחול הצללים לדיון מטפורי בבני אור ובני חושך. למשל, בתצלום האישה הרכונה בחדר חשוך שדלתו מוגפת אך אינה סגורה לגמרי ועל גבה השפוף נראים פסי אור זוהרים (**ללא כותרת**, 2014, עמ' 9). מהחריץ הצר שבין הדלת למשקוף לא אור חודר לחדר אלא חושך, כאילו עקבה המצלמה, מתוך עלטה מוחלטת, אחר מקור אור מסתורי

הבוקע מאחורי הדלת וגילתה אישה שאורות בגבה. זווית הצילום גבוהה מאוד ומרחיקה את הגב הקורן אל תחתית התצלום בסמוך לרצפת החדר, אל מול ארון קיר גבוה שבחלקו העליון קשת אור בהירה שלא ברור מהיכן הושלכה אל החדר או אל התצלום. התרחשותו של הסט התמונה בסביבה יומיומית לחלוטין מחדדת את העמימות הביזארית. משטח פורמייקה מאפיל על הפנטזיה הבוהמית של סיאנס במרתפים טחובים באחוזות ויקטוריאניות ומעורר מן הביזארי והמעוות – כתות שטן ופולחני רוחות בבתי טובים, פריק־שואו של בורגנים.

מאז המצאתו נקשר הצילום למוות. הגישה הפרשנית הרווחת נוטה לאבחנה ברורה בין ההקשר הפגאני, שמקורו בתפיסה פרהיסטורית, ולפיה רישום של דמות בחומר משול לנטילת נשמתה, ובין ההיבט הפילוסופי בשיח התרבות החזותית הרואה במוות מטפורי חלק מטבעו של הצילום. אפשר לחלוק על הקריאה הזאת, בעיקר לאור ריבוי מקורות ההתייחסות המשותפים לשני ההיבטים והנטייה הפופולרית לזמן לטובת הדיון את הצללים ממעמקי המערה של אפלטון ולארוך ליד כל תצלום לשוכם של המתים של רולאן בארת. שובם של המתים הללו מתייחס לטבעו של המדיום להקפיא, לשמר ולהנציח את הדימוי בזיכרון. הוא אינו מתייחס לגלגול נשמות, לשוכם של המתים לחיים, ובמובן זה אינו מבטא תפיסה רוחנית ולא דן במיסטיקה. אבל מחוץ לקנון, ושלא במקרה, בסמוך להמצאת הצילום הופיע גם צילום ספיריטואלי. בתרבות המודרנית המערבית, האמונה בתקשורת אפשרית עם רוחות המתים החלה להתפשט במחצית השנייה של המאה התשע־עשרה. במרחק לא רב מציד המכשפות בשלהי ימי הביניים וראשית הרנסנס, ולאור נטייתן של תנועות על־טבעיות לפנות להסברים מדעיים כדי להתגונן מפני פקפוקי הרציונליזם, הופיע הצילום ושימש כלי מוצק להיאחז בו. ייחודו – בתור מטפורה, דימוי חזותי שצורתו היא תולדה של מדע אמפירי, המבוסס על אופטיקה וכימיה, ותוכנו מעוגן בטבע כאילו היה שיקוף של המציאות – הקנה לו איכות חומרית ובו בזמן גם זיקה רוחנית.

שארל בודלר טען שהתאמתם של כל מטפורה, דימוי ושם תואר לנסיבות הנתונות היא מתמטית ומדויקת מאחר שהם שאובים כולם מ"מאגר האנלוגיה העולמית". בשירו "זיקות" (Correspondances), שהוא התגלמות מופלאה של סינסתזיה בכתיבה, ונחשב בעיני רבים למבשר השירה הסימבוליסטית, נתן בודלר ביטוי מובהק לתפיסה פואטית־מיסטית זו. ("הַטֶּבַע – אֶכְסָדְרֵת מְקֻדָּשׁ חֵיה, וְכֵה / יֵשׁ וּפּוֹלֵט הַסֵּטוּ בְּלִיל־פְּרָא שֶׁל מַלְיָם; / חוֹלֵף שֶׁם הָאֶדֶם, בֵּין יַעְרוֹת סְמָלִים, / וְאֵלֶּה מְשֻׁלָּחִים בּוֹ מִבְּטִי־קֶרֶבָה..."²). ולטר בנימין ראה בשיר אמצעי לקיבוע מושג של ניסיון הכולל יסודות פולחניים, שהחיסון מפני משברים אפשרי רק בתחומם. ה"זיקות" הללו הן, לפי בנימין, נתונים סינסטטיים של שמירת־הֶזְכֵר, נתונים ש"אינם היסטוריים, אלא נתונים של קדם־היסטוריה."³ בודלר הושפע מרעיונותיו של עמנואל סוודנבורג (Emanuel Swedenborg, 1688–1772, מדען, תיאולוג ומיסטיקן שוודי שהתאוריה שלו על הקשר בין החיים הארציים ובין נשמות המתים והחיים השמימיים, קנתה לעצמה קהל מאמינים רחב במאה התשע־עשרה), ובייחוד מתפיסתו בדבר האנלוגיה האוניברסלית בין כל הדברים הקיימים, ובכללם אלו שאינם נראים לעין, והזיקה הנסתרת בין הטבע לרוח. בהקדמה למאמר מרתק,

שכתבה רוזלינד קראוס על נדאר⁴ ונכלל בספר **הרהורים: נשים כותבות על צילום מ־1850 ועד היום**, מציינות העורכות שטבעו האלימי של תהליך הצילום ויכולתו המגית להעתיק את העולם, מיקמו אותו על צומת מרכזי בין המדעי לעל־טבעי. במסגרת דיון על איכותו המטונימית של הצילום, קראוס טוענת שהתכונה הייצוגית של הסימן הצילומי התפתחה מ"נישואי המדע והספיריטואליזם" במאה התשע־עשרה,⁵ אירוע שהיא קושרת, בין היתר, לכתיבה ה"ייצוגית" של עמנואל סוודנבורג.⁶

ההיסטוריונים המרכזיים בחקר הצילום הספיריטואלי, כמו החוקרים והאוצרים בני זמננו שעוסקים בנושא, מדגישים את הדואליות האניהרנטית למדיום הצילום, את טבעו הפרדוקסלי הקושר אותו בעבותות למדע ולכישוף כאחד.⁷ תערוכות רבות העוסקות בצילום ספיריטואלי, למן המאה התשע־עשרה ועד האמנות העכשווית (צילום, וידאו ואמנות דיגיטלית) הוצגו בעולם בשנים האחרונות ומחקר רב הוקדש ועדיין מוקדש לנושא. המחקר מתייחס, בין היתר, לכמה תכונות משותפות או מקבילות הקושרות בין צילום ספיריטואלי ובין עבודות עכשוויות שעוסקות במישרין ובעקיפין ברוחות. "עולם האמנות – בהיבט מטפורי – הוא רדוף רוחות", כתבה בפתח מאמרה אליסון פריס, אוצרת התערוכה "הרוח חסרת הגוף" שהוצגה בכמה מוזיאונים בארצות הברית ב־2003–2004.⁸ שני היסטוריונים שפריס רואה בהם עמודי תווך בחקר הנושא הם טום גנינג⁹ ורוזלינד קראוס שלדבריה הייתה מהראשונים להכיר בחשיבותו של חקר הצילום הספיריטואלי לביקורת העכשווית. פריס טוענת שהמפלט של אמנים רבים אל העיסוק בתחום רוחות הרפאים הוא לעתים קרובות תוצר לוואי של חידושים טכנולוגיים – הצילום והטלגרף במאה התשע־עשרה והמחשב לקראת סוף המאה העשרים. כמו רוחות הרפאים עצמן, כך ההמצאות הלא גשמיות האלו לוּוּ בהתרגשות ובאופטימיות ובו בזמן הניבו שינוי דרמטי בתפיסת הייצוג. בימינו, קיברנטיקה ומציאות מדומה מציעות פנטזיה של סובייקטיביות אקסטטית המשוחררת מהגוף הפיזי ומחומריו, באופן המזכיר ספיריטואליזם, לטענתה של פריס.

פיוס־מוסקבה־תל אביב – כרוניקה של ורטיגו עמוק באדמה

במבוכי דרכיה בין סתירות וניגודים, מתוך ניווט מושכל במסלול מסוים על־פי קואורדינטות של מסלול אחר, חלפו לא אחת על פניה של ים רוחות רפאים של הצילום. רישומם המפתיע של מפגשים כאלו בתצלום מקביל במידה ניכרת לתופעות הבלתי צפיות שמתקבלות בתצלומיה של ים, תוצאה של חוסר שליטה מבוקר בתנאי הצילום. לכן כשהיא מזמנת את הרוחות אל מרחב הצילום, היא לא מבקשת ללכוד בתצלום את הופעתן – כפי שניסו לתעד צלמי רוחות וצידיהן כשביקשו להוכיח את טענתם בדבר היכולת לתקשר עם נשמות – אלא מחפשת דווקא את היעלמותן, ולא בדמות תנועה מרוחה, בבואה נסתרת, דיוקן דהוי או תצורות שונות של אקטופלסמה. את אלו – סימנים של נוכחות ולא של היעלמות – היא אכן מחפשת, אבל לא במסע הזה אלא (ובאופן פרדוקסלי כצפוי) בשיטוט הפרוזאי שלה במרחבי השיח הארצי והמוחשי בין

אתרי תיירות, ערי בירה, מוזיאונים ומרקמים מגושמים של עבר מפואר שאינו שנוי במחלוקת. שם, בגובה בינוני, ולא בין פסגות עוצרות נשימה, בנופי היומיום הגולשים גם אל שולי הדרכים הראשיות, מתרחשים המפגשים מהסוג הראשון. בשגרה חודרת למרקם הגס של התצלום תנועה בלתי צפויה, הילה מקרית או רוח פתאומית ומשאירה סימן חיוור, אות מעורפל – חותם של התגלות (**ללא כותרת**, 2012, עמ' 21; עמ' 29). מנגד, את היעלמותן של הרוחות שהיא מזמנת, עדות להיעדר ולא לנוכחות, ים מנסה ללכוד דווקא בחומר. בשיטותיה בבתי קברות – נקרופוליסים של העולם המודרני, שאת ספקותיו בדבר גלגולם הפיזי או הרוחני של נשמות המתים טומן עם גופותיהם עמוק באדמה – צילמה ים דיוקנאות של מתים שתצלום פניהם חקוק על אבן מצבת קברם (**ללא כותרת**, 2013–2014, עמ' 71–107). תצלומים של תצלומים של צלמים לא ידועים שנצרכו על המצבה באמצעות לייזר או בטכניקות דומות ("הטכנולוגיה כיום מאפשרת לחרוט ולהדפיס כמעט כל תמונה, אבל מקובל לכבד את מעמד בית העלמין ואת ערך הצניעות ולחרוט תמונת פנים ולא את כל הגוף", מתוך הסברים באתר של מפעל המצבות "אדם ואבן", <http://www.adamvaeven.co.il>).

במקבץ תצלומים מופשטים המוצגים בתערוכה, הגדילה ים תצלומי גבישים מרהיבים שצילמה סבתה הפיזיקאית וליתר דיוק, מיקרוסקופ אלקטרוני שהפעילה הסבתא במסגרת מחקרה (**ללא כותרת**, 2013, עמ' 23–25, 31). הגבישים – שגודלם כ־10 מיקרון והתגבשותם צולמה במתח של 100,000 וולט – העסיקו את סבתה של ים במסעותיה המדעיים בין תגליות מולקולריות, והם מעסיקים את ים במסעות הצילום שלה ובחקירתה בנסתר ובגלוי, בכאוס ובסדר, במופלא ובמדע. המידע המתקבל מטכנולוגיות מתקדמות של צילום עולמות הנסתרים מהעין, תחת עדשת המיקרוסקופ במעבדה או מבעד לעדשת הטלסקופ אל גלקסיות רחוקות בחלל, הניב מהפכות מדעיות, פריצות דרך בהבנת מבני האטום, התא והיקום, ולשינויים מרחיקי לכת בתפיסות עולם. בעזרת אופטיקה מתקדמת ושיטות צילום מתוחכמות, שואפים גם חוקרי הספיריטואליזם לאסוף מידע מוצק על חיים בעולמות מקבילים ולתקשר באמצעותם עם נשמות המתים.

את תצלומי הקברים מציגה ים בשורה צפופה של דיוקנאות אנונימיים שמעוררים דיון בתיאוריות מוכרות על ניכוס, ציטוט וְרָדִי מִיִּיד, על מות המחבר ומתים אחרים אצל באתר ועל מוות בכלל, על מנהגי קבורה בעת העתיקה ובימינו, על הציווי המקראי "לֹא־תַעֲשֶׂה לָךְ כֶּסֶל וְכָל־תִּמְנָה" ועל היבטים הלכתיים של הסוגיה. "על סדרת הקברים התחלתי לעבוד בשעת שיטוטים בבתי קברות במוסקבה. פתאום בית הקברות נראה לי כתערוכת צילום בנושא דיוקן. זוגות עיניים הסתכלו אליי מכל עבר. לעומת קברים יהודיים שבהם לרוב אין דימויים, בבתי קברות נוצריים הדימויים שולטים. ולא סתם דימויים, אלא דימויים מצולמים, המקועקעים על המצבות ומביטים בי בעיניים מגורענות של גרייט. האם מבטי יחלצם מהמוות או שמא יישארו לעד שליחיה של הגורגונה מדוזה? מה שהדהים אותי יותר מכל במפגש עם הקברים היה מבטו של המת הניבט מן המצבה, מבט שצולם בעודו חי, בלי שידע שישמש במוותו. שאלת הזהות

8	1	ממשיכה להיות נוכחת גם אחרי המוות. כיצד בוחרים תמונות פספורט אל העולם הבא? בזמן הצילומים התודעתית לציורי הקברים מפיום. ציורים קטנים שהיו מציבים בקברים של נפטרים במצרים, ציורים חזיתיים וישירים של הנפטרים. מדובר בתמונות שנועדו לזהות, כמו תמונות פספורט, ששימשו את המתים במסעם לצד אנוביס. ¹⁰
9	2	סדרת הקברים זרה מאוד בסגנונה על רקע השפה האמנותית של ים. אבל הסוגיות שהיא מעלה, האסוציאציה שהיא עוררה אצל ים ל"דיוקנאות פיום", הסיפור המעניין של ציורי המתים הללו והמסה הפיוטית שכתב עליהם ג'ון ברגר - כל אלה מחברים אותה בקשר אמיץ אל רוחות הרפאים שחלפו על פניה במסעות החיפוש המפותלים שלה. ברגר טוען שהרלוונטיות של דיוקנאות פיום לבני זמננו נעוצה, בין היתר, בחוויות של הגירה, עקירה ופְּרָדוּת המאפיינות את המאה העשרים, תקופה רדופת זיכרונות מאותן פְּרָדוּת המעוררים את "הייסורים הפתאומיים של געגוע לדבר שאיננו עוד." הוא מסיים את מסתו במשפט "וכך הם מתבוננים בנו, הדיוקנאות של פיום, כמו ההחמצה של המאה שלנו." ¹¹ דבריו אלו מאפשרים לחבר את עבודותיה של ים למומיות המצריות לא רק על רקע פניהם החיים של המתים, אלא גם באמצעות מושג ההחמצה הקשור לאסתטיקה של ים, ולגעגועים לדבר שאיננו - העולים מהשם "חלב ציפור" - חרף ההבדל הגדול בין געגועים לדבר שאינו קיים ובין געגועים לדבר שאיננו עוד.
	3	
	4	
	5	
	6	
	7	
	8	
	9	
	10	
	11	

A. Ferris, “Disembodied Spirits: Spirit Photography and Rachel Whiteread’s ‘Ghost’,” **Art Journal**, Vol. 62, No. 3, Autumn 2003, pp. 44-55.

פריס מתייחסת כאן למאמרו "Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny" ראו הערה 7 לעיל. גנינג נחשב לאחד ההיסטוריונים החשובים בתחום. הוא פרסם מאמרים רבים וכמה ספרים בנושא, ביניהם: "Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century," in D. Thornburg and H. Jenkins (eds.), **Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition**, Cambridge: MIT Press, 2003, pp. 39-59; "Doing for the Eye What the Phonograph Does for the Ear," in R. Altman and R. Abel (eds.), **The Sounds of Early Cinema**, Bloomington: University of Indiana Press, 2001, pp. 13-31; "Re-Animation: The Invention of Cinema: Living Pictures or the Embalming of the Image of Death?" in P. Geimer (ed.), **Untot/Undead: Relations between the Living and the Lifeless**, Berlin: Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, n.d., pp. 19-30; "The Ghost in the Machine: Animated Pictures at the Haunted House of Early Cinema," **Living Pictures: The Journal of the Popular and Projected Images before 1914**, Issue 1, Summer 2001, pp. 3-17; "Animated Pictures: Tales of Cinema's Forgotten Future," **Michigan Quarterly Review** 34, No. 4, Fall 1995, pp. 465-486; "To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision," **Grey Room**, Issue 26, Winter 2007, pp. 94-127

א' ים, מתוך טיוטה שכתבה לקראת התערוכה, 2013.

ג' ברגר, "דיוקנאות פיום", תרגום: דרור בורשטיין, בתוך **מתחת לשולחן: דרור בורשטיין - ארכיון רשימות**, <http://drorb.wordpress.com> (פורסם במטעם 22, יוני 2010).

J. Neumeyer, "The story of a Soviet sweet: 'Bird's Milk' Cake," **The Moscow News**, 8.2.13, <http://tinyurl.com/keb2zna>

ש' בודלר, "זיקות", מתוך **פרחי הרע**, תרגום: דורי מנור, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997, עמ' 74.

ו' בנימין, "על מוטיבים אחדים אצל בודלר", מתוך **מבחר כתבים: הרהורים**, כרך ב', תרגום: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 104.

R. Krauss, "Tracing Nadar," **October**, Vol. 5, Photography, Summer 1978, pp. 29-47; L. Heron and V. Williams (eds.) **Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present**, London, 1996, p. 37-52.

R. Krauss, "Tracing Nadar," , p. 42.

קראוס משתמשת בביטוי בעקבות הספר **אנשים ייצוגיים**, אסופה של שבעה מאמרים שפרסם ב־1850 המשורר, הסופר והפילוסוף האמריקני ראלף וולדו אמרסון (1803-1882). המאמר השני בספר ("המיסטיקן") מוקדש לסוודנבורג.

לדוגמה: L.K. Brown, "Concerning the Spiritual in Photography," <https://www.bu.edu/prc/spirit/essay.htm> (in conjunction with an exhibition of the same title, Photographic Resource Center at Boston University [PRC], January 23-March 14, 2004. Originally published in **in the loue**, Photographic Resource Center, January/February 2004); J. Harvey, "Chapter 3: Art," in **Exposures: Photography and Spirit**, London: Reaktion Books, 2007, pp. 106-165; T. Gunning, "Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny," in P. Petro (ed). **Fugitive Images: From Photography to Video**, Bloomington: Indiana University Press, 1995, pp. 42-71.

בעז נוימן

אלה התצלומים של אנה ים

נפגשנו בבית קפה. אנה הביאה עמה שתי קופסאות קרטון מלבניות דקות שפתחה לאט ובזהירות. מהקופסה הראשונה שלפה בעדינות תצלומים. כולם בשחור־לבן. מכונית מפורקת במוסך ישן. אנשים, אוזניות על אוזניהם, עומדים, ככל הנראה במוזיאון, ומקשיבים להסברים. בתצלום הזה מיקמה אנה את המצלמה בגובה הילדים. המבוגרים נראים בו רק בפלג גופם האמצעי. תצלום אחר היה של גבישים. בתצלום נוסף נראית אישה מבוגרת ישובה על מיטה. על גבה, המופנה למצלמה, מוקרנים פסים שמקורם לא ברור. אולי אלו פסי אור שחדרו מבעד לתריסים המוגפים למחצה. "זאת סבתא שלי," ענתה לשאלתי. מהקופסה השנייה הוציאה סדרה של דיוקנאות מוזרים, חרוטים על מצבות. גבר באימונית. אישה שכאילו מצטלמת לתמונת פספורט. נערה צעירה שדומה שידיה בתנוחת תפילה. במבט שני מתברר שהן פשוט תומכות בראשה.

הבטתי היטב בכל התצלומים. חשבתי עליהם. לא הצלחתי למצוא מכנה משותף בין שתי הסדרות ובין כל התצלומים. אין כאן נושא, אמרתי לעצמי. אין אמירה. אין מסר. אנה אמרה שהיא משוטטת. לא ממש משנה לה מה מופיע בתצלום. האמנות שלה מקורה בפעולה שמקדימה את ההחלטה על פעולה. היא אינה רואה משהו ראוי לצילום ואז מצלמת אותו. היא מצלמת קודם כול כי היא רוצה לצלם. פעמים רבות, לדבריה, היא מצלמת אפילו בלי להסתכל. "לא תמיד המבט שלי," היא אומרת, "אחראי למה שאני מצלמת. לפעמים כן ולפעמים לא. אני מצלמת דברים שנקרים בדרכי, דרך פילטר פיזי מאוד. משהו ממגנט אותי לאובייקט או למראה. ה'משהו' הזה לא ברור לי בדיוק, אבל הוא פיזי מאוד. אני כאילו מגרדת אותם מאיזו קרקעית." "אז מי בעצם צילם את התצלומים הללו?" שאלתי אותה. "אני לא בטוחה. הייתי אומרת שאני לא תמיד יודעת מי אחראי לפריים של מה שמופיע בתצלומים שלי. אולי זו אני. אולי זו המצלמה. אולי זה הרגע עצמו שאני, כמובן, בוחרת את ההקשר שלו. אבל בכל מקרה, מנקודה מסוימת והלאה הדברים קורים מעצמם. אני באמת לא בטוחה ולא יודעת."

כשהיא מתבוננת בתצלום שצילמה בהחלט יכול להיות שהכול בו נכון. התצלום יכול להיות יפה. אפילו יפה מאוד. אבל דבר לא קורה. "הניסוח של התצלום חשוב מבחינתי יותר ממה שמופיע בו," היא קובעת, "ויותר מזה – כל התצלומים יחדיו, ההקשרים שהם יוצרים, הפערים שביניהם המאחדים אותם לכדי ישות." לא אחת היא מוצאת את עצמה מתעכבת זמן רב מול התצלומים עד שהכול מסתדר. וכשנדמה שהכול הסתדר, לפעמים משתנה מצב הרוח, והיא מתחילה ליצור קומפוזיציה חדשה. היא רוצה שכל התצלומים "ימריאו יחדיו".

אותה המראה תלויה באנה. אבל גם בצופה. ואנה אינה מנסה לגרום לו להרגיש דבר מה מסוים. ודאי שלא לעורר בו מחשבה, הרגשה או חוויה מִיִּדִית וראשונית. הציפייה שלה מהצופה היא למה שהיא מכנה "שכבות של מבט", לא למבט שמתרחש ומיד מפסיק. "אני רוצה שהצופה יהיה פעיל לאורך זמן – שיתקרב ויתרחק, שיפענח ואז יחשוב שאולי טעה, שיהיה לו הכול ברור ואז מעורפל. אשמח אם הצופה לא יבין לגמרי אם מה שהוא רואה שווה בכלל את המבט שלו. אשמח שגם הוא יביט בתצלומים שלי ויגרד אותם, כמוני, מתוך איזו קרקעית." גם אנה ים היא בגדר צופה בתצלומיה. "יש תצלומים שגם לי לקח זמן רב לגלות או אפילו להאמין להם. יש ביני לביןם איזו 'חסימה ראייתית'. לעתים לוקח לי שלוש או ארבע שנים להתייחס לתצלום, להפוך אותו במבט שלי לרלוונטי. לפעמים ה'מה' וה'איך' שצולם והיה חסר משמעות, נטען לפתע פתאום במשמעות. אני לא באמת יכולה להסביר למה זה קורה. לפעמים זה פשוט קורה." התצלומים של אנה חורגים, לדעתי, מהנוף של הפוליס הישראלית שבה המבט כמעט תמיד עמוס וטעון במשמעויות אסתטיות, חברתיות־כלכליות וכמובן פוליטיות. היא אינה רוצה להעמיס על תצלומיה משמעויות ולטעון אותם בכוונות. אפשר, כמובן, לראות באנה ים צלמת־משוטטת בהשראת ה"משוטט" של ולטר בנימין. אפשר לכתוב עליה גם בהקשר של חוויית ההגירה שלה, מתוך העובדה שהיא בעצם אנה ויקטור־בֶּנֶה יִמְשִׁיקֻבָּה שנולדה בסְבֵרֶד־לֹבֶסֶק ועלתה לישראל ב־1992 כשהייתה בת 12. חוויית ההגירה שלה יכולה להסביר, אולי, את ה"אין מקום" בתצלומיה. ואולי כל היצירה שלה היא בעצם תגובת נגד לתקופת שירותה בצה"ל שבה שירתה בתפקיד תצפיתנית בגבול הלבנון.

ניסיתי לחשוב כיצד להמשיג את תצלומיה, לתוך איזה סיפור לארוג את עבודתה. האפשרויות רבות ומגוונות. אבל אני סבור שרדוקציה לאמנות של אנה ים, שכה מבקשת לשמור על עצמאותה, אינה במקומה. אוסקר ויילד אמר, "All art is quite useless". אפשר לומר שהקביעה הזאת מגחיכה את האמנות. אבל אפשר גם לראות בה ניסיון להגן על האמנות מפני כל אלה המבקשים "להשיג" ממנה משהו. האמנות היא useless, רוצה לומר, האמנות מבקשת שניחו לה לנפשה. היא מבקשת להיות; שלא ישפטו אותה לטוב או לרע; שלא יעריכו אותה כך או אחרת; שלא ירצו אותה או לא ירצו אותה.

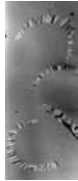
מובן שאי אפשר באמת להניח את האמנות לנפשה. היא תמיד תהיה מבחינתנו "משהו". היא לעולם לא תהיה באמת useless. גם אנה ים יודעת זאת. תמיד ירצו לשפוט את תצלומיה לטוב או לרע. תמיד ירצו להעריך אותם כך או אחרת. תמיד ירצו לקנות אותם או לא לקנות אותם. עם זאת, אנה מבקשת לא לעשות את כל אלה מיד, כאן ועכשיו. היא רוצה שנמתין. לפחות עוד קצת.



ללא כותרת, 2012
הדפסת הזרקת דיו, 79×59.5
Untitled, 2012
Inkjet print, 59.5×79



Se, 2013
הדפסת הזרקת דיו, 34×80
צילום: סבטלנה פישלב וולדימיר קולוסוב, 1987–1985
Se, 2013
Inkjet print, 80×34
Shot by Svetlana Fischelev and Vladimir Kolosov, 1985–1987



Se, 2013
הדפסת הזרקת דיו, 34×80
צילום: סבטלנה פישלב וולדימיר קולוסוב, 1987–1985
Se, 2013
Inkjet print, 80×34
Shot by Svetlana Fischelev and Vladimir Kolosov, 1985–1987



Se, 2013
הדפסת הזרקת דיו, 34×80
צילום: סבטלנה פישלב וולדימיר קולוסוב, 1987–1985
Se, 2013
Inkjet print, 80×34
Shot by Svetlana Fischelev and Vladimir Kolosov, 1985–1987



ללא כותרת, 2013
הדפסת הזרקת דיו, 56×72
(המקור בצבע)
Untitled, 2013
Inkjet print, 72×56
(original in color)



ללא כותרת, 2013
הדפסת הזרקת דיו, 79×59.5
Untitled, 2013
Inkjet print, 59.5×79



ללא כותרת, 2012
הדפסת הזרקת דיו, 100×70
(המקור בצבע)
Untitled, 2012
Inkjet print, 70×100
(original in color)



ללא כותרת, 2014
הדפסת הזרקת דיו, 32×40
Untitled, 2014
Inkjet print, 40×32



Se, 2013
הדפסת הזרקת דיו, 60×43
צילום: סבטלנה פישלב וולדימיר קולוסוב, 1987–1985
Se, 2013
Inkjet print, 43×60
Shot by Svetlana Fischelev and Vladimir Kolosov, 1985–1987

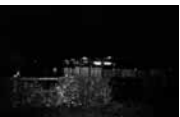
רשימת עבודות List of Works



ללא כותרת, 2012
הדפסת הזרקת דיו, 88×64
Untitled, 2012
Inkjet print, 64×88



ללא כותרת, 2012
הדפסת הזרקת דיו, 79×59.5
Untitled, 2012
Inkjet print, 59.5×79



ללא כותרת, 2012
הדפסת הזרקת דיו, 79×59.5
Untitled, 2012
Inkjet print, 59.5×79



ללא כותרת, 2012
הדפסת הזרקת דיו, 79×59.5
Untitled, 2012
Inkjet print, 59.5×79



ללא כותרת, 2012
הדפסת הזרקת דיו, 120×80
Untitled, 2012
Inkjet print, 80×120



ללא כותרת, 2013
הדפסת הזרקת דיו, 79×59.5
Untitled, 2013
Inkjet print, 59.5×79



ללא כותרת, 2014
הדפסת הזרקת דיו, 20×30
www.oregonparanormal.com/in-the-media
Untitled, 2014
Inkjet print, 30×20
www.oregonparanormal.com/in-the-media



ללא כותרת, 2014
הדפסת הזרקת דיו, 56×72
Untitled, 2014
Inkjet print, 72×56



ללא כותרת, 2012
הדפסת הזרקת דיו, 79×59.5
Untitled, 2012
Inkjet print, 59.5×79



ללא כותרת, 2012-2013
 הדפסות הזרקת דיו, 35x26
Untitled, 2012-2013
 Inkjet prints, 35x26

course, choose. In any case, from a certain point onwards things just happen. I'm not really sure, I don't really know."

When she looks at a photograph she has taken, it could very well be that everything in it is true. It may be beautiful. Even very beautiful. But nothing happens. "The phrasing of the photograph is more important than what appears in it, as far as I'm concerned," she asserts, "and moreover—the photographs together, the contexts they create, the gaps between them that unite them into an essence." She often finds herself lingering in front of the photographs, until everything falls into place. And when it seems to have fallen into place, her mood might change, and she might begin a new composition. She wants all photographs to "take off" together.

This taking off depends on Yam, as well as on the viewer. Yam doesn't try to make him feel anything specific. Certainly not to stir thoughts, feelings or an immediate, primary experience. Her expectations from the viewer are for what she terms "layers of a gaze," rather than a gaze that occurs and immediately ceases. "I want the viewer to be active over time: to move closer and back, to decipher and then realize he might be wrong, to see everything clearly and then ambiguously. I'd be happy if the viewer isn't quite sure whether what he sees is even worth his gaze. I'd be happy if he views my photographs and scrapes them, as I do, from some pit." Anna Yam is also a viewer of her photographs. "Some photographs took me a long time to discover or even believe. I have some sort of 'visual block' about them. It might take me three or four years to relate to a photograph, to make it relevant in my eyes. Sometimes the 'what' and 'how' that were photographed and had been meaningless are suddenly charged with meaning. I can't quite explain why it happens. Sometimes it just does."

Yam's photographs seem to me to deviate from the landscape of the Israeli polis, where the gaze is always laden and charged with aesthetic, socio-economic and, of course, political meanings. She does not want to load her photographs with significance or charge them with meanings. One could, of course, regard Anna Yam as a wanderer-photographer, inspired by Walter Benjamin's flâneur. One could also address the context of her immigration, the fact that she is Anna Viktorovna Yamschikova who was born in Sverdlovsk and immigrated to Israel in 1992, aged twelve. Her immigration experience might explain the lack of locus in her photographs. It might also be that the whole oeuvre is a counter-reaction to her IDF service, when she was a sentinel on the Lebanon border.

I have tried to think of a way to conceptualize Yam's photographs, to weave her work into a story. There are many, varied possibilities. But I think that reducing the art of Anna Yam, who is so keen to preserve her independence, is out of place. Oscar Wilde said that "All art is quite useless." One could say that this claim ridicules art. Yet one could view it as an attempt to protect art against all those who seek to "gain" something from it. Art is "useless," that is, art wants to be left alone. It wants to be; not to be judged one way or another; not to be valued this way or that; not to be wanted or not wanted.

Clearly, art cannot really be left on its own. It will always be "something" for us. It will never really be useless. Anna Yam knows that, too. Her photographs will always be judged for better or worse. They will always be evaluated one way or another. They will always be sought for purchase, or not. Yet, Yam would rather it did not all happen immediately, here and now. She would like us to wait. A bit.

1

J. Neumeyer, “The Story of a Soviet Sweet: ‘Bird’s Milk’ Cake,” **The Moscow News**, 8.2.13, <http://tinyurl.com/keb2zna>

2

Quoted in Walter Benjamin, “On Some Motifs in Baudelaire,” in **Illuminations**, ed. Hannah Arendt, trans. Haru Zohn, New York: Schocken Books, 1968, pp. 181–182.

3

Ibid.

4

R. Krauss, “Tracing Nadar,” **October**, Vol. 5, Photography, Summer 1978, pp. 29–47; also in: L. Heron and V. Williams (eds.) **Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present**, London: I.B. Tauris, 1996, p. 37–52.

5

R. Krauss, “Tracing Nadar,” p. 42.

6

Krauss uses the term as used in the book **Representative Men: Seven Lectures**, a collection of essays published in 1850 by American poet, author and philosopher Ralph Waldo Emerson (1803–1882). Chapter 2 of the book, “The Mystic,” deals with Swedenborg.

7

For example: L.K. Brown, “Concerning the Spiritual in Photography,” www.bu.edu/prc/spirit/essay.htm (in conjunction with an exhibition of the same title at the Photographic Resource Center at Boston University [PRC], 23 January–14 March 2004). Originally published in **in the loupe**, PRC, January/February 2004; J. Harvey, “Chapter 3: Art,” in **Exposures: Photography and Spirit**, London: Reaktion Books, 2007, pp. 106–165; T. Gunning, “Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography’s Uncanny,” in P. Petro (ed). **Fugitive Images: From Photography to Video**, Bloomington: Indiana University Press, 1995, pp. 42–71.

8

A. Ferris, “Disembodied Spirits: Spirit Photography and Rachel Whiteread’s Ghost,” **Art Journal**, Vol. 62, No. 3, Autumn, 2003, pp. 44–55.

9

Ferris refers here to Gunning’s essay “Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography’s Uncanny.” See note 7, **supra**. Gunning is considered one of the foremost historians of the subject, and has published numerous essays and books, including: “Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century,” in D. Thornburg and H. Jenkins (eds.), **Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition**, Cambridge: MIT Press, 2003, pp. 39–59; “Doing for the Eye What the Phonograph Does for the Ear,” in R. Abel and R. Altman (eds.), **The Sounds of Early Cinema**, Bloomington: Indiana University Press, 2001, pp. 13–31; “Re-Animation: The Invention of Cinema: Living Pictures or the Embalming of the Image of Death?” in P. Geimer (ed.), **Untot/ Undead: Relations between the Living and the Lifeless**, Berlin: Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, n.d., pp. 19–30; “The Ghost in the Machine: Animated Pictures at the Haunted House of Early Cinema,” **Living Pictures: The Journal of the Popular and Projected Images before 1914**, Issue 1, Summer 2001, pp. 3–17; “Animated Pictures: Tales of Cinema’s Forgotten Future,” **Michigan Quarterly Review** 34, No. 4, Fall 1995, pp. 465–486; “To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision,” **Grey Room**, Issue 26, Winter 2007, pp. 94–127.

10

Ferris, “Disembodied Spirits,” p. 47.

11

A. Yam, from a draft written for the exhibition, 2013.

12

J. Berger, “The Fayum Portraits,” in **The Shape of a Pocket**, London: Vintage Reprint edition, 2003, p. 60.

Boaz Neumann THESE ARE ANNA YAM’S PHOTOGRAPHS

We met at a café. Anna Yam brought along two thin, oblong cardboard boxes, which she opened slowly and carefully. From the first box she gently drew out photographs. All black and white. A broken-down car in an old garage. People with earphones standing, most likely in a museum, listening to a talk. Yam had positioned the camera at the children’s height. All that is seen of the adults is their torsos. Another photograph was of crystals. Yet another shows an elderly woman seated on a bed. On her back, which is turned to the camera, are lines projected from an indefinite source, perhaps light that penetrated through the half-shut blinds. “That’s my grandmother,” she answered my question. From the other box she removed a series of strange portraits, etched on gravestones. A man in a tracksuit. A woman apparently having a passport photograph taken. A young girl whose hands seem to be held in prayer. On second look, they are just supporting her head.

I looked carefully at all the photographs. I thought about them. I could find no common denominator between the two series and all the photographs. There is no subject, I said to myself. No utterance, no message. Yam said she wanders. She’s not all that bothered about what appears in the photograph. Her art originates in an action that precedes the decision about the action. She does not see something worthy of photographing and then photographs it. She photographs primarily because she wants to. Often, she says, she photographs without even looking. “My gaze,” she says, “is not always in charge of what I photograph. Sometimes it is, sometimes it isn’t. I photograph things I happen upon, through a very physical filter. Something magnetizes me to an object or an appearance. I’m not quite sure what that ‘something’ is, but it’s very physical. As if I’m scraping these things from some pit.”

“So who actually took these photographs?” I asked. “I’m not sure. I’d say I don’t always know who is in charge of the frame of what appears in my photographs. It might be me. It might be the camera. It might be the moment whose context I, of

landscapes that glide into the highway roadsides, is where encounters of the first kind occur. An unexpected movement routinely penetrates the photograph's crude texture: a random halo or a sudden gush of breeze, leaving a pale trace, a blurred sign—a seal of revelation (**Untitled**, 2012, p. 21; p. 29). In contrast, when it comes to the disappearance of the spirits she convenes, a testimony to absence rather than presence, Yam in fact tries to capture them materially. Wandering through cemeteries—necropoleis of the modern world which buries its doubts about the physical or spiritual reincarnation of the souls deep in the ground together with their corpses—Yam has photographed portraits of the dead whose photographed faces are etched on their gravestone (**Untitled**, 2013–2014, pp. 71–107). Photographs of photographs by unknown photographers, etched by laser or similar technologies on the gravestone ("Technology nowadays allows the etching and printing of almost any photograph, but it is customary to respect the cemetery and the sense of modesty, and etch only the face, not the whole body," explains the Hebrew website of the gravestone factory Man and Stone at www.adamvaeven.co.il).

In a collection of abstract photographs in the exhibition, Yam enlarged photographs of stunning crystals taken by her physicist grandmother or rather, taken by an electronic microscope operated by her grandmother in her research (**Untitled**, 2013, pp. 23–25, 31). These crystals, which measure some 10 microns and whose crystallizing was photographed with an electron beam at 100,000 Volt, occupied Yam's grandmother on her scientific journeys through molecular discoveries and now occupy Yam on her photographic journeys and her research of the concealed and the revealed, chaos and order, the occult and science. The information obtained through advanced technologies of photographing hidden worlds under the microscope's lens in the laboratory or through the telescopic lens aimed at galaxies in outer space has yielded scientific revolutions, breakthroughs in understanding the structures of the atom, the cell and the universe, as well as radical changes in worldviews. Using advanced optics and sophisticated photography methods, spiritualist scholars seek to collect solid information about life in parallel universes and to communicate with the spirits of the dead.

Yam presents the photographs of the graves in a crowded row of anonymous portraits raising a discussion of familiar theories of appropriation, quotation and ready-made, of the death of the author and other deaths in Barthes' writings and of death in general, burial rites in antiquity and today, of the Biblical command against

making "any graven image or any likeness" and Halachic aspects of the question. "I started working on the grave series as I wandered through cemeteries in Moscow. The cemetery suddenly seemed like a photography exhibition of portraits. I was faced with pairs of eyes from every direction. As opposed to Jewish graves, which mostly have no images, in Christian cemeteries images rule. Not just images, but photographed images, tattooed onto the gravestones, looking at me with grainy granite eyes. Will my gaze release them from death, or will they forever remain the emissaries of the gorgon Medusa? The thing that astonished me most in this encounter with the graves was the gaze of the dead person watching from the stone, a gaze photographed during his lifetime, not knowing it would be used in his death. The question of identity remains present in death, too. How does one choose a passport photograph for the world beyond? During the work I became acquainted with the Fayum mummy portraits. Little paintings that were placed alongside the dead in graves in Egypt, direct, frontal portraits of the dead. These are pictures that are meant to identify, like a passport photograph, the dead on their journey alongside Anubis."¹¹

The style of the graves series is fairly foreign to Yam's artistic language. Yet, the questions it raises, the associations it evokes in Yam with the Fayum portraits, the interesting tale of these portraits of the dead and John Berger's poetic essay on the subject, all link it closely with the ghosts she passed along her winding journeys of searches. Berger claims that the relevance of the Fayum portraits to us stems, among others, from the experiences of immigration, uprooting and separations typical of the 20th century, an era fraught with memories of such separations, which arouse the sudden yearnings for what is no more. "And so they gaze on us," Berger concludes his essay, "the Fayum portraits, like the missing of our own century."¹² His words allow us to link Yam's works with the Egyptian mummies, not only against the background of the living faces of the dead, but also through the concept of missing that is relevant to Yam's aesthetics, the yearning for something that is gone—evoked by the name Bird's Milk—despite the significant difference between yearning for what does not exist and yearning for what no longer does.

from the doubts of rationality, photography came to be used as a sturdy tool. Its uniqueness—as a metaphor, a visual image whose form originates in empiric science based on optics and chemistry and whose content is anchored in nature as if it were a reflection of reality—has imbued it with both a corporeal quality and a spiritual affinity.

Charles Baudelaire claimed that matching any metaphor, simile and adjective with given circumstances is mathematical and precise, since they are all drawn from the universal reservoir of analogy. In his poem “Correspondances,” a wonderful embodiment of synesthesia in writing, which many consider to be the harbinger of symbolist poetry, Baudelaire typically expressed this poetical-mystical concept: “Nature is a temple whose living pillars / Sometimes give forth a babel of words, / Man wends his way through forests of symbols / Which look at him with their familiar glances.”² Walter Benjamin regarded the poem as an experience with ritualistic elements to establish itself in crisis-proof form. These “correspondences” are, according to Benjamin, synesthetic data of remembrance, “not historical data, but data of prehistory.”³ Baudelaire was influenced by Emanuel Swedenborg (1688-1772; Swedish scientist, theologian and mystic, whose theory about the link between corporeal life and the souls of the dead and heavenly lives was widely popular during the 19th century), especially by his ideas about the universal analogy between all existing things, including the invisible, and the secret affinity between nature and spirit. In their introduction to a fascinating essay by Rosalind Krauss about Nadar,⁴ included in **Illuminations: Women Writing on Photography from the 1850s to the Present**, the editors note that “the alchemical nature of the photographic process and its quasi-magical tracing of the visual world, place it at a junction of the scientific and the supra-rational.” In discussing the metonymical quality of photography, Krauss claims that the representational trait of the photographic trace developed from the “marriage of science and spiritualism” in the 19th century,⁵ which she links, among others, with Emanuel Swedenborg’s “representative” writing.⁶

The major historians of spiritual photography, as well as contemporary scholars and curators of the subject, emphasize the duality inherent to the medium of photography, its paradoxical nature which links it closely to science and witchcraft alike.⁷ There have been many exhibitions in recent years dealing with spiritual photography, from the 19th century to contemporary art (photography, video and digital art), and much scholarship has been and still is dedicated to the subject. It

touches upon, among others, several common or parallel traits that link spiritual photography and contemporary works that deal directly or indirectly with spirits. “The contemporary art world is—metaphorically speaking—haunted,” claimed Alison Ferris, curator of the exhibition “The Disembodied Spirit,” shown in several USA museums throughout 2003–2004.⁸ The two historians Ferris considers to be the forerunners of research on the subject are Tom Gunning⁹ and Rosalind Krauss, who, she says, was among the first to suggest the importance to contemporary critics of an investigation of spirit photography. Ferris suggests that artists’ recourse to dealing with ghosts is often a “byproduct of technological advances,” such as photography and the telegraph in the 19th century and computers in the late 20th century. “Like ghosts themselves, these dematerializing technological innovations produced both anxiety and optimism in their times, while simultaneously altering, quite dramatically, received notions of representation and vision [...] Today, in a manner that recalls spiritualism, cybernetics and virtual reality offer the fantasy of an ecstatically fragmented subjectivity, one that promises liberation [...] from the material body and its constraints.”¹⁰

FAYUM–MOSCOW–TEL AVIV: A CHRONICLE OF A DEEP-BURIED VERTIGO

As she wanders through mazes of contradictions and contrasts, logically navigating one course by the coordinates of another, Yam often comes across the ghosts of photography. The startling register of such encounters in a photograph is rather analogous to the unexpected phenomena produced in Yam’s photographs, a result of the supervised chaos of the photography conditions. Thus, when she convenes the ghosts to her photography space, she does not strive to capture their appearance in a photograph—as attempted by ghost hunters and photographers attempting to prove their ability to communicate with spirits—but rather seeks their disappearance, and not a smudged movement, a hidden reflection, a faded portrait or various forms of ectoplasm. These—traces of presence rather than of absence—she does seek, not on this journey but rather (paradoxically, quite expectedly) during her prosaic wanderings through the earthly, concrete spaces of tourist sites, capital cities, museums and clumsy textures of a splendid past that is indisputable. There, at medium height rather than between breathtaking summits, in everyday

photograph, attached onto a pedestal that is fixed to the ground. Years upon years now pass against the diagonal stony gaze, raising in their wanderings past symbols from magnificent, popular cultures. They sail from the mythical Sphinx to Felini's **Satyricon**, Danziger's **Nimrod** and Leonard Nimoy as **Star Trek**'s Captain Spock, sinking down the marble to the soil of Mussolini's stadium, to 1930s Rome, to its fascist architecture and monumental sculpture. This is where the lower part of the picture is hidden, the information missing from its title and the image that completes the sturdy body of what turns out to be a colossal hunter. His palm, further down from the sturdy arm at the top of the photograph, is holding the tail of a lion cub whose soft body is twisted by a muscular leg and its head subdued and weighed down onto the marble pedestal. The journey between culture heroes, gladiators and hunters is now joined by Samson. The Hercules of Jewish mythology also wrestled with a lion, rent it with his bare hands and may have taken honey from its carcass—lion honey, the parallel Hebrew term for bird's milk, horse feathers or hen's teeth.

THE SONS OF LIGHT AND THE SONS OF DARKNESS: SCIENCE AND SORCERY IN PHOTOGRAPHY

Just like the sharp light reflected from the two barriers in the Italian stadium, so the outlines of a small heart- or clover-shaped pool, surrounded by deckchairs and white garden furniture, are clearly charted in a night photograph devoid of people (**Untitled**, 2013, p. 19). This is how, in another photograph, the sparkling outlines of jewelry display cabinets are depicted (**Untitled**, 2012, p. 13). Lighting rails made of tiny light fixtures, stretched out like chains along the cabinets' metal profiles. The crowded lights are reflected, doubled and returned between the glass panels of the various cabinets, beaming brightly like the jewelry they illuminate. The light glows against the black photographic paper like gold on black velvet in a jewelry box. The use of high contrast as a visual effect is one of Yam's typical characteristics. Its sharp, concise wording was expressed in the series of light sticks presented in her exhibition "Habitat" (Braverman Gallery, Tel Aviv, 2012) and at first glance seemed like a coded fluorescent writing or geometrical photograms on high-contrast photographic paper. In fact, these were photographs of a show performed by Yam's family members, holding light-reflecting sticks and moving to create radiant compositions in dark rooms. Light sculpture, movement writing,

home-made Laterna Magika in a Haifa flat transposed from a domestic performative context to a formal abstraction in the laboratory's dark rooms and photography's camera obscuras. Yam continues to photograph her family and goes on to research the magic of photography in darkness and in blazing light; she seems to be drawn, following the dance of shadows, into a metaphorical discussion about the Sons of Light and the Sons of Darkness. For example, the photograph of a woman leaning in a dark room whose door is only partially closed, with glowing lines of light on her bent back (**Untitled**, 2014, p. 9). Penetrating the room from the narrow crack between the door and the doorpost, it is not light but darkness: as if the camera was tracing, within total obscurity, a mysterious light source emerging from behind the door and discovered a woman with light on her back. The photography angle is very high and delegates the radiant back to the lower part of the photograph, near the floor, opposite a tall wardrobe with a pale light arch above, whose origin in the room or the photograph is unclear. The occurrence of this odd set in an entirely everyday environment enhances the bizarre ambiguity. A Formica top outshines the bohemian fantasy of séances held in the musty cellars of Victorian estates and evokes satanic cults, spiritual rites, a bourgeoisie freak show, from the bizarre and the distorted.

Photography has been linked with death since its invention. The prevalent interpretive approach tends to distinguish clearly between the pagan context, originating in the prehistoric concept that considers the depiction of a figure to be the removal of its soul, and the philosophical aspect of visual culture discourse which sees metaphorical death as a natural part of photography. One could dispute this reading, especially in view of the abundance of references common to both aspects and the popular tendency to convene to this discussion the shades from the depths of Plato's cave and lie in waiting, by each photograph, for the return of Roland Barthes' dead. The return of these dead refers to the medium's nature to freeze, preserve and commemorate the image in memory. It does not refer to transfiguration of the soul, to resurrection, and in this sense does not express a spiritual concept nor deals with mysticism. However, outside of the canon, and not coincidentally, spiritual photography came about around the time of the invention of photography. The idea of possible communication with the spirits of the dead became prevalent in western culture during the second half of the 19th century. Not far from the witch hunts of late medieval times and early Renaissance, in view of the tendency of supernatural schools to turn to scientific explanations as a defense

an imaginary kaleidoscope like particles of blurred images—sculptures, crystals, people, places, near and distant, frozen or in motion, floodlit or in darkness—which have been broken and returned between its spiral mirrors and are reflected from it like a polished, harmonious space that consolidates the various paths into one journey. The simile of a kaleidoscope, which unlike photography lets the images elapse without fixing them in matter, seems to reflect well the contradiction at the center of Yam's aesthetics, i.e. the constant tension between elusive images and heavy corporeality, as if the intangible images, which slip away at the blink of the eye, have paused and were captured in a thick texture that moves slowly, weighing heavily on the eyelids' movement.

SAMSON'S RIDDLE

A pair of barriers glares in the darkness against the background of two statues of men sunk in arched niches of rectangular stone structures. The structures delineate a wide path that is swallowed up beside a stone fence, with pale statues flickering above, withdrawing and disappearing into the dark background (**Untitled**, 2012, p. 11). The information attained from this photograph is accumulated from faded pieces of partial images, raising a tourist memory of a stadium in Rome, surrounded by dozens of well-built athletes carved in white marble. An online refreshing of this vague memory—through hundreds of information pages and tourist websites—as well as a virtual wandering in video, at a 360-degree movement, in daylight and in color through the immense sports complex of Foro Italico (Foro Mussolini), lead to a photograph of an entrance decorated with two statues in arched niches. Between them, in a perfectly symmetrical structure, passes the short path, ascending diagonally under the stone fences and connecting the open Stadio dei Marmi with the impressive building bearing the Olympic emblem on its two identical façades. Now the statues on the fence clearly rise with glaring whiteness and link the sports stadium's green elliptical lawn, surrounded with a red running track and marble athlete statues with the impressive fascist architecture decorating the Mussolini-era Academy of Physical Education (today the seat of the Italian National Olympic Committee) with red façades.

The most prominent element in Yam's photograph is the pair of glaringly white barriers and their dazzling reaction to the flashlight which is so much more

powerful than the light reflected from the white statues on the pale fence and from the rest of the magnificent structure. The diagonal photography angle places the camera at a different distance from the two statues at the entrance, and the resultant perspective distorts the proportions and lighting. One row of statues is wholly hidden from the lens, and there is no trace of the fascist Academy, entirely swallowed by the darkness. By using this allegedly random angle, a quasi-amateur technique, disguised as a rushing tourist, important details are lost from the photograph and the perfect symmetry of the architectural alignment is cancelled. With these tools, in black and white, at the end of the day, the Foro Italico seems to be no more than a pair of shining barriers delineating an open pit, from which electricity cables or water pipes extend, due to some maintenance work at a historical site.

At the same site, a few marble statues away, Yam photographed the statue of a muscular man looking down with eyes that lack texture but are of grave expression, complemented by pointed ears and a tightly closed mouth (**Untitled**, 2012, p. 3). His head turns sideways decisively above a thick neck, and his gaze is slightly lowered over a muscular shoulder and a taut, solid torso. A marble rope is coiled around his neck, dangling under his arm towards his back. The photograph is cut around his loins, partially covered with a sculptured piece of clothing. From the low angle of photography the statue is raised and rises against a background of grey skies, high above the roofs of the structure nearby. The flashlight, aimed from below and from far enough to prevent blinding flares, accentuates the dirt and the ravages of time that have stained the marble, and somewhat softens the rigidity. The refinement of masculinity is further brought about through low contrast, the silence of grey skies and a gentle cut that brings together the photograph's base with the enigmatic triangular clothing. Even after a prolonged gaze at the marble man, whose great beauty and intriguing figure make it difficult to turn away, the stone eyes are vacant yet neither spout fire nor freeze. Now it seems that a surge of testosterone, which at first glance threatened to erupt and burst the polished marble, has been halted. Except for the rope hanging down from the neck towards the back, there are no characteristics to indicate his athletic field. The photograph has no title, no place name, and the photography angle, which elevates the statue, enables it and the gaze (the photographer's as well as that of the viewer closely observing the statue) to be detached of context. However, the crude corporeality may draw the gaze down, with gravity, towards muscular stone legs that are absent from the

Nili Goren
SPIRITS OF THE EVERYDAY

Bird's Milk is the name of an east-European candy. Anna Yam, who was born in the USSR and lived there until she was twelve, remembers it as a sweet, comforting delicacy, a rarity in her childhood's circumstances and environment. The couplet composing its name, chosen by Yam for the title of her exhibition, is surprising and attractive yet simultaneously daunting and disturbing. A suspicious curiosity. An online search of the term offers links mostly to food and recipe sites which, along with glucose- and cholesterol-laden descriptions and culinary minutiae regarding the accurate mix of whipped egg whites, sugar, vanilla, milk and occasionally chocolate, also refer to the name's origin, a common term in Russian to describe something inexistent or unattainable. Such expressions serve in popular use in many languages to describe everlasting devotion or a promise to achieve the unachievable for a love object ("I'll give you the stars and the moon"). An essay published in February 2013 in the online magazine **The Moscow News** dealt with the changes that Bird's Milk underwent over three decades in one of Moscow's well-known restaurants, noting that the name refers to a Slavic legend about an unattainable gift that uses the phrase "as rare as hen's teeth."¹ Yam's choice of such a dual phrase sits well with the exhibition's selection of photographs. At first glance they refuse to be linked with a coherent continuum, yet attest to a carefully considered editing that elucidates a meaning, as if a random collection of words whose composition within set syntactical structures has created fluent sentences with a formed narrative whose parts, once read, are no longer a random collection of words but details in a story. The story's text is secondary, hence its uniqueness.

OXYMORA

Yam's photographs have been moving, over recent years, through winding courses between methodical coincidence and random methodicalness. Yam photographs during condensed periods, in locations related to her personal and familial biography

which she often returns to, and on journeys to foreign places far from home. She chooses "bad photography days," problematic light and bad visibility, locations in which, even when linked with her personal biography, she and the sightseers are detached. Strangers appear in the photographs like occasional visitors, watching local culture, listening to its canonical representation (**Untitled**, 2012, p. 15), strangers to the place and the photography, strangers to the photographer, to the viewer, to themselves. The stories that accompany the photographs are not the stories of the places and the people and the events, not the story of the physical or mental journey, nor of the photography and editing methods or the interesting combination of meticulous, planned and timed photography and unpredictable environment whose conditions disrupt control of the outcome. The journey tales are the central text. The secondary text is obtained from the collation of the photographed details, as if created from documenting the pauses between the words and dealing with gaps, with interim zones and temporary spaces, with the satisfaction of delay and the magic of missing. It seems that Yam sets out to photograph the nearby frame in the second after. Into this decisive timing she convenes technical disruptions and interruptions of visibility, extracting from this collection of obstacles an accurate, controlled image that is simultaneously hideous and attractive, repulsive and seductive; an image whose disruptiveness raises the refined but does not stir yearning for it. In order to sensitively capture the second after one must, of course, wisely lie in waiting for it; in order to award it the status of a decisive second, one needs deep understanding of a magnificent tradition of decisive moments in photography. The effective use of technical faults as tools requires high technical expertise and many hours of trials, errors and reflection. The distilling of impressive, unique aesthetics from an ensemble of disruptions, interruptions and late timings attests to a unique ability to persuade mildly, to announce incidentally. Yam's aesthetics is replete with paradoxes and contradictions. She is characteristically oxymoronic, thus demanding an interpretive language laden with contradictory comparisons, chiasmic parallels and perfect compatibilities of contrasts.

The photographs in the present exhibition were taken in the past two years in various locations in Italy, France, the USA, Russia and Israel. Most of them were photographed in partial darkness or dim lighting, at times with additional artificial lighting which is often not professional, inadequate in covering the photographed area, or operated disruptively. The various search spaces have been transposed onto

FOREWORD

Everyday routine and the wonder of discovery attend Anna Yam's works jointly. The photographs in the exhibition shift between restless agitation and freezing silence, moving in meandering courses between passing chance and meticulous system. Yam photographs in locations linked with her personal and familial biography, on journeys to foreign places far from home. She links images collected casually at the margins of coincidental events with static images fixed in enduring canonical tradition. Using language that is replete with contradictions, she creates a constant tension between elusive transience and clumsy, heavy corporeality. Yam clearly delineates the boundaries of her working environment. However, she often sets off photography in a given space with limited visibility and light conditions, to which she deliberately adds technical disruptions, thus subverting her full control of the result. A controlled use of difficulties and obstacles to create effects that are identified with familiar photography genres extends the fields of reference and links the works, through colorful characteristics, with themes related to these genres. Thus, for example, in the current exhibition, a dialogue is held between Yam's nocturnal locations and the dark regions of spiritual photography, and develops from the mystery of these regions to the magic created under the microscope, presented in photographs of the stunning crystals that Yam enlarged from the treasure of scientific photographs taken by her grandmother, a physicist. And in between—amid ghosts documented in daily photographs and swallowed in thick fog or glaring with dazzling brightness, and the wonder of tiny particles that are crystalized into shape by the electronic microscope's beam—arrayed in a crowded row, are the frozen images of the dead, photographed from the gravestones under which they rest.

I would like to thank the Braverman Gallery, Tel Aviv, for assisting in the production of the photographs. Special thanks are due to Yafa Braverman and Adi Gura for their welcome cooperation and involvement from the very early stages of planning to the realization of the exhibition and the catalogue. Thanks to Kobi Franco, the catalog designer, for his dedicated and creative work and for his

attentiveness to the unique atmosphere of Anna Yam's work. Thanks to Sigal Adler-Strauss, the Hebrew editor and Tamar Fox, the English translator. Thanks to Nili Goren, curator of the exhibition, for her thoughtful, professional work, and to Raz Samira, the associate curator. Finally, thanks to Raphael Radovan, the Museum's project management officer, and to all the Museum staff who took part in mounting the exhibition.

Suzanne Landau

Director and Chief Curator



Tel Aviv Museum of Art

Anna Yam: BIRD'S MILK

22 May—22 November 2014
Doron Sebbag—ORS Ltd. Photography Gallery
Herta and Paul Amir Building

Exhibition

Curator: Nili Goren

Associate Curator: Raz Samira

Project Management Officer: Raphael Radovan

Printing and Framing: Rea Photography House

Hanging: Yacov Gueta

Lighting: Lior Gabai, Assaf Menachem, Haim Bracha, Sharon Lavi

Registration: Alisa Friedman-Padovano, Shoshana Frankel,

Hadar Oren, Sivan Bloch

Conservation: Hasia Rimon, Rami Salameh

Catalogue

Editor: Nili Goren

Design and Production: Kobi Franco Design

Hebrew editing: Sigal Adler-Strauss

English version: Tamar Fox

Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Artist's acknowledgements

Itamar Rose, Yafa Braverman, Adi Gura, Irit Tamari, Vladimir Kolosov

Works courtesy of the artist and Braverman Gallery

Catalogue published with the support of the

Israel National Lottery Council for the Arts and the

Yehoshua Rabinovich Tel Aviv Foundation for the Arts



Mifal Hapais. Great Things Start Here



Pagination follows the Hebrew reading direction, from right to left

ISBN 978-965-539-092-6

© 2014 Tel Aviv Museum of Art, cat. 11/2014

CONTENTS

67

Suzanne Landau

FOREWORD

65

Nili Goren

SPIRITS OF THE EVERYDAY

54

Boaz Neumann

THESE ARE ANNA YAM'S PHOTOGRAPHS

48

List of Works







































Anna Yam
BIRD'S MILK