

# אילת כרמי



ספר זה רואה אור בעקבות התערוכה "אלכסנטרופיה", שהוצגה בגלריה 39 לאמנות עכשווית, תל־אביב, אוצרת: טל לניר

תפישה גרפית ועיצוב: עדי ונעם שכטר  
עריכת טקסט: דריה קטובסקי, אסנת רבינוביץ'  
תרגום: דריה קטובסקי  
צילום: אברהם חי  
תצלומים נוספים: אוהד מטלון (עמ' 60), שירה ריכטר (עמ' 56)  
הפקה: שכטר / ארטסקאן / ע.ר. הדפסות

תודות מיוחדות: שרה וישראל לוי, שרון טראוב, יוסי לנדסמן, רון קונר, יגאל ושילה זוננשיין, ורדה גינוסר, אבי חי, גליה בר אור  
ולמשפחה התומכת שסביבי

גלריה 39 לאמנות עכשווית  
נחמני 39, תל־אביב 65795  
טלי 03-566.66.31  
פקס 03-560.47.95  
info@artgallery39.com  
www.artgallery39.com

© כל הזכויות שמורות לאילת כרמי, 2009

על העטיפה:  
דימוי מתוך מדע כתיבת הארץ, 2009, ציור קיר במלון Art+, תל אביב.  
ציטוט מתוך חורחה לואיס בורחס, "ראגנאראק", גן השבילים המתפצלים,  
תרגום: יורם ברונובסקי (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1976), עמ' 14-15.





























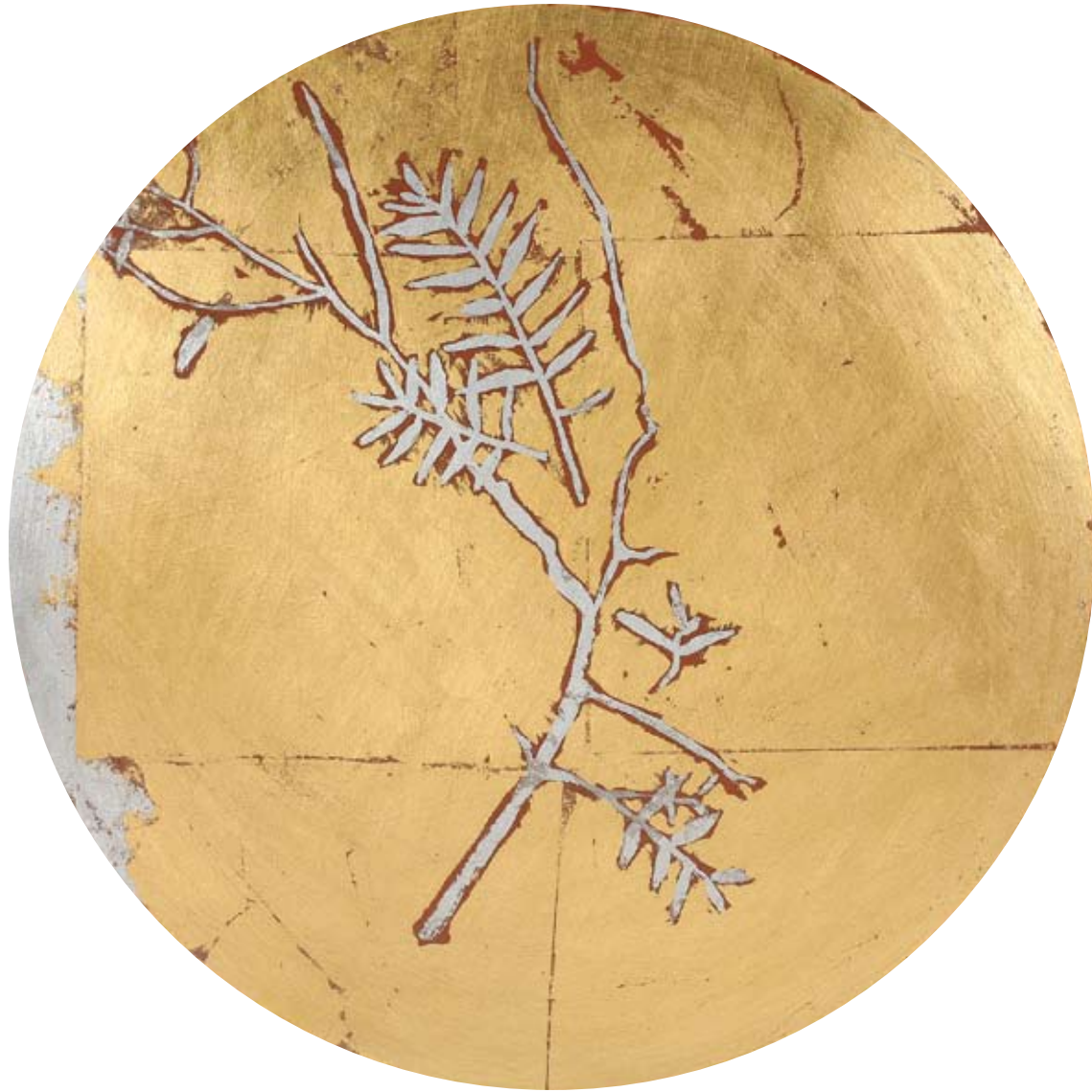


































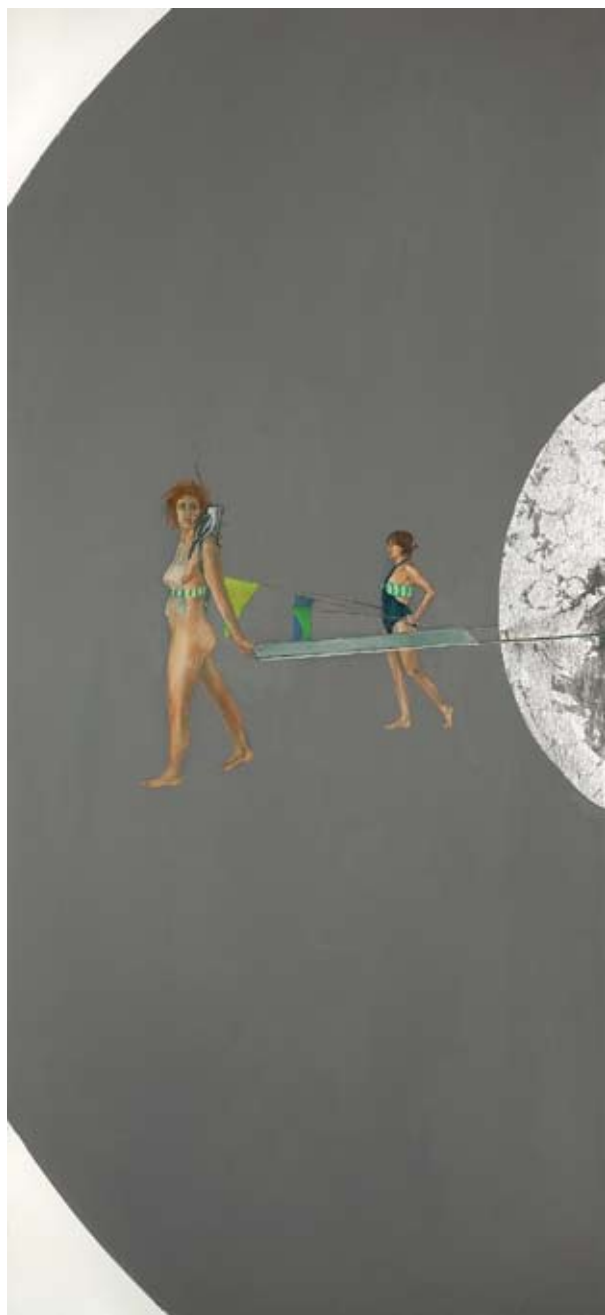










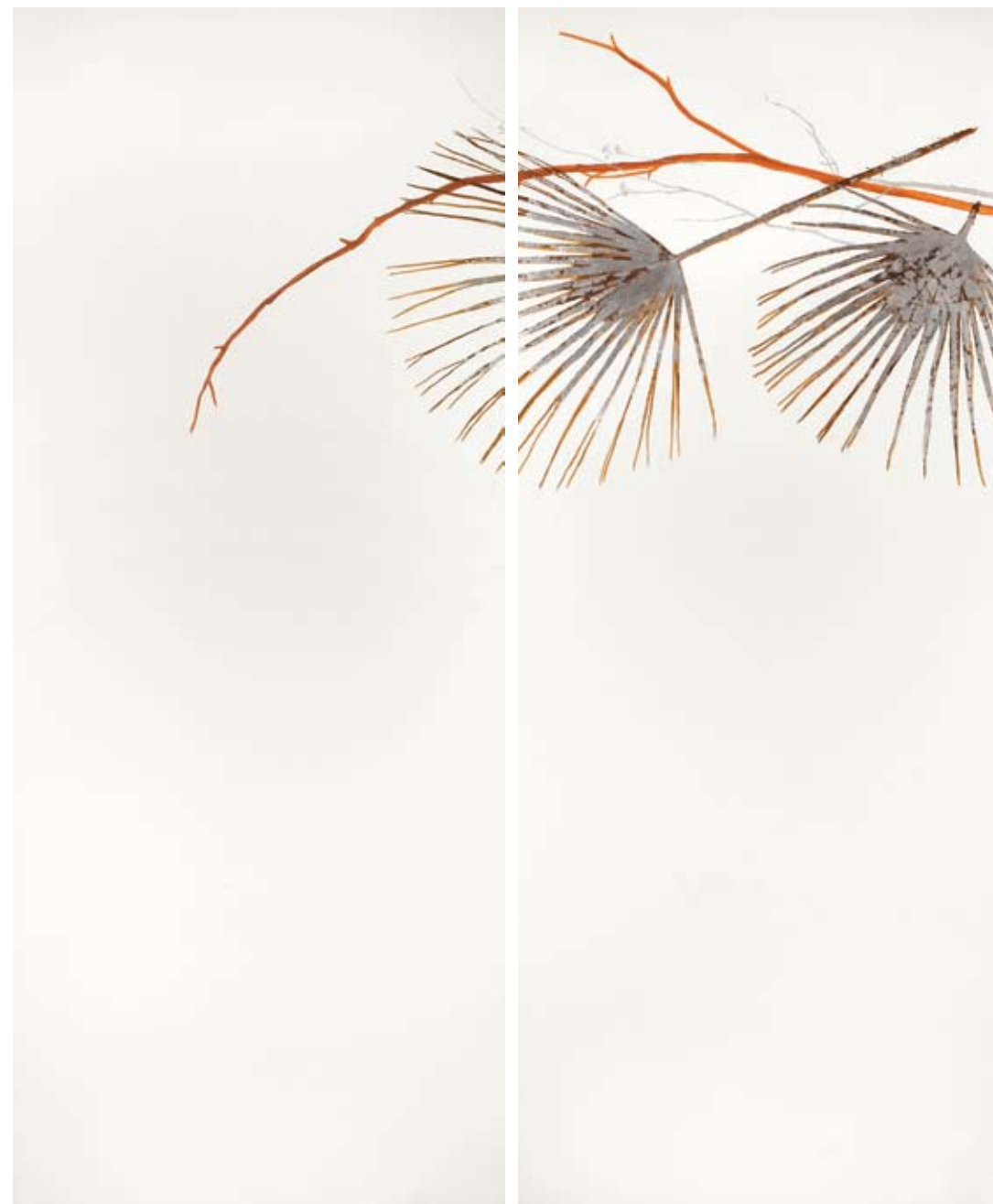












<b>רשימת העבודות</b>	
1	<b>כשדירר פגש את אלברס מס' 1</b> , 2007, שמן על עץ, 50X50
2–4	7–2006 שמן ועלי כסף וזהב על עץ, 30X30
5	7–2006שמן ועלי כסף וזהב על עץ, קוטר: 27
6–7	2008, שמן על עץ, 60X60
8	2008, שמן על עץ, 50X50
9	<b><u>אלכסנדרה</u></b> , 2007 שמן על עץ, קוטר: 50
10	<b><u>אלכסנדר</u></b> , 2006 שמן על עץ, קוטר: 35
11	2006 שמן על עץ, קוטר: 50
12	2006, שמן על עץ, 21X21
13	2008, שמן על עץ, 50X50
14	2007, שמן על עץ, 20X25
15	2007, שמן על עץ, 240X120 (פרט)
16	2007, שמן על עץ, 60X60
17	חלל התערוכה "אלכסנטרופיה", 2008
18–19	ציור קיר, "אלכסנטרופיה", 2008 טכניקה מעורבת, 5X3 מ'
20	2007 שמן ועלי כסף וזהב על עץ, 30X30
21.	2007עלי כסף וזהב על חימר, קוטר: 33
22	מראה הצבה, "אלכסנטרופיה", 2008, ברזל, מקלות, ענפים ודגלים
23	2007 שמן על עץ, קוטר: 50
24	<b><u>כשדירר פגש את אלברס מס' 2</u></b> , 2007, שמן על עץ, 50X50
25.	2007 עלי כסף על חימר, קוטר: 50
26.	2007 עלי כסף על חימר, 60X60
27	2007 שמן על עץ, קוטר: 55
28	אובייקט, "אלכסנטרופיה", 2008 מקלות, חבל ושמן על נייר, 60X240
29	2007 שמן על עץ, קוטר: 120
31–40	<b><u>הג'וקרית</u></b> , 2008 שמן על גליונות מפל שקופים
42–48	<b><u>מדע כתיבת הארץ</u></b> ציור קיר במלון Art+, תל אביב, 2008, טמפרה, שמן, עלי כסף ואקריליק על סיבית, 2x28 מ' (סה"כ)
	כל המידות בסנטימטרים, רוחב x גובה

#### דירר על העצים « טלי תמיר »

הציור של אילת כרמי נאחז בחגיגיות שעברה מן העולם: מחוות טקסיות, תהלוכות ומצעדים, קיסרים ונסיכים, אטריבוטים מיתולוגיים ופולחני טבע קטנים. הדגלניות המובילות את הטקס הן כולן נשים שתווי פניהן וגופן העירום והלא־צעיר מעידים על היותן בנות הזמן והמקום, טעונות עבר והיסטוריה, וככאלה – אינן שייכות לעולם המיתוס. כאילו קיבלו אות או סימן מבמאי כלשהו, הן משתפות פעולה עם המחוות הקטועות ועם שברי החגיגה שעודנה נעה בדרך.

החיזיון התיאטרלי הזה מתרחש בחוץ, בטבע, והוא מוקף בגזעי עצים, בענפים גדועים וקרחים, במעט עלעלים ובזרדים דקיקים. כרמי מתעתעת בפרופורציות: הקהילה האנושית המיתולוגית שלה מתמזערת לעומת גודלם הטבעי של העצים. ציטוטים מן האמנות הקלאסית של העת העתיקה ושל הרנסאנס מוסיפים לתחושת ההזרה והמרחק, ומייצרים תחושה של פיצול בזמן ושל אי־הלימה כרונולוגית: הנוכחות המיתית "נשתלת" בתוך תמונת נוף מקומית ובתוך גופן של נשים בשר־ודם, הנענות לדחף התיאטרלי הבלתי נשלט, הכופה את עצמו עליהן. בראשן ניצבת האמנית עצמה, דמוית מדוזה המיתולוגית: דיוקן עצמי שלה מצויר על דגל התלוי ממעל, עיניה פקוחות בחוזקה, ושערותיה מתנחשלות סביבה כנחשים. זהו המבט המאבן של מדוזה, מבט הציירת המקפיא את החיזיון אל תוך הקיר ומאבן אותו.

הטקסים מתנהלים אף הם בכמה מישורים ובכמה זמנים: אלה הם טקסי קרב ומלחמה, פולחני טבע וצמחייה וריטואלים של הציור המודרניסטי. קבוצת הנשים נושאת את סימני המיתוס: מסכת אריה, כידונים וחרבות, מיני זרדים וענפים, מחוגת־ציירים או הינף מכחול ארוך הנגרר על־ידיהן כשובל שמלה. לעומתן,

דמויות של נסיכים הלבושים בהידור רנסאנסי, מצוירות על רקע של עלי כסף או זהב, נעולות בתוך המדליונים שלהם במחוות דמומות. התהלוכה המוזרה הזו נעה לקראת 'הפיצוץ הגדול', אך גם אירוע אפוקליפטי זה, מלנכולי ומבודד בחלל, מתגלה באמצעות אטריבוטים מעולם האמנות: טורסו של אישה, הנראה כציטוט של פיסול קלאסי חסר זרועות, מופיע עם זרוע קרועה ומדממת, ומאחורי ראשה המפוסל של הדמות נראה פרץ של נתזי צבע בנוסח ג'קסון פולוק האמריקני... האמנות, אם כך, הפכה לרובד מיתולוגי נוסף, בעל קוד קריא משלו, לצד המיתולוגיות האחרות המופיעות במכלול המצויר של כרמי. המציאות הפשוטה אינה גלויה לעין. היא מוסווית על־ידי שרשרות ומעגלים של מחוות תיאטרליות. כמי שגדלה בחברה הקיבוצית, בעמק יזרעאל, סגנונה הציורי של כרמי נדמה רחוק וזר לכל אסתטיקה מקומית, חומק מכל אֶזכור של דלות או של סגפנות סוציאליסטית, אולם קריאה מדויקת שלו מזהה את נוכחותה של שניות בין האידיאולוגיה הנשגבת לבין המציאות קשת היום, ובין הזדקנות הגוף לבין צעירותו הנצחית של החזון. המיצבים הציוריים של כרמי ספוגים בהדיה של טקסיות קבוצתית, באורנמנטיקה חגיגית של דגלים ושל סמלים, במקצב של תהלוכות ומצעדים ובדימוי עצמי מיתולוגי זקור קומה. גם ציורי הצמחייה שלה, המלווים כמעט כל סצנה, מעידים על קרבה אינטימית לטבע חופשי, ועל תחושה פיזית של מרבדי זרדים ועלים וחספוס קליפות גזעים.

כרמי שִׁכְּפלה את הטקסיות הטבועה בה מילדותה אל תרבות הפולחן של תולדות האמנות. היא הפכה את תפזורת הטיפות של פולוק או את הינף המכחול של דה קונינג ל'דגל' מונף, ממש כמו דגל האחד במאי; היא אירחה את דירר, ולאסקז, גויה ואלברס בין צללי העצים של נוף ילדותה, ולידם הוסיפה הזיות על נסיכים נוצצים, שכוחם בעומדם – שם, רחוק – מבלי לזוז



ומבלי לעשות דבר, לבד מלחלל בחליל. את המחוגה הגדולה – אטריבוט עתיק של ציירים ואמנים, אך גם של הבורא עצמו – הניחה כרמי בידיה של אישה (בניגוד לדמות הגברית, האוחזת במחוגה הגדולה בציורו של ויליאם בלייק מ־1794, The Ancient of Days, למשל). בידה האחרת אוחזת האישה בחרב, אך ראשה ותשומת לבה מופנים אל מעשה היצירה המגולם במחוגה.

בקבוצת העבודות של כרמי מן השנים האחרונות מוקדש פרק מיוחד לתבליטים קלאסיים מתוך ארון הקבורה של אלכסנדר מוקדון (המאה ה־4 לפנה"ס). תבליטים אלה, שאותם העתיקה כרמי במשמעת פנימית של סטודנט לאמנות בלובר, מתארים סצנות קרב עקובות מדם, והם צוירו בתקופת מלחמת לבנון השנייה, בעת שבועת הסטודיו נסדקה לנוכח המציאות הסוערת בחוץ. מתוך בחירה מודעת להרחיק עדות מן המציאות המיידית שזרה כרמי את דמותו המיתולוגית של הקיסר הכובש ואת אנרגית הגבריות הלוחמת אל תוך המצעד המסתורי של הנשים נושאות דגלי הצבע והצמחייה. בציורי התבליטים של כרמי חוזר ומופיע פרט אנטומי, המקבל משמעות סימבולית: איברי המין של הגברים העירומים בתבליט השיש נשברו במהלך השנים, והם נראים כחור שחור, כתשליל של הגבריות הבועלת, ובעליהם הלוחמים 'שבורי זין'... לעומתם, הנשים של כרמי שריריות ופעלתניות כדבורים בכורת, עומסות על כתפיהן את המציאות השברירית ומתמודדות עמה בעוז רוח.

לאמנות הישראלית קצרת הביוגרפיה אין דרך ישירה וסלולה המובילה אל פסגות הציור המערבי. כל שביכולתה לעשות הוא לנחות לרגעים על ציטוטים זוהרים, שתולים, כאלו שלעולם ימשיכו להיות זרים לה ומשונים, במציאות של נהרות עכורים ושל צמחייה דלילה. רגעי הניתור הללו הם רגעים של חלום על גלגול, על עידון, על נסיכים. כרמי לוקחת לעצמה את חירות הדילוג – אם אפשר למאה אחרת, אפילו לאלף

אחר: האמנות היא ספינת הדגל שלה, הבד הוא המפרש, והמכחול הוא המשוט והתורן. רב החובל(ת) ניצבת במלוא קומתה על הסיפון הקדמי.

#### המסע של אלכסנדרה « גלית לנדאו־אפשטיין »

בין אוטופיה לטרופיה: היה היה פעם, בארץ רחוקה, אי ושמו אוטופיה (Utopia). שמו נגזר מהמילה היוונית "אין מקום" (ou-topos) אך גם מהמילה היוונית "מקום טוב" (eu-topos). את הסיפור "אוטופיה" כתב הסופר וההומניסט האנגלי סר תומס מור ב־1515. האגדה, קרוב לוודאי, היא אחת ה"חלוצות" של סיפורי הפנטזיה המודרנית. מור דיבר על חברה אידיאלית, בעלת מערכת חוקים סוציו־פוליטית מושלמת, ביודעו כי קהילה כזו היא דמיונית, בלתי אפשרית, לא קיימת – "אין מקום". אפשר לדבר על "אלכסנטרופיה" של איילת כרמי כעל ביטוי אישי לאותו אי וירטואלי, המאכלס גיבורות־לוחמות־נשיות במחוזות מופשטים וגבריים. האמנית יוצרת סיפור־אגדה שבו הנשים צועדות, נלחמות, מפגינות ונוכחות, בין פורמטים עגולים, ריבועיים ומלבניים. הן מטפסות על קיר הגלריה ולבסוף יוצאות ממנה, בהותירן אחריהן שרידי דגלים וענפים, הצומחים מתוך אובייקט על רצפת הגלריה.

זהו עולם של נשים בראשותה של הקיסרית אלכסנדרה, תאומתו הפיקטיבית של אלכסנדר מוקדון, המבליח גם הוא, לרגע, בחלל. אלכסנדרה חוזרת בגרסאות שונות במהלך התערוכה, מחליפה את צבע שערה, את מלבושיה, את האטריבוטים שאותם היא אוחזת ולבסוף – את הבעתה. לעתים היא מנצחת, זקופה ובטוחה, לעתים מושפלת, כפופה ומאוימת. לעתים היא לבדה ולעתים עם בנות לווייתה, החוזרות ממסע המלחמה או הציד.

נשים בלתי אפשריות אלו מצהירות על המאבק המתמשך העיקרי בתערוכה – מאבק בין הדמות הנשית הפיגורטיבית, המפורטת והזעירה לבין הכתם/משיכת המכחול/הריבוע/ההתפוצצות האקספרסיבית־גברית,

העוצמתית, המופשטת נוסח רות'קו, ניומן, דה־קונינג ופולוק. המאבק סמלי, מתובל בהומור, ומודע לאבסורדיות המובנית שלו.

הגברים נעדרים מעולם זה. אם יבליחו לרגע, יהיה זה כדימוי תבליטי מונוכרומי, שקפא בזמן בעודו מתעד קרבות־עבר המקשטים את מבנה הפרתנון באתונה או את קברו של אלכסנדר מוקדון באיסטנבול. הגברים אינם בין החיים. הם פְּסלים המדגימים מיני ג'סטות לחימה תיאטרליות. בין הגברים נמצא הקיסר אלכסנדר, בעל קסדת ראש־אריה, רכוב על סוסו, קנטאור מובס על ידי אלכסנדרה, לוחם מאוים על ידי אמזונה.

המסע של אלכסנדרה וחברותיה נע בין האוטופיה – העולם המושלם, המוחלט והנשי, שאליו חותרות הגיבורות, לבין הטרופִּיה – הפזילה הקבועה אל המציאות הארעית, המשתנה, השברירית, הנתונה מדי רגע בסכנת התפוצצות גרעינית. אפשרות אפוקליפטית זו באה לידי ביטוי בטפטופי מכחול דמויי "פיצוצים" ויזואליים, על גבי פורמטים ענקיים, המהווים ניגוד מובהק לדמויות הפיגורטיביות הקטנות, המיניאטוריות, המאכלסות את עולמה של האמנית.

שלוש עבודות שונות, מתוך שפע הדימויים הפנטסטיים הנפרשים בתערוכה, מבטאות את רוח הדברים. הן ייקראו בהתאמה: המתגוננת, המצעד ואשת המד־זווית.

המתגוננת: המתגוננת ממוקמת במרכזו של עיגול עץ שחור. היא כורעת, מסוככת על ראשה מפני שתי ציפורי "טרף" מרהיבות, מביטה בפחד אל הצופה. אחת הציפורים נראית כמנקרת את עינה. הזרדים בידה קטנים ואינם מספקים לה הגנה. היא עירומה, למעט הבד הלבן הכרוך על צווארה, ספק רצועת סרט של מלכת יופי, שאיבד את צורתו, ספק רצועה של אשפת חצים. גופה חשוף לשמש, והבדלי האור־צל מדגישים את גוני בשרה.

לַצְדָּה נמתחת משיכת מכחול אנכית, רחבה וגבוהה ממנה פי שלושה. היא מותירה אחריה את עקבות הפעולה. האם היא מתגוננת מפני ה"מפל" הצירי, המאיים לשטוף גם אותה? האם היא מנסה לעמוד מולו באמצעות הענף הבודד, השברירי, הפגיע?

**המצַעַד**: פמליה בת שלוש נשים צועדת על משיכת מכחול אופקית צהובה־רחבה, הנמתחת לאורך קיר הגלריה. המנהיגה צהובת השיער בולטת בעירומה המופגן. היא צועדת קדימה כאישה קדמונית, פניה מלנכוליות ופונות לצדדים. היא מחזיקה קרש לבן, המתפקד כאלונקה לזרדים ולענפים, ספק תחליף לגוף פצוע, הנעדר מהסצנה. מאחוריה הולכות שתי נשים האוחזות בקרש. אין זה מצעד ניצחון, וייתכן כי האלונקה רומזת לאובדן חיים. גם הבעת פניה הנפולות של המנהיגה מסגירה את אופי התהלוכה, הנערכת באזור לא בטוח – בקצה הקו, על סף תהום.

תהלוכות ניצחון ומצעדים הם נושא תעמולתי שכיח בתולדות האמנות. הוא נועד לפאר את השליט השב משדה הקרב. המשתתפים בסצנה, רובם ככולם גברים. (אין כן בתהלוכות חתונה כמו זו של הקיסר ההבסבורגי מקסימיליאן ה־IIומרי מבורגונדי ב־1447, שבה השתתפה גם הכלה). החיילים הגברים "מקושטים" במדים, בסמלים, בקסדות, בחרבות ובנסים. גופם חבוי בתוך השריון המפואר, ופניהם מוסתרות לפרקים. לעומתם מוצגות הנשים הלוחמות כשהן חשופות, ישירות, בראשיתיות, ספציפיות, נעדרות סממני דרגה, מקום ותפקיד. כוחן נעוץ בגופן העירום, האמיחי ובמבע פניהן.

המצעד, בעל האופי הסוציאליסטי, היה חלק בלתי נפרד מטקסי החברה הקיבוצית, שאליה השתייכה האמנית (שגדלה בקיבוץ בית השיטה). עם זאת, חזיון מצעד זה הוא סוריאליסטי לחלוטין ומעלה על הדעת את התהלוכות

בסרטיו של פליני האיטלקי. שני סוגי מצעדים אלה, השונים מאוד זה מזה, מצטרפים לדימויים ויזואליים של קבוצות נשים אקטיביסטיות, כקבוצת ה"גורילה גירלס" (אמניות הפועלות בניו יורק מאז שנות ה־80 כשהן עוטות על פניהן מסכות גורילה) או תנועת "נשים בשחור" במישור המקומי־פוליטי.

המצעד עמוס הרבדים בוחר להיות ציור קיר זמני. כלומר בעצם הפקתו טמונה אחריתו, סופו בלתי נמנע – להיעלם, להימחק, לשמש כאפיזודה חולפת, חד־פעמית הנלווית לעבודות הקבועות, הנצחיות.

**אשת המד־זוּוּיִת**: למד־זוּוּיִת שמור מקום של כבוד בארסנל כלי העבודה של האמנית. עֶמו היא תוחמת את הפורמט העגול שלה. כְּלִי השרטוט הזמין והמצוי משמש גם כאחד האובייקטים שנוספו לדוגמניותיה. עד מהרה הוא הופך למרכזי, ובשתיים מן היצירות בתערוכה הוא מככב. צורתו הזוויתית מדמה אותו למעין חרב או כלי נשק חד אחר, אך אזכורו הוויזואלי שולח את הצופה לציור הקיר המונומנטלי של רפאל (1509–1510), אֶסְכּוֹלַת אֶתוֹנָה, שבו משובצות דמויות־מפתח מהעבר ומההווה הקלאסי, בהן המתמטיקאי היווני אאוקלידס (לפי גרסה אחרת, ארכימדס), והאדריכל האיטלקי, ברמנטה, המשרטט במד־זוּוּיִת שרטוט מדעי לעיני תלמידיו.

אולם תנוחת הכריעה של הגיבורה הנשית של כרמי ואחיזתה בכלי מאזכרת יותר מכול את ציור דמות האל־אדריכל של ויליאם בלייק האנגלי מסוף המאה ה־18. בידה האחרת אוחזת הדמות ענף ירוק, גדול למדי, הנמשך כלפי מטה ומסתיר את ריבוע הכסף הנוצץ, שמעליו היא מרחפת. הריבוע, גלגולו של הריבוע המודרני (מלביץ, מונדריאן, אלברס), הופך כאן לפודיום חגיגי ומיותם. הגיבורה מעדיפה לצפות בו מלמעלה, ולא לעמוד עליו. היא אוחזת בסממני התרבות

(מד־זוּוּיִת) והטבע (ענף) – שני הנושאים הנצחיים בתולדות האמנות, בעלי תפקידי מפתח במלחמת המינים: גבר=תרבות; אישה=טבע.

כרמי יוצרת עולם דמיוני, המכיל דימויים ויזואליים רבים: גיבורות, לוחמות, צועדות, מניפות, מתגוננות, נשים על פודיום, מצעד החוזרות מן הקרב, קרבות עבר, משיכות מכחול מונומנטליות, התפוצצויות, עץ הזוי, ענפים, כידונים, דגלונים, מדוזה, גורגונה וג'וקרית. האמנית, בוראת העולם האוטופי, פוזלת דרך קבע לצדדים רבים. פזילה קבועה זו (להלן: טרופיה) מחוללת להטים בו־זמניים בין דימוי אחד למשנהו, בין פורמט עגול לריבועי, בין ציור לפיסול, בין רצינות להומור, בין עבר להווה, בין טבע לתרבות, בין נשי לגברי, בין מציאות לדמיון, בין אוטופיה לדיסאוטופיה, בין הכול ללא כלום.

המסע הסתיים. רשמיו מסופרים על קירות הגלריה, מודעים לזמניותם ולארעיותם. ציור הקיר יימחק, מיצב הענפים והדגלים במרכז החלל יתפרק, והיצירות יפנו מקום לבאות אחריהן.

בסוף המסע תישאר רק החוויה, זכרון הדמויות והעולם הפנטסטי שהתארח כאן לרגע... ואולי כל זה לא היה אלא חלום?



## הג'וקרית

« תמר המר »

הג'וקרית הולכת על כל הקופה. היא שמה את ראשה על הכף. היא המדוזה. שערותיה פרועות כלהקת נחשים צהובים, והיא מעוותת את פרצופה בחיוך נורא. רק השתקפותה במראת המגן של פרסאוס מאפשרת לו ולנו להתבונן בפניה האיומים. הבבואה – האמנות – מרככת עבורנו את אימת החיים כדי שנוכל לשאתם, ומאפשרת לנו להתבונן בעצמנו.

אך טבעי הוא, אם כן, שהסדרה "ג'וקרית" מצוירת על יריעות פלסטיק שקופות, כקלפי משחק דו־שכבתיים מוגדלים. פעולת ההשתקפות והשימוש במראה הם המאפשרים את הדימוי.

הקלף הקדמי – הראש הכרות, דיוקן עצמי שנוצר מתוך התבוננות נוקבת במראה; הקלף האחורי – כתמי צבע מופשטים, כתמי רורשך, תת־המודע, בשילוב ענפים, עקבות טבע ואזכורים ממסעותיה הקודמים. המיזוג בין שני הגיליונות קובע את הדימוי הסופי.

ביצירותיה הקודמות של אילת כרמי שבה והופיעה דמות אישה מיניאטורית, מלאת עוצמה, בעולם פנטסטי־סיזיפי. צועדת במחוזות על־טבעיים, מתעמתת עם חיות טרף (אריות, נמרים וזאבים), נושאת את ראשן עמה כנושאת שלל רב, שואבת השראה מדמויות אבירים בחרבות ובמגנים, כלואה במעגלי ענק שחורים דמויי גלובוס, כרוחת יד, בתערוכה "אלכסנטרופיה", שם ניתז דמה על הבדים השחורים – תיאור מתמשך ופרטני של מסעות מפרכים, של קרבות ושל אימונים.

ב"ג'וקרית", הדימוי הנשי מצויר מתוך התבוננות עצמית (דיוקן עצמי), ולא מתוך התבוננות באחר (באחרת, במודליסטית). זהו "צִיד עצמי" – לכידת בבואתה ועריפת ראשה של היוצרת על ידי עצמה מתוך הכרתה בעצמה כמדוזה, בחיוך עקום: "אני היא המפלצת המצוירת",

הפילטר לריכוך אימת החיים; מדוזה שהשתקפותה במראת מגן האביר הייתה לה למלכודת. צחוק הגורל.

לאחר מחאתה הייחודית בתערוכה "המכבייה" – באמצעות השימוש בדגל ישראל, ייצוגו כמגמד וכמסתיר (עורף) את ראשה של אותה לוחמת במסעה, וקריסתו של הדגל כמושג – כרמי משיבה את הראש האבוד למקומו, מחליפה אותו בראשה שלה, ועוברת ממשחקי המכבייה למשחק הקלפים הגלובלי.

בשני סוגי המשחק – בפעולת הנפח הדגל ובשליפת קלף הג'וקר במהלך משחק – גלומה הנחה דרמטית גורפת של תהילת ניצחון מדומה הניצחת באוויר.

ב"ג'וקרית" ניכרת הקצנה של אסטרטגיה בוטה, הכפלה מקפיאה כבמראה של "הקלף המנצח" הכל־יכול, קלף המשחק המגלומני, החורץ ניצחון ובוז כלפי האחר. מחאה מול הסטאטוס־קוו הפאלי, הקפיטליסטי, הכובש. זהו דיוקן עצמי טורד, המותיר את הצופה בתחושת מבוכה ובלבול. במכלול יצירתה של כרמי זהו שלב נוסף בהתרסה כנגד הבלתי נסבל במציאות הקיומית שלנו, ביטוי מועצם לגיחוך ולצווחה הנשית של לוחמת הבוחרת להתבונן במראה.



<div>2007</div> <div>"יופיו של הריק", גלריה 39 לאמנות עכשווית, תל אביב</div>	<div>ציונים ביוגרפיים</div> <div></div>
<div>----</div> <div>"מרחב/רחוב", משכן האמנים, הרצליה</div>	
<div>2005</div> <div>"על גדות הירקון: נחל הירקון באמנות הישראלית", מוזיאון תל אביב לאמנות (אוצרת: ורדה שטיינלאוף; קט')</div>	<div>נולדה בקיבוץ בית השיטה, 1967</div> <div>חיה ויוצרת בהרצליה</div>
<div>----</div> <div>"דגל אדום", מכון סדנת התחריט, קיבוץ נירים (אוצר: דב הלר)</div>	<div>בוגרת בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים, 1994</div>
<div>2001</div> <div>"התרחשות מבוזבת", מרכז אמנות, ירושלים (אוצר: גיא שהם)</div>	<div>ביבליוגרפיה ניתן למצוא באתר האינטרנט <a href="http://www.ayeletcarmi.com">www.ayeletcarmi.com</a></div>
<div>----</div> <div>"תחבולות מכניות לבלימת הרוח", הגלריה העירונית, כפר סבא (אוצרת: דנוש לחמן)</div>	
<div>2000</div> <div>"קוסם, מכשף ואמן נפגשים", גלריית קרית האמנים החדשה, קרית טבעון (אוצרת: יפעת בן־נתן; קט')</div>	
<div>1994</div> <div>"עולמות נפרדים", מוזיאון תל אביב לאמנות (אוצר: איתמר לוי)</div>	<div><u>תערוכות יחיד</u></div> <div>2008 "אלכסנטרופיה", גלריה 39 לאמנות עכשווית, תל אביב (אוצרת: טל לניר)</div>
	<div>2004 "תאומות סיאמיות", משכן לאמנות עין חרוד (אוצרת: גליה בר אור; קט')</div>
	<div>2003 "הביאו לי את ראשו של נסיך החלומות", הקיבוץ גלריה לאמנות, תל אביב (אוצרת: טלי תמיר)</div>
	<div>2000 "מסעותיי האחרונים ביבשת", הקיבוץ גלריה לאמנות, תל אביב (אוצרת: טלי תמיר)</div>
	<div>1999 "חוקרות חלליות", גלריית קרית האמנים החדשה, קרית טבעון (אוצרת: יפעת בן־נתן)</div>
	<div>1996 בית האמנים, ירושלים</div>
	<div>----</div> <div>"ציורים", הקיבוץ גלריה לאמנות, תל אביב (אוצרת: טלי תמיר)</div>
	<div><u>מבחר פרוייקטים ותערוכות קבוצתיות</u></div> <div>2008 "מדע כתיבת הארץ", ציור קיר בבית המלון Art+, תל אביב</div>
	<div>----</div> <div>"אמני הסדנאות", משכן האמנים, הרצליה</div>

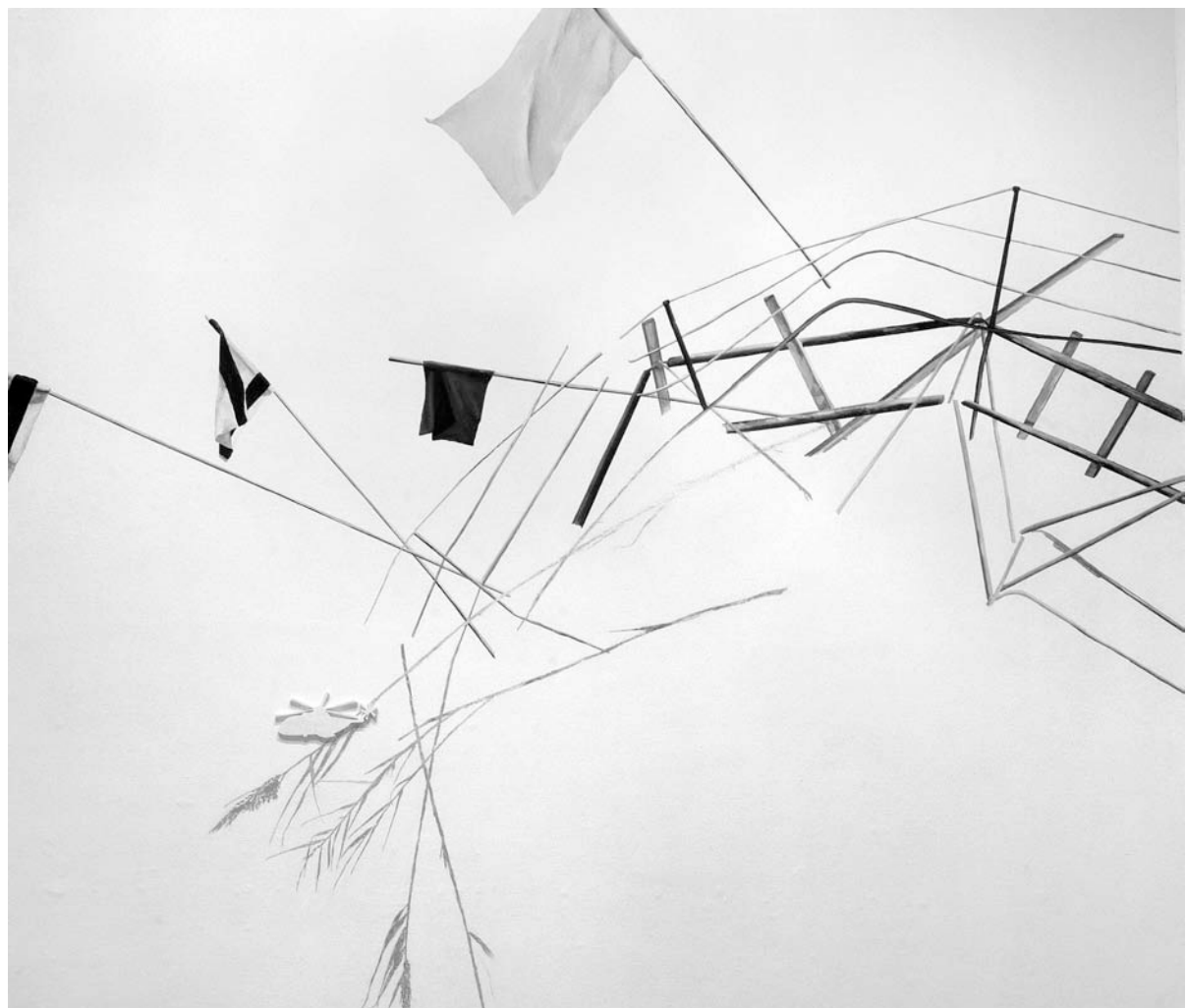




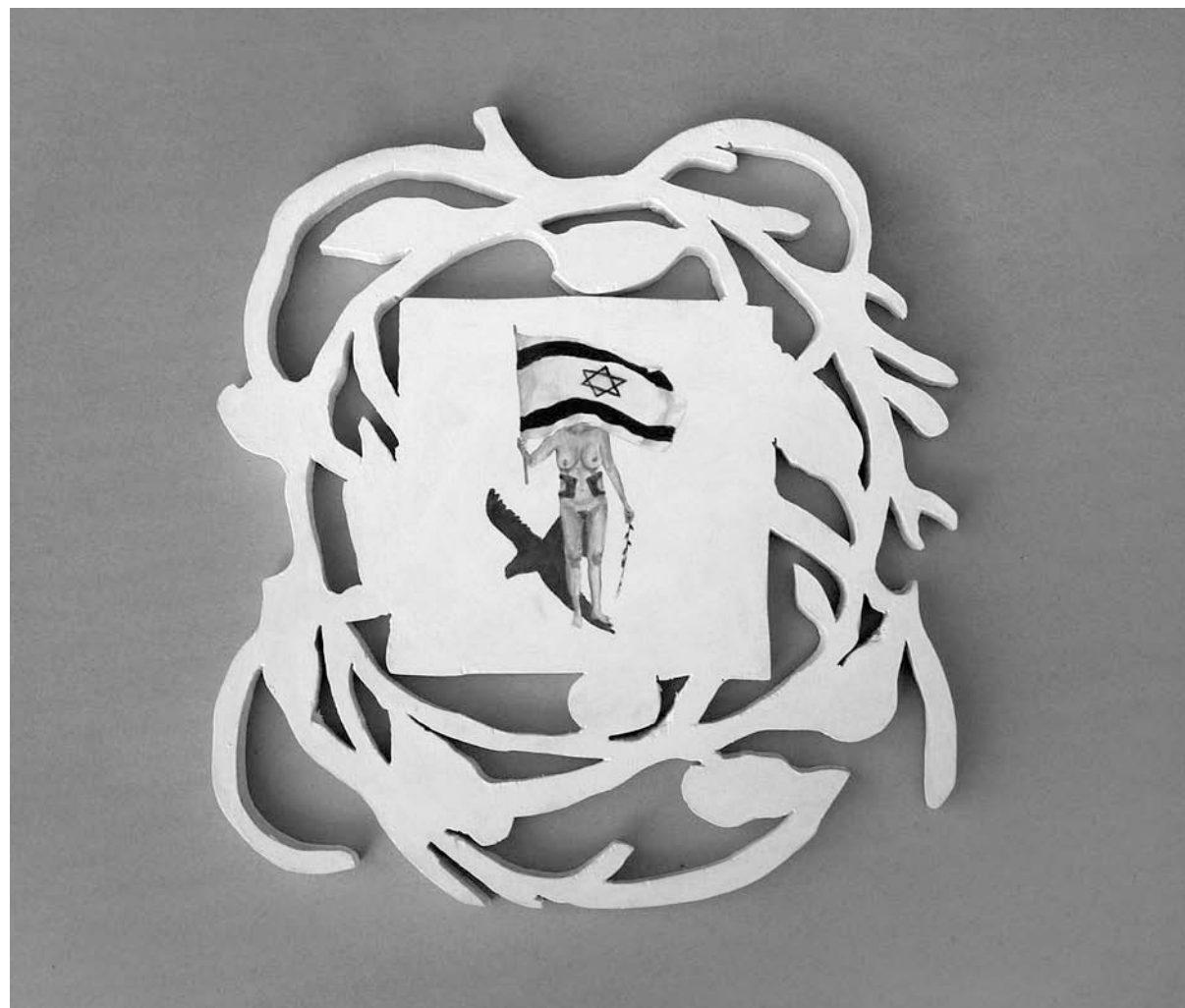
מחוך התערוכה "יופיו של הריק", גלריה 39, תל אביב, 2007  
 From the exhibition "The Beautiful Void," Gallery 39 for Contemporary Art,  
 Tel Aviv, 2007



ציור קיר, משכן האמנים, הרצליה, 2007  
 Mural, The Artists' Residence, Herzliya, 2007



המכבייה תוך התערוכה "על גדות הירקון", מוזיאון תל אביב לאמנות, 2005  
The Maccabiah, from the exhibition "On the Banks of the Yarkon,"  
 Tel Aviv Museum of Art, 2005



המכבייה תוך התערוכה "על גדות הירקון", מוזיאון תל אביב לאמנות, 2005  
The Maccabiah, from the exhibition "On the Banks of the Yarkon,"  
 Tel Aviv Museum of Art, 2005





מתוך התערוכה "תאומות סיאמיות", משכן לאמנות עין חרוד, 2004  
 From the exhibition "Siamese Twins," Museum of Art, Ein Harod, 2004



מתוך התערוכה "תאומות סיאמיות", משכן לאמנות עין חרוד, 2004  
 From the exhibition "Siamese Twins," Museum of Art, Ein Harod, 2004

Biographical Notes

Born in Kibbutz Beit Hashita, Israel, 1967  
Lives and works in Herzliya, Israel

BFA, Bezalel Academy of Art and Design,  
Jerusalem, 1994

Selected bibliography available online:  
<http://www.ayeletcarmi.com>

Solo Exhibitions

- 2008"Alexantropia," Gallery 39 for Contemporary Art, Tel Aviv (curator: Tal Lanir)
- 2004"Siamese Twins," Museum of Art, Ein Harod, Israel (curator: Galia Bar Or; cat.)
- 2003"Bring Me the Head of Prince Charming," Kibbutz Art Gallery, Tel Aviv (curator: Tali Tamir)
- 2000"My Last Travels in the Continent," Kibbutz Art Gallery, Tel Aviv (curator: Tali Tamir)
- 1999"Satellite Explorers," The New Artists' Quarter Gallery, Kiryat Tivon, Israel (curator: Yifat Ben-Natan)
- 1996The Artists' House, Jerusalem
- "Paintings," Kibbutz Art Gallery, Tel Aviv (curator: Tali Tamir)

Selected Projects & Group Exhibitions

- 2008"Resident Artists Show", The Artists' Residence, Herzliya, Israel
- 2007"The Beautiful Void," Gallery 39 for Contemporary Art, Tel Aviv, Israel
- "Space/Street," The Artists' Residence, Herzliya, Israel
- 2005"On the Banks of the Yarkon: The Yarkon River in Israeli Art," Tel Aviv Museum of Art (curator: Varda Steinlauf; cat.)
- "Red Flag," The Print Workshop, Kibbutz Nirim, Israel (curator: Dov Heller)
- 2001"Staged Occurrence," Art Center, Jerusalem (curator: Guy Shoham)
- 2000"Magician, Wizard, and Artist Meet," The New Artists' Quarter Gallery, Kiryat Tivon, Israel (curator: Yifat Ben-Natan; cat.)
- 1994"Separate Worlds," Tel Aviv Museum of Art (curator: Itamar Levy)

The She-Joker wants all or nothing. She sticks her neck out. She is the Medusa. Her hair is disheveled like a heap of yellow snakes, and she contorts her face in a terrible smile. It is only her reflection in Perseus's protective mirror that enables him and us to observe her ghastly face. The reflection – art – sweetens the horror of life for us, making it bearable, and lets us observe ourselves through it.

Hence, it is only natural that the series "The She-Joker" is painted on transparent plastic sheets akin to blown-up, double-layered playing cards. The act of reflection and the use of a mirror make the image possible.

The top card – the decapitated head, a self-portrait created from a piercing observation in the mirror; the bottom card – abstract color stains, subconscious Rorschach inkblots combined with branches, residues of nature, and references to her previous journeys. The fusion between the two sheets produces the final image.

Ayelet Carmi's previous works repeatedly featured a powerful miniature female figure in a fantastic-Sisyphean world. Traversing supernatural realms, confronting predators (lions, tigers, and wolves), carrying their heads with her as trophies, drawing

inspiration from the figures of knights with swords and armor, confined within monumental globe-like black spheres, handless in the exhibition "Alexantropia," where her blood was spattered on the black canvases – an ongoing, detailed description of exhausting journeys, battles, and training.

In "The She-Joker," the female image is painted from self-observation (self-portrait), rather than from observation of the other (the female model). It is a self-hunting – the artist capturing her own reflection and cutting off her own head in recognizing herself as Medusa, with a crooked smile – "I am the painted monster" – as the filter softening the horror of life; a Medusa whose reflection in the mirror of the knight's shield has become a trap, the irony of fate.

Subsequent to her unique protest in the exhibition "The Maccabiah" – through the use of Israel's flag, its representation as dwarfing and hiding (decapitating) the fighter's head in her journey, and the collapse of the flag as a concept – Carmi reinstates the lost head, replacing it with her own head, shifting from the Maccabiah games to the global game of cards.

Both types of play – the flag's hoisting and the pulling of a joker during a card game – are underlain by a sweeping dramatic assumption of an imaginary glory of victory kindled in the air.

The strategy is sharply radicalized in

"The She-Joker"; a freezing doubling, as in a mirror, of the omnipotent "winning card"; the megalomaniac card which dooms victory and scorn of the other. Protest vis-à-vis the capitalistic, occupying, phallic status-quo. It is a disconcerting self-portrait which leaves the viewer feeling perplexed. In the totality of Carmi's oeuvre, it is yet another step in her defiance of the intolerable in our existential reality; an exaggerated manifestation of the ridicule and female cry of a fighter who chooses to look in the mirror.



The procession, with its socialist nature, was integral to the rituals customary in kibbutz society to which the artist (who grew up in Kibbutz Beit Hashita) belonged. The appearance of this procession, however, is entirely surreal, calling to mind parades depicted in Fellini's films. These two highly divergent procession types join visual images of activist women groups such as the Guerilla Girls (female artists active in New York since the 1980s, wearing gorilla masks on their faces), or, on the local-political level, the Israeli Women in Black movement.

This highly stratified procession chooses to function as an ephemeral mural. To wit, its very production embraces its termination, its inevitable end – to disappear, to be erased, to serve as a passing episode accompanying the permanent, eternal works.

The Compass Woman: The compass has a place of honor in the artist's toolbox. She uses it to demarcate her round format. Concurrently, the readily available, widespread drawing tool also serves as one of the objects attributed to her models. It soon becomes central, starring in two of the works in the exhibition. Its angular shape likens it to a sword, or some other sharp weapon, yet its visual associations send the viewer to Raphael's monumental fresco The School of Athens (1509–10), featuring key figures from

the classical past and present, among them Greek mathematician Euclid (Archimedes according to another version), and Italian architect Bramante who uses a pair of compasses to prepare a scientific drawing for his disciples.

Most of all, however, the kneeling posture of Carmi's female protagonist and the weapon in her hand allude to William Blake's late 18th century rendition of God as architect of the universe. In her other hand the figure holds a rather large green branch which is pulled downward, concealing the radiant silver square above which she hovers. The square here, an incarnation of the modern square (Malevich, Mondrian, Albers), becomes a festive, isolated podium. The protagonist prefers to observe it from above, rather than stand on it. She holds the markers of culture (a pair of compasses) and nature (branch) – the two eternal themes in art history, which play a key role in the battle between the sexes: man=culture, woman=nature.

Carmi creates an imaginary world containing multiple visual images: heroines, female warriors, marchers, flag bearers, defenders, women on podium, a procession of women returning from battle, past battles, monumental brush strokes, explosions, an elusive tree, branches, javelins, small flags, Medusa, Gorgon, and a joker.

The artist, the creator of the utopian world, constantly casts her glance to

many sides. This sideways glance (hence tropia) juggles between one image and another, between round and square format, between painting and sculpture, gravity and humor, past and present, nature and culture, feminine and masculine, reality and imagination, utopia and dystopia, all and nothing.

The journey has come to an end. Its impressions are recounted on the gallery walls, conscious of their transience and ephemerality. The mural will be erased; the branch and flag installation at the center of the space will be dismantled, and the works comprising it will give way to new pieces. At the end of the journey only the experience will remain; the memory of the figures and the fantastical world that populated it momentarily... And perhaps it was all a dream?

Between Utopia and Tropa: Once upon a time, in a faraway land, there was an island called Utopia. Its name was derived simultaneously from the Greek ou-topos (no-place) and eu-topos (good place). Written by British humanist Sir Thomas More in 1515, Utopia may be dubbed one of the "forerunners" of modern fantasy literature. More wrote about an ideal society with a perfect socio-political set of rules, well aware that such a community is imaginary, impossible, and nonexistent – a "no-place."

Carmi's "Alexantropia" may be read as a personal manifestation of that virtual island, where female warriors-heroines populate abstract masculine realms. The artist creates a tale in which women march, fight, demonstrate, and transpire amidst round, square, and rectangular formats. They climb the gallery wall, and eventually go out, leaving behind traces of flags and branches growing from an object on the exhibition floor.

It is a world of women led by Empress Alexandra, fictive twin of Alexander the Great, who also appears, momentarily, in the space. Alexandra recurs in different variations throughout the show, changing hair color, attire, attributes, and finally – her expression. At times she

is triumphant, upright, and confident, at others – humiliated, downcast, and threatened. Sometimes she is alone, while at other instances – with her female companions, returning from battle or from a hunting expedition.

These impossible women declare the exhibition's major, ongoing battle; a struggle between the figurative, minutely detailed, tiny female, and the powerful, expressive-masculine abstract stain/brushstroke/square/explosion à-la Rothko, Newman, de Kooning, and Pollock. The struggle is symbolic, spiced with humor, conscious of its built-in absurdity. The men are absent from this world. Should they emerge briefly, it is in the form of a monochromatic relief image that froze in time while perpetuating past battles adorning the Parthenon in Athens or the tomb of Alexander the Great in Istanbul. The men are no longer among the living; they are statues demonstrating various theatrical fighting gestures. Among them one may discern Alexander the Great on horseback, wearing a lion headpiece; a centaur defeated by Alexandra; a warrior threatened by an Amazon.

The journey of Alexandra and her companions oscillates between Utopia – the perfect, absolute, feminine world for which the heroines strive, and tropia – the eye's continuous deviation toward the transient, changing, fragile reality under

constant danger of nuclear explosion. This apocalyptic prospect is manifested in brush splatters reminiscent of visual "explosions" on large-scale formats, in stark contrast to the tiny, miniature figures populating the artist's world.

Three different works amid the myriad fantastical images unfolding in the exhibition encapsulate its overall spirit. They shall be named, respectively, the Defender, the Procession, and the Compass Woman.

The Defender: The defender is situated at the heart of a black olive sphere. Kneeling, she shelters her head against two spectacular birds of "prey," looking frightened at the viewer. One of the birds appears to be gouging her eye out; the twigs in her hand are too small to protect her. She is naked, save the white cloth wrapped around her neck, possibly a deformed beauty queen's sash, possibly a quiver's belt. Her body is exposed to the sun, and the light-shade contrasts enhance the color of her skin. A broad vertical brush stroke, three times her height, stretches by her side. She leaves behind the traces of action. Does she defend herself against the painterly "cascade" threatening to sweep her away? Does she try to confront it with the single, frail branch?

The Procession: A three-woman parade

progresses along the broad yellow horizontal brush stroke stretching across the gallery wall. The golden-haired leader stands out in her explicit nudity. She marches on like a primeval woman, her melancholic face turned sideways. In her hand she holds a white plank which functions as a stretcher for twigs and branches, possibly a substitute for a wounded body absent from the scene. Two women walk behind her, holding onto the plank. This is no victory parade, and the stretcher may well indicate the loss of life. The leader's dejected expression likewise surrenders the nature of the procession held in unsafe territory – at the end of the line, at the edge of an abyss.

Victory parades and processions are a common propagandist theme in the history of art, intended to exalt the ruler returning from the battlefield. The participants in the scene are all men (as opposed to wedding processions such as that of Habsburg Emperor Maximilian I and Mary of Burgundy in 1477, in which the bride took part as well). The male soldiers are "adorned" with uniform, insignia, helmets, swords, and flags. Their bodies are hidden in grand armor, and their faces are often concealed. The female warriors, in contrast, are presented exposed, direct, primeval, specific, and devoid of all signs of rank, place or office. Their power lies in their naked, genuine bodies and facial expressions.

Straightforward reality is invisible; it is concealed by chains and cycles of theatrical gestures.

As someone who grew up in a kibbutz, in the Jezreel Valley, Carmi's painterly style initially appears far-removed from all local aesthetics, evading any reference to socialist asceticism. A closer reading, however, reveals the appearance of a dual awareness oscillating between sublime ideology and harsh banality, between the body's aging and the eternal juvenility of utopia. Carmi's painterly installations are imbued with the echoes of collective ritualism, with a festive ornamentation of flags and emblems, with the rhythm of processions and parades, and with an upright mythological self-image. The vegetation paintings, accompanying virtually every scene, similarly attest to an intimate affinity with raw nature, and a physical sense of twig and leaf surfaces and of the roughness of tree bark.

Carmi has replicated the ritualism inherent in her since childhood onto art historical ritualism. She transformed Pollock's splatters or De Kooning's slashing brush strokes into a "hoisted" flag, just like the May Day flag; she hosted Dürer, Velázquez, Goya, and Albers in the shade of her childhood trees, juxtaposing them with fantasies about glamorous princes whose power lies in their standing – there, afar –

motionless, doing nothing but playing their flutes. Furthermore, Carmi placed the great compasses – an age-old attribute of painters and artists, but also of God, the 'architect of the universe' – in the hand of a woman (as opposed to the male figure holding a huge pair of compasses in William Blake's 1794 painting The Ancient of Days, for example). In her other hand the woman holds a sword, but her head and attention are turned to the work of art embodied by the pair of compasses.

Within Carmi's body of work from recent years, a special chapter is dedicated to classical reliefs adorning Alexander the Great's sarcophagus (4th century BC). These reliefs, which Carmi copied with the discipline of an art student at the Louvre, feature bloody battle scenes; she painted them during the Second Lebanon War, when the studio bubble was pricked vis-à-vis the stormy reality outside. Consciously striving to distance her testimony from the immediate reality, Carmi incorporated the mythological figure of the conquering emperor and the energy of belligerent masculinity into the mysterious procession of women bearing the flags of color and vegetation.

One anatomical detail recurring in Carmi's relief paintings acquires a symbolical meaning: the phalluses of the nude men in the marble relief have been broken over the years, making them appear

like a black hole, a negative of intrusive masculinity, and their owners – like emasculated warriors... Carmi's women, in contrast, are muscled and industrious like bees, taking the fragile reality on their shoulders, bravely confronting it.

The nascent Israeli art has no direct, paved course leading to the heights of Western painting. All it can do is embark momentarily on brilliant, "inserted," quotations, forever foreign and strange, in a reality of turbid rivers and sparse vegetation. These instances of leap are moments of dreaming about conversion, refinement, princeliness. Carmi takes the liberty of leaping – if possible, to another century, even another millennium: art is her flagship, the canvas is the sail, and the brush is the oar and mast. The captain stands in her full stature on the front deck.



Ayelet Carmi's painting clings to a lost solemnity: ceremonial gestures, parades and processions, emperors and princes, mythological attributes, and small nature rituals. The flag-bearers heading the ceremony are all women whose facial features and not-very-young naked bodies attest to their being women of the current time and place, charged with past and history, and as such – they do not belong to the world of myth. As if given a signal or a cue by some director, they collaborate with the interrupted gestures and fragments of festivity still underway.

This theatrical vision takes place outdoors, in nature, surrounded by tree trunks, felled bare branches, a few small leaves, and ultra-thin twigs. Carmi undermines proportion: her mythological human community is reduced in scale in comparison to the life-size trees. Quotations from classic art of antiquity and the Renaissance enhance the sense of alienation and distance, generating a feeling of temporal split and chronological incongruence: the mythical presence is "inserted" within a picture of local scenery and inside the body of women of flesh-and-blood who obey the uncontrollable theatrical urge forcing itself on them. They are led

by the artist herself, in the figure of the mythological Medusa: her self-portrait is portrayed on a flag fluttering overhead, her eyes wide open, her hair swirling snake-like around her. This is the petrifying gaze of Medusa, the gaze of the painter which freezes the vision onto the wall, turning it into stone.

The rituals likewise take place on several levels and in different times: these are battle and war rituals, cults of nature and flora, as well as rituals of modernist painting. The women in the group bear the signs of myth: a lion's mask, javelins and swords, twigs and branches of sorts, a painter's pair of compasses or a long brushstroke that they drag along like the train of a dress. In contrast, the figures of princes, dressed in Renaissance elegance and painted against the backdrop of silver and gold leaves, are circumscribed within their medallions in silent gestures. This strange procession progresses toward the "big bang," but even this melancholic and spatially isolated apocalyptic event is revealed via art-world attributes: a female torso akin to a quote of an armless classical statue, with a torn, bleeding arm, and color splattering a-la Jackson Pollock behind the figure's sculpted head... Art has become yet another mythological stratum with a legible code all its own, alongside the other mythologies populating Carmi's painterly oeuvre.

1	<u>When Dürer Met Albers I</u> , 2007, oil on wood, 50x50
2-4	2006-07, oil, silver leaf, and gold leaf on wood, 30x30
5	2006-07, oil, silver leaf, and gold leaf on wood, d.: 27
6-7	2008, oil on wood, 60x60
8	2008, oil on wood, 50x50
9	<u>Alexandra</u> , 2007, oil on wood, d.: 50
10	<u>Alexander</u> , 2006, oil on wood, d.: 35
11	2006, oil on wood, d.: 50
12	2006, oil on wood, 21x21
13	2008, oil on wood, 50x50
14	2007, oil on wood, 20x25
15	2007, oil on wood, 240x120 (detail)
16	2007, oil on wood, 60x60
17	Exhibition view, "Alexantropia, 2008
18-19	A mural, "Alexantropia," 2008, mixed media, 5x3 m
20	2007, oil, silver leaf, and gold leaf on wood, 30x30
21	2007, silver leaf and gold leaf on clay, d.: 33
22	Installation view, "Alexantropia," 2008, iron, sticks, branches, and flags
23	2007, oil on wood, d.: 50
24	<u>When Dürer Met Albers II</u> , 2007, oil on wood, 50x50
25	2007, silver leaf on clay, d.: 50
26	2007, silver leaf on clay, 60x60
27	oil on wood, d.: 55
28	An object, "Alexantropia," 2008, sticks, twine, and oil on paper, 60x240
29	2007, oil on wood, d.: 120
31-40	<u>The She-Joker</u> , 2008, oil on transparent plastic sheeting
42-48	<u>Earth Writing Discipline</u> , mural installed at the Art+ Hotel, Tel Aviv, 2008, tempera, oil, silver leaf, and acrylic on fiberboard, 2x28 m(all)

Measurements are given in centimeters, height x width

Suddenly we were stunned by the clamor of a demonstration or disturbance.

Human and animal cries came from the Bajo. A voice shouted 'Here they come!'

and then 'The Gods! The Gods!' Four or five individuals emerged from the

mob and occupied the platform of the main lecture hall. We all applauded,

tearfully; these were the Gods returning after a centuries-long exile. Made

larger by the platform, their heads thrown back and their chests thrust

forward, they arrogantly received our homage. One held a branch which

no doubt conformed to the simple botany of dreams; another, in a broad

gesture, extended his hand which was a claw; ... Suddenly we sensed that they

were playing their last card, that they were cunning, ignorant and cruel

like old beasts of prey and that, if we let ourselves be overcome by fear or

pity, they would finally destroy us. We took out our heavy revolvers (all of

a sudden there were revolvers in the dream) and joyfully killed the Gods.

Jorge Luis Borges, "Ragnarök," in Labyrinths: Selected Stories & Other Writings,  
trans. James E. Irby (New York: New Directions, 1964), pp. 240-241.



## Ayelet Carmi 2009

This book is published in conjunction with the exhibition  
"Alexantropia" staged at Gallery 39 for Contemporary Art, Tel Aviv,  
curator: Tal Lanir

Graphic concept and design: Adi and Noam Schechter  
Copy editing: Daria Kassovsky, Osnat Rabinovitch  
English translation: Daria Kassovsky  
Photographs: Avraham Hay  
Additional photographs: Ohad Matalon (p. 60), Shira Richter (p. 56)  
Production: Schechter / Artscan / A.R. Printing

Special thanks to: Sara and Israel Levy, Sharon Traub, Yossi  
Landesman, Ron Kuner, Ygal and Sheila Sonenshine, Varda Genosar,  
Avraham Hay, Galia Bar Or  
and in particular - to my supportive family



Gallery 39 for Contemporary Art  
39 Nachmani St., Tel Aviv 65795  
Tel: 03-566.66.31  
Fax: 03-560.47.95  
info@artgallery39.com  
www.artgallery39.com

Copyright © Ayelet Carmi, 2009

On the cover: Image from Earth Writing Discipline, 2009, mural at the  
Art+ Hotel, Tel Aviv

# Ayelet Carmi

---

לפתע החריש אותנו קול המולה של איזו הפגנה או להקת־נגנים  
נודדת. קולות אנשים וחיות הגיעו אלינו מרחוב הנמל, באחו.  
איזה קול קרא: 'הם באים!' ולאחר מכן: 'האלים! האלים!'. ארבע  
או חמש דמויות הגיחו מתוך ההמון ועלו על הבמה של האולם  
הגדול. כולנו ספקנו כפים, בכינו. היו אלה האלים, אשר חזרו  
מגלות בת מאות שנים. מוגבהים על הבמה, מתוך גאווה. אחד  
החזיק ענף, ההולם ללא־ספק את הבוטניקה הפשוטה של החלומות,  
אחר הרים במחווה רחבה את ידו דמוית הטלף. [...] לפתע הסתבר  
לנו שהם משחקים בקלף האחרון שלהם, שהם זוממים מזימות, שהם  
אפלים ואכזריים כחיות טרף זקנות, ואם ניתן לאימה או לחמלה  
להשתלט עלינו - הם יחסלו אותנו. שלפנו אקדחים כבדים (לפתע  
הופיעו בחלום אקדחים) ובעליצות הרגנו את האלים.

חורחה לואיס בורחס, גן השבילים המתפצלים