



מירב הימן    אילת כרמי

שביל ישראל : התהלוכה















## מירב הימן ואילת כרמי

### שביל ישראל: התהלוכה

נובמבר 2018 – פברואר 2019

#### תערוכה

---

אוצרת: דרורית גור אריה

הפקה: מאיה קליין

צוות מחקר: אור תשובה, בר גורן, שירה טבצ'ניק, בר ירושלמי, דריה קאופמן

עיצוב גרפי: טלי ליברמן, איל זקין

יחסי ציבור: מירה אן בינרט, ישראל אליהו

וידאו ומערכות סאונד: פרו־אייזי בע"מ

#### קטלוג

---

עורכת: דרורית גור אריה

עיצוב והפקה: טלי ליברמן, איל זקין

עריכת טקסט: מאיה שמעוני, דפנה רז (עמ' 17–20)

תרגום לאנגלית: מאיה שמעוני, דריה קסובסקי (עמ' 122–126)

צילום: אבי חי (עמ' 16, 22–23, 33–40, 90, 97–99), אילן שריף (עמ' 29, 47–55,

62–67, 74–85, 94–95, 107–127), אבי לוי (68–69), דימה ולרשטיין (70–73)

צילום חלל: אלעד שריג

הדפסה וכריכה: ע.ר. הדפסות בע"מ

#### שביל ישראל: התהלוכה

---

ליווי אמנותי: הדס מאור

ייעוץ אמנותי: גליה בר אור, טלי תמיר, רז סמירה, תמי כץ־פרימן

הלחנה ועיצוב סאונד: דגנית אליקים

עיצוב תלבושות: אלישע אברגיל

ניהול ארט: ג'ואנה ג'ונס

ארט: דנה קירה, איתא נכטיילר

מתקני תנועה ואקרובטיקה: הנס פלדה, סטודיו Retired

גלגל מסתובב: יובל קדם, סטודיו גלילאו

יועץ הפקה: שחר מרקוס

מפיקה בפועל: נגה רוזמן

במאי בפועל: דניאל לנדאו

עוזרת במאי: סמירה סרייה

צילום: דוד רודואי, יאיר פרידמן, אביב קגן, אבי לוי, גיל לופו

צילום רחפן: דני שכטמן

עריכה: גיא נמש, גיל לופו

דגימה: אייל סיבי

עורך אודיו: גיל לופו

שירה: סמירה סרייה, אלמה גולדשמידט, עדיה גודלבסקי

עיצוב שיער: נטלי בראון, ליאור קמחגי, נגה רוזמן

הדפסות תלת־ממד: מיכל לויצקי

תפירה והכנת דגלים: סיגל דיין

טריילר וסרט ה־making of: גיל לופו

יחסי ציבור: ישראל אליהו, הפלטפורמה לאמנות

הפצה: מיכל גיטניק, ארטיזן

בהשתתפות: אביב אבבה יוסף, ניר אבידן, שירה אבידן, איתן אביסדריס,

אלונה שילה אביסדריס, בר אביסדריס, הילה אבני, הללי אהרוני פרידלנדר,

טום אהרוני פרידלנדר, נעמה אהרוני פרידלנדר, רות אהרוני, סער אורלנסקי,

זוהר אורן, ניצן אורן, דגנית אליקים, טל ארדון, אורנית אשוח ממרן, טל אשר,

שחר בן אריה, עלמה בן שושן, אורן בר, מיכל ברן, עלמה גולדשמידט,

עונבר פנינה דיאמנט, אלון הימן, בהירה הימן, מיקה הימן, מיכאל הירשברג,

עילאי הירשברג, ירדן זיידמן נביא, ניצן זיידמן נביא, שלי זיידמן נביא, שקד

זיידמן נביא, גיא זילברמן, שילה טולדנו, נעמי יהל, היווט ימר, קרני ישי, חן

כהן, רוני כלב, ליאת לבני, ירדן לומברוזו, מרב לירון, יאנה מארק, מרב מדזיני,

מרגנית מורי, אריאל מילמן, שחר ממרן, סמירה סרייה, קרן עזרת, אלונה עזרתי,

ריבי פלג, אילנה פלדה, הנס פלדה, שיר פרקיס, יופי רותם רוזן, שי רמות,

גבי רענן, נעמה שינבאום, רוני שלו דולב, מור שמלא, נדב שריג ואמיתי שריף.

בארבע שנות העבודה על הפרויקט פגשנו אנשים רבים כל כך שעזרו ונתנו לנו  
השראה. תודה לכל משתתפות ומשתתפי הסרט ולכל אנשי ונשות הצוות. תודה  
למוזיאון העלייה הראשונה ולמוזיאון מעגן מיכאל. תודה לניר שפר מקיבוץ בית  
השיטה על השאלת בגדים ואביזרים וליובל רוט על השאלת הקביים.

תודה לאורלי בלום, אורלי הופמן, ורד אילני, שחר פרקיס, אביטל אפרת,  
שרלה רם, אלון ורוחי הימן, אורן, יובל ועדן ביסנו, צורית ויגאל שריג,  
גיא ברקמן, גיל לופו, אבי לוי, שחר מרקוס, רונה סלע, נעם שכטר, יובל עוז  
וקרקס בסקולה, סבטלנה ריינגולד, חמוטל ארבל, איה שריף, רונה פרקיס,  
רווית הררי, קרן כפיר אלון, יעל פז בראון (פינצטה), דן מארק, חמדה רוזנבאום,  
דנה טולר, יוסי בן שושן, אבי חי, אילן שריף ולגיא ממרן.

תודה לאורן עמית ולמרכז לאמנות עכשווית בערד. תודה מיוחדת להדס מאור,  
שליוותה את הפרויקט במסירות במשך שלוש שנים.

העבודה מוצגת במוזיאון פתח־תקוה לאמנות ובווילה טמריס במסגרת  
עונת ישראל־צרפת 2018.

הסרט הופק בתמיכת:

מפעל הפיס

ארטיס

אסיילום

אאוטסט

קרן בר־גיל

אן וארי רוזנבלט

אסתי ואלקס הרטמן

דורית ומודי סגל

© 2018, מוזיאון פתח־תקוה לאמנות

מסת"ב 8-35-7461-965-978



outset.

ASYLUM ARTS



# שביל ישראל

ה ת ה ל ו כ ה

17	<u>דרורית גור אריה</u> <u>בגוף יודעים</u>
25	<u>טלי תמיר</u> <u>השביל, השיירה</u>
30	<u>אסף זלצר</u> <u>סלול וגם מסומן</u>
33	<u>שביל ישראל: התהלוכה</u>
101	<u>גליה בר אור</u> <u>שרידים של טקס</u>



## דרורית גור אריה

### בגוף יודעים

לְדַרְכֵּים אֵין עֵינַיִם לְרֹאוֹת  
מָה עֲמָקוֹ חִלּוּמֹת הַוִּלְכִיָּהוּ  
— אברהם חלפי<sup>1</sup>

”את הקרקע אפשר לחוש דרך רקיעות ודריכות חזקות; את הטבע אפשר לנשום טוב יותר כשנמצאים בתוכו”<sup>2</sup> — כך, ברוח האתוס הציוני, ביקשו מעצבי התרבות העברית החדשה לשלב בין צעדי הֶדְבָּקָה החלוציים לבין הצעד התימני, בין הדחף העמוק להשתלב במרחב לבין מורשת העולים שכאו מרחוק. המזיגה המיוחדת של אוונגרד וחילוניות — החיבור בין הרגליים הכובשות את רגבי האדמה בעבודה לבין אלה היחפות הרוקדות בטבע — התגבשה ליצירת המחול העממי, שנחוג בכנסי מחולות העם בקיבוץ דליה (1944-1968). החלוץ ירקוד הורה ולא מצווה-טאנץ חרדי מזרח-אירופי — תבעה האידיאולוגיה ופסקה ש”לרקוד בעברית” פירושו קרוב לאדמה, בחיק הטבע וביחד. ריקודי העם ומסכתות החג בקיבוצים שילבו תחומי אמנות שונים בנראטיב סמלי-מיתי, שהיה כבבואה לערכים הפוליטיים והתרבותיים שהגדירו את החברה הישראלית: חלוציות ולאומיות, טבע ואדמה, קיבוץ גלויות, כוח ועבודה.

חיפוש מהיר בגוגל ילמד על הפופולריות העכשווית של שירי הליכה לאורך שביל ישראל, המצטרפים לרשימה ארוכה של שירי מסע ודרך בהקשר הלאומי-ציוני. בעבודתן של מירב הימן ואילת כרמי, המסע הקבוצתי לאורך נתיב הליכה ארוך זה מהדהד אותה תשוקה בוערת לכיבוש הטבע ברגלי הצועדים, כעין תחליף לטיפוס בשבילים ההירואיים של העבר, כמו ההעפלה במעלה מצדה. התהלוכה המהפנטת והמוזרה שיצרו הימן וכרמי, הנפרשת בהקרנות ענק על פני שלושה קירות

צוות מחקר: אור תשובה, בר גורן, שירה טבצ'ניק, בר ירושלמי, דריה קאופמן

1. אברהם חלפי, שירים (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 88-1986).

2. רות אשכנזי, סיפור מחולות העם ברליה (תל-אביב: תמר, 1992), עמ' 22.





במוזיאון פתח־תקוה לאמנות, מתנהלת ככוריאוגרפיה עכשווית שכלליה נקבעו בקפדנות. זוהי הליכה־ללא־הליכה, המסרבת למחווה ההירואית של ״רקיעות ודריכות חזקות״. משתתפי המסע – צועדים, נוודים, שורדים, פליטים – מתקדמים במסלול כשהם נישאים ואחוזים במתקנים שונים ומשונים, המונעים מגע עם רגבי האדמה. ההתקדמות מנקודה לנקודה, המתבצעת בלא נגיעה בקרקע, יוצרת מופע לוליניי־קרקסי – ואולי דווקא מיצג־מחול, שכן העיצוב של בגדי הגוף הצמודים ומטשטשי המגדר ושל האביזרים השונים (דוגמת מגיני הברכיים) נשאב מבמת המחול העכשווי. צמד בנות מתקדם על גלגל־טפטפות תוך שמירה על שיווי משקל; האחת רוכנת קדימה, בעוד חברתה מייצבת את המכשיר בהישענות לאחור, במלוא כובד משקלה. זוג אחר הולך על גבי מבנה דמוי כוכב, התקדמות (הליכה, נפילה, התגלגלות קדימה בשביל) התובעת תכנון ותיאום מדויק בין מי שבתוך הכוכב לבין מי שמעליו. קבוצה נוספת מקרטעת על גבי כדורים העשויים מאהילים של מנורות רחוב, ומשפחה אחרת מודדת צעדים, מותחת חוט, מגלגלת אותו וחוזרת לספור צעדים בריטואל פרטי. המצעד מתנהל במקצבים שונים, בסיוע מתקנים העשויים משופרות, אופני נכים ומיני קביים – פעמה, פעימה, עצירה, מאמץ גופני והתרכזות בגוף פנימה. ״על המקום״, מאמרם המכונן של זלי גורביץ' וגרעון ארן, מתמודד עם המִשגת הציונות סביב הרעיון של שיבת העם למולדתו. הישראליות מפורשת לעתים כמקומיות שכולה אנטיתיזה לגלות – אלא שמקומיות זו היא בבחינת מחוז חפץ, מושא הכמיהה וגרעין הבעיה של הישראליות, שכן ״המקום עדיין אינו במקום״. בחוויה הישראלית אין זהות מלאה בין הישראלי לבין ישראל, וקיימת רתיעה מפני התערות מוחלטת בארץ. בשיח הזהות הזה נטוש תדיר מאבק על המקום – מאבק המתנהל בעיקר בינינו לבין עצמנו, על משמעות המקום ועל זהותנו כבני המקום.<sup>3</sup>

המקום – והמקום הישראלי על אחת כמה וכמה – לעולם אינו נייטרלי, ״שכן מלכתחילה התארגן במידה רבה על פי צדדים נָצים, מלחמות, מאבקים, כיבוש, עֲברות. [...] ישראל היא מלכתחילה מקום מריבה אידיאולוגי, פדגוגי, הקשור להיסטוריה של מעשה כיבוש והתיישבות ושל 'כתיבת', הִכְתַּבְת' ו'שכתוב' המקום״.<sup>4</sup> בחוויה הדתית ובחווית הקדושה הארכאית, לעומת זאת, המקום הוא מושג מפתח, תשתית הזהות המחברת את היחיד לעולם ודרך העולם – לעצמו.

״לך לך מארצך וממולדתך ומבית אביך אל הארץ אשר אראך״ (בראשית יב, א), מורה האל לאברהם וטובע את הקשר הגורדי אדם-אדמה (ובהמשך גם דם).

3. זלי גורביץ' וגרעון ארן, ״על המקום: אנתרופולוגיה ישראלית״, בתוך: זלי גורביץ', על המקום (תל־אביב: עם עובד, 2007), עמ' 22–24.

4. שם, עמ' 14.

האדמה היא חומר הגלם לבריאה הראשיתית, אך היא גם סימנו של הקץ בשיבה אל חיקה, כאשר ההליכה הפיזית ממנה ואליה מומשגת בה־בעת כהוכחה לאמונה. ברוח זו, ״שירי סוף הדרך״ של לאה גולדברג מגוללים מסע פנימי בנפתולי דרך החיים, תנועה המחוללת שינוי תודעתי – מצב קיומי עתיק שיהודה עמיחי מציירו כ״הליכה העוברת בירושה״.

פֶּתַח הַדֶּרֶךְ נִבַּח;  
מִי הֵלֵךְ?  
אֶמְצֵעַ הַדֶּרֶךְ אָמַר:  
אִיוֹ דָּבָר,  
עֶבֶר.  
סוֹף הַדֶּרֶךְ הוֹדִיעַ:  
הוּא טָרַם הַגִּיעַ.  
רַק אֶרֶץ הַדֶּרֶךְ מִהֲרָה:  
אִיךָ הָדַמּוּ עוֹבְרִי!<sup>5</sup>

**בשביל ישראל: התהלוכה של הימן וכרמי**, קורסות הילת העבר והחוויה המכוננת הקשורה בפולחן הטיולים המקומי. נותר האקט של הגוף, גופניותו וביצועיו, בפעילות אינטנסיבית רב־כיוונית. במחשבה על ה״גוף ללא איברים״ שדימו ז״ל דלז ופליקס גואטרי בעקבות אנטון ארטו, הגוף מאפשר לריכוי רב־העוצמה לזרום דרכו ובתוך כך מחולל דה־טריטוריאליזציה ופירוק של האורגניזם, הבנוי כמערכת לוגית של סיבה ותוצאה, ראשית ואחרית. ה״גוף ללא איברים״ הוא מטאפורה לאינטנסיביות של התשוקה. איברי התשוקה לא נעלמים אמנם, אך פעולתם המקרית אינה מתארגנת ברצפים לוגיים. האיברים אינם אלא זרמים, עוצמות המונעות על־ידי תשוקה הפועלת לשם עצמה וממוקדת בעצמה.<sup>6</sup>

התהלוכה של הימן וכרמי אינה נושאת סימני מקום או זמן ברורים, ואפשר להבינה כתהלוכה מיתית או על־זמנית – מצעד צליינות גרוטסקי, חוצה־מרחבים וחוצה־זמנים, אם בעבר הרחוק ואולי בחזון עיוועים עתידני. דגלים, סמלים, חפצים ופריטי לבוש עוברים עיבוד מיוחד כמשקעי זיכרון פולחניים, או כהטרמה אפוקליפטית, או כשילוב של

5. יהודה עמיחי, עכשיו ובימים האחרים: שירים (תל־אביב: לקראת, 1955), עמ' 36.

6. ראו: Gilles Deleuze and Félix Guattari, "November 28, 1947: How Do You Make Yourself a Body without Organs?", *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), pp. 149–166.





שניהם. המכנה אינו חותר ליעד כלשהו, ומתקיים למעשה בתוככי תשוקתו הפנימית. האם זוהי תהלוכה של מרטירים, או מסע חניכה נשי? שהרי יש בעבודה נוכחות נשית בולטת של זמרות, תוקעות בשופרות, סבלות, נושאות דגלים, אקרובטיות. אמצעי התחבורה הקרקסיים והלהטוטניות העושות בהם שימוש מעלים על הדעת את התיזה של דומיניק ג'אנדו, שראתה בקרקס אתר של אמנציפציה נשית: מקום שאיפשר לנשים הגשמה אמנותית ומקצועית בלי לפגוע בכבודן, כימים שבהם מיניות ואתלטיות נשית דוכאו על-ידי ממסדים דתיים ושמרניים. התרבות הפיזית המוחצנת של להטוטי הקרקס איפשרה החצנת מיניות (של שני המינים) באקלים תרבותי מדכא.<sup>7</sup>

Dominique Jando, "Venuses of the Age: The Female Performer Emancipated," in: Noel Daniel (ed.), *The Circus, 1870-1950* (Cologne: Taschen, 2008), pp. 198-273

נשות הקרקס של הימן וכרמי – נשים בגילאים שונים, כוהנות או לוחמות – נראות כסובלות ורחוקות משחרור בשל צמידותן למכשירים הייחודיים. אין זו תהלוכה של הגשמה עצמית או שחרור פמיניסטי, אלא יותר קרקס של סבל או מצעד מחאה, החושף לעין כל את קשיי הגוף הגוררים פציעות, חבלות ושלפוחיות. לרגע מצטיירת לפנינו תהלוכת צליינים, שנתפסו להרפתקה דתית של טיהור עצמי בסיוע מכשירי עינויים מטילי מום – אך בעוד צלייני העבר יצאו אל חוויה טרנסצנדנטית החורגת מהקיום העצמי ורצופה מבחני גוף ונפש, לצליינות העכשוויות של הימן וכרמי אין יעד המדריך את העלייה לרגל. זוהי חוויה תהליכית ורב-מוקדית, מסע נוודי שסופו אינו ידוע ואף אינו חשוב, שכן עיקרו למידה ואיסוף חוויות. בשביל ישראל: התהלוכה של הימן וכרמי, הנדודים הם לשם עצמם וההליכה המוזרה יוצרת עולם המתקיים לעצמו, פעולה סיוזיפית מתמשכת והולכת: החוט הנגלל בידי מודדות הצעדים מהדהד את סיוזיפוס, המגלגל לשווא את האבן במעלה ההר; והכוהנות השרות נדמות כסירנות המלוות את דרכו של אודיסאוס.

מחזה הראווה הצבעוני של העבודה נראה כהזיית חלום, פנטזיה צליינית שראשיתה ציפייה והבטחה ל"מסע תענוגות בארץ הקודש", וסופה – כבמסעו של מארק טוויין – אכזבה מרה מתרשים הנוף, ש"כאן הוא גם וצורמני".<sup>8</sup> ההולכות

8. ראו מארק טוויין, מסע תענוגות בארץ הקודש, מאנגלית: עודד פלד (תל אביב: מחברות לספרות, 2009).

הנוודיות של הימן וכרמי ניצבות על קו הגבול – או על קו האור – של ההווה הישראלית-ציונית, שמאחוריה מסתתר עולם יצרי ואפל. הערב יורד על התהלוכה; השיירה שוקטת, על אנשיה ומכשיריה; צללים נצבעים בכתום ושחור והכל הופך לתמונה חיה של חלוצים עובדי אדמה, אנשים וטף, כבעבודת הצלליות של מאיר גור אריה מימי בצלאל. יום אחרון, שעה יפה ונוגה במדבר דומם המבלע כל.





## טלי תמיר

### השביל, השיירה

מאז שרגליה החלשות של רחל המשוררת כבשו "רַק שְׁבִיל...עַל פְּנֵי שְׂדוֹת" ("אל ארצי", 1926) ומושג ה"שביל" נתפס כ"נתיב או משעול, דרך צרה לתנועת הולכי רגל ובהמות" (מילון אבן־שושן), צמח ונמתח מסלול בן 1030 ק"מ, שחוצה את כל מדינת ישראל לאורכה, מדרן ועד אילת. השפה העברית לא הגיבה לשינוי העצום בקנה המידה והצמידה את ה"שביל", במובנו התמים והחף, לגיאוגרפיה הלאומית. "שביל ישראל" איננו סתם שביל, אלא "גולת הכותרת" במפת מסלולי ההליכה של המדינה: תוואי החופף וממקסם את מרחב השליטה של מדינת ישראל; סמן ריבוני המאפשר את חירותו של ההלֵךְ והמטייל. בדומה לרקפת ולכלנית, שקיבלו את חסותה הממלכתית של החברה להגנת הטבע, כך גם ה"שביל" הנאיבי הפך ממשעול של "מטייל בודד" התועה בדרכו ובהרהוריו (הזיות של מטייל בודד, ז'אן ז'אק רוסו) לדרך המלך – רחבה, מוכרת ומסומנת. ראוי, אם כך, לצאת לדרך לא רק עם מימיה ותרמיל, אלא גם מצוידים בידיעה שצמד המילים "שביל ישראל" מכיל בתוכו פרדוקס פנימי, כשהוא מנסה לשמר משהו מן האינטימיות הרומנטית של השביל הצנוע ועלום השם, בחיקה הגברי של הזהות הלאומית החדשה, זקופת הקומה.

סרט הווידאו **שביל ישראל: התהלוכה של מירב הימן ואילת כרמי** – יצירה לירית ושאפתנית שהושקעו בה כארבע שנות עבודה – הוא מעין מפגש סוריאליסטי בין יציאת מצרים לשיירת פליטים, בין מטיילים לאקרובטים ובין טיול בטבע למסכת עינויים. שתי הימנעויות הנחו את יוצרות הסרט: הימנעות מציון זמן או אתר ספציפיים בנוף הישראלי והימנעות מנגיעת כפות הרגליים באדמה. על רקע מדבר, חורשות אקליפטוסים או ים כחול, צועדת/מרחפת שיירה של נשים, גברים וילדים, לאורך מסלול מתמשך ומתארך, בקצב איטי ומדוד, כשכפות רגליהם מוגבהות ואינן דורכות על האדמה. הימן וכרמי עיצבו מגוון מכשירים וקונסטרוקציות: מיני קביים, עגלות, מריצות וסוליות מוגבהות, על מנת למנוע את המגע בין כפות הרגליים של הצועדים לבין אדמת השביל. הימנעות זו ממגע באדמה לא נובעת מרחף

אקרובטי, על אף שהמחשבה על קרקס נודד עולה מיד לנוכח תרגילי ההליכה והריחוף הלוליניניים שהטילו שתי הבמאיות על משתתפי השיירה. סוגיית הדריכה על האדמה וההימנעות ממנה נוגעת בבסיס הציווי הציוני שדן בקשר אל האדמה. באופן מטפורי, הפכו כפות הרגליים לאיבר הראשוני המאשר את "תחושת הקרקע מתחת לרגליים" באתוס החלוצי,<sup>1</sup> כפי שכתב יוסף נֶיץ, מראשוני המתיישבים באום ג'וני (דגניה), וזוהי התחושה הראשונית שעבודתן של הימן וכרמי מערערת וחותרת תחתיה.

**בספרו תשוקת החלוצים**, מיקד ההיסטוריון בעז

נוימן את מושג האדמה כמושא תשוקה מרכזי של החלוצים בני

העליות הראשונות, ולפיכך "המגע עם האדמה [...] הוא החוויה החלוצית המכוננת של להיות בארץ ישראל".<sup>2</sup> מעבר לחזון החזרה אל הטבע ואל עבודת אדמה יצרנית, שהיה חלק משמעותי באתוס הציוני ובתכנית ההבראה של העם היהודי, מזהה נוימן ממד של ארוטיזציה בקשר עם האדמה, תהליך של גאולה נפשית ורוחנית בנוסח א. ד. גורדון, שניזון ונתמך באמצעות המגע הפיזי: "החלוצים 'אוחזים' באדמתם

בציפורני ידיהם ו'נוטעים' רגליהם בה".<sup>3</sup> הדריכה על האדמה

בכפות הרגליים החשופות הייתה חוויה מעוררת, כפי שעולה מתיאוריה של רחל ינאית בן צבי, ש"כל מדרך כף רגל

על אדמת הארץ שימח אותה, עורר נימים רדומות בגופה ובנפשה. לדעתה ראוי שכל עולה חדש העולה לארץ יתהלך בה לאורכה ולרוחבה כדי לספוג אל תוכו את חומה, להפקיר עצמו לשמש ולרוח ולהידבק באדמה".<sup>4</sup> נוימן מזכיר את הנוהג החלוצי לצאת לעבודה ולשמירה ברגליים יחפות, לא רק על מנת להתהדר באתוס הדלות והעוני שאפיין את הסוציאליזם הטולסטויאני של התקופה, אלא כדי להעצים את תחושת החיבור אל אדמת הארץ.

מן הרומנטיזציה של המגע עם אדמת ארץ ישראל

ומתוך התשוקה אל נופיה ומרחביה התפתחה תרבות ענפה של

הליכה וצעידה בשבילי הארץ, שלוותה בתהליך מתמשך של

למידה, היכרות ואיסוף ידע. הטיולים והמסעות הישראליים אינם חפים מהיבט פוליטי, אלא ספוגים וגדושים באתגרים לאומיים וציוניים: "למדנו לאהוב את הארץ ברגלינו, ביגיעת ההליכה",<sup>5</sup> כתב מתי מגד, יליד הארץ ומסופרי דור תש"ח. מה שהחל כשיטוט רומנטי ואגבי בשבילים עלומים הפך למסע חניכה אתגרי, שנבחן "בשלפוחיות שבכף

<div></div> <div><span><span></span></span></div>
6. מגד, שם.
7. אלמוג, שם.
8. שם, עמ' 273. בהקשר זה ראוי לציין את מנהג המתנחלים ותלמידי הישיבות הלאומיות לצאת לטיולים רגליים ברחבי הארץ, כאות וכסימן לאהבת הארץ ולבעלות עליה.

‏✚

הרגל ובקצה האצבעות. בצמא. במשאות הכבדים".<sup>6</sup> "המסע", מציין הסוציולוג וחוקר התרבות הישראלית עוז אלמוג, "לא היה רק ביטוי לברית בין הבתרים או ל'כתובה' שבין הצבר למולדתו, אלא גם מבחן לנאמנותו. התגברות על קושי גופני סימלה את רוח החלוציות הלוחמת והמנצחת".<sup>7</sup> "ומעל הכל", הוא מסכם ברמיזה שאינה חפה מהיבט פוליטי, "השביל הנכבש לראשונה ברגלי שיירת ההולכים מבטא את כיבוש הארץ".<sup>8</sup>

מסע השיירה הקולנועי של הימן וכרמי מהדהד רבדים סותרים בהיסטוריה היהודית־ציונית־ישראלית, עד כדי קושי להבחין אם מדובר בעבר או בהווה, אולי בעתיד; האם מדובר בשיירת חלוצים המגיעה לארץ או בשיירת פליטים העוזבת אותה. הסרט ערוך במבנה לולאתי (לופ) ונמנע מהגדרה של מיקום מדויק או מהסגרת צריח מסגד, קצה ארובה או תמרור עיר. אתרי הצילום חושפים רק את מרכיבי היסוד של הנוף הישראלי: מדבר – ים – חורשה, ולא יותר. למרות איזכור "שביל ישראל" בכותרת העבודה, היא אינה מספקת נקודת אחיזה בזמן ואינה מייצרת אוריינטציה מרחבית. האם השיירה מתקדמת צפונה? דרומה? היכן נקודת ההתחלה? היכן קו הסיום?

המונח "תהלוכה" שמצורף לכותרת הסרט, כמו גם קצב ההתקדמות הריטואלי של שיירת ה"הולכים" ומתקני הגלגלים המסתובבים, מעלים בזיכרון סצנות הוויה "גהינומית" בנוסח הירונימוס בוש, שמתחרות בנופי גן העדן הנפרשים לאורך השביל. לצד אלה, מתמזגות בתהלוכה מסורות חזותיות של חגים חקלאיים בקיבוצים, הדי טקסים צבאיים וצלילי מסכתות שנועדו לקהילה כולה.

בין אם אלה קשיים של מסע חניכה ציוני, תהלוכת חג קיבוצית או שיירת עולי רגל, מגבלות התנועה המוטלות על המשתתפים בסרט מקצינות את האתגר הגופני עד לגרוטסקיות; חלק מן המשתתפים בצילומים חוו כאבי ברכיים או שלפוחיות ברגליים והתקשו להתגבר על המאמץ הפיזי. אך התנאי להשתתפות היה ברור: נכונות "להלך" בתנאים מורכבים וקשים – הליכה על הידיים או על זוג כדורים או לחילופין תוך דחיפת עגלות או גלגול גלגל באמצעות משקל הגוף, ועוד. קביים וכסאות גלגלים מחדירים לתמונת המסע תחושת נכות וחולשה, עייפות הגוף והחומר. חוויה של מאמץ מתמשך. ההטרוגניות של המשתתפים מבחינת גיל, מין, מוצא והרכב משפחתי מדגישה את האופי הכל ישראלי של הזיית הטיול/מסע שנפרש לעינינו, אך לא ברור האם

<sup>[3]</sup> מרדכי קושניר, "דברים שלא בעתם", בעבודה תרע"ח, 84. מצוטט אצל נוימן, עמ' 32. פסוק נוסף מתוך מכתב של יוסף ויץ לידיד משנת 1910 מדגיש עוד יותר את ההיבט הפיזי־ארוטי בקשר אל האדמה: "להרגיש בצורך הזה, לחיות בו, למשש את כל ממשותו יוכל רק זה שחיבק בידיו את האדמה שחפר בה, שנועץ בה את מחרשתו, שהשריש בה את אילנו והצמיח ממנו דגנו וירקו", נוימן, עמ' 31.

<sup>[4]</sup> נוימן, 33.

<sup>[5]</sup> מצוטט אצל עוז אלמוג, הצבר - דיוקן (תל־אביב: עם עובד, 1997), עמ' 282.





מדובר בקבוצה מגובשת או ביחידים שהתקבצו יחד באופן אקראי, כדי לגבור על המסע ולשרוד. פולחן הנעורים ומוסכמות היופי של התרבות המערבית מופרים כאן באמצעות מודלים גופניים שונים ומתגוונים, הכוללים נשים מבוגרות, גברים בגיל מתקדם ופרופורציות גוף החורגות מאסתטיקה הוליוודית. למרות שההרכב האנושי כולל גברים ונשים, עיקרון הלבוש שהוחל על המשתתפים מטשטש את ההבדלים המגדריים, גובר על קווי המתאר של הגוף ויוצר מופע גופני בעל זהות מינית משובשת במתכוון. במהלך התקדמותה, צוברת השיירה של הימין וכרמי אנרגיה מרדנית וחריגה, שפורשת מניפה של שאלות וזהויות מתחלפות.

שפת האביזרים ופרטי הלבוש של ארבעים ותשע הדמויות המשתתפות במסע נגזרה מתוך ההיסטוריה של האתוס הציוני ומתכתבת עם האסתטיקה החלוצית והצבאית של התרבות הישראלית: מכנסיים בנוסח העלייה הראשונה, חולצות בסגנון העלייה השנייה, חגורות צבאיות, מימיות וג'ריקנים, דובונים ואפודים צבאיים, תרמילי טיולים, אלונקות ודגלים. מקורות ההשראה לוקטו מתוך אוספים פרטיים, מוזיאון חצר היישוב הישן, מחסנים צבאיים וארכיונים שונים, וכוללים גם כלי עבודה (קלשון, את חפירה, מעדר, מגרפה), מכשור חקלאי (גלגלי טפטפות, גלגלים לנשיאת צינורות השקיה, עגלות נגררות), אביזרי בנייה (מריצה, דליים, קרשים, כלי מדידה) ועוד. כל אלה הושטלו והוטמעו בקולקציית בגדים וחפצים שעוצבה במיוחד עבור הסרט.<sup>9</sup> המסע האיטי נע לצלילי קינה מתרחקת, המושמעת בשירתן של שלוש זמרות מעוטרות פרחים, שכמו נשלפו מתוך ציוריה הבוטניים של כרמי.<sup>10</sup> פס הקול מערביל שירת מקוננות מזרחית עם מקבצי צלילים מופשטים שבוקעים מתוך שופרות/צינורות. האם הקינה היא על שלילת המגע באדמה? על הגירוש ממנה? האם פולחן האדמה הוא עצמו מקור הקללה?

השְבִיל – שביל בערבית – מופיע גם בספרו של

הסופר הפלסטיני רג'א שחאדה טיולים בפלסטין,

רשימות על נוף הולך ונעלם. באחד הטיולים, מתאר

שחאדה את שותפו למסע כמי ש"לעולם לא ילך בשביל במקום

שיש שם שביל. הוא ניתר בכבדות על הטרסות, הפיל אבנים

ויצר שבילים חדשים משל עצמו".<sup>11</sup> בסרטן של הימין וכרמי,

שביל ישראל: התהלכה, אין שבילים צדדיים וכולם – ערבים כיהודים, גברים

כנשים, צעירים כקשישים – נידונו להמשיך ולהתקדם יחד אל עבר הלא־נודע.

9. התלבושות עוצבו על ידי אלישע אברג'יל והאביזרים על ידי ג'ואנה ג'ונס (שגם שמשה כמעצבת ארט) ודנה קירה.

10. ראו מאמרה של גליה בר אור בקטלוג זה שדן במקורות האמנותיים של שתי האמניות הבמאיות.

11. רג'א שחאדה, טיולים בפלסטין, רשימות על נוף הולך ונעלם (תל־אביב: עם עובד, 2010), עמ' 149.

בתקופת המנדט הבריטי, עם התגברות הפעילות הלאומית-

ציונית (בעקבות הצהרת בלפור וכתב המנדט), החלו להופיע

הניצנים המשמעותיים הראשונים של שוטטות אידיאולוגית

במרחב הארץ. האחריות ליצירת תרבות זו הייתה בידי הסתדרות הפועלים: המורים

הנודדים שפעלו בשמה הפיצו את הידיעות על הארץ בקרב קבוצות הפועלים (בכפר

ובעיר). בשעות הפנאי הבודדות שהיו לפועלים בחגים ובשבתות, יצאו רכבות אל

המרחב הפתוח כדי להכיר מקומות מן העבר הרחוק ומן ההווה הקרוב. פעילות

”ידיעת הארץ” כללה הענקת פרשנות אידיאולוגית למכלול התופעות הנראות בנוף.

אנשי ”ידיעת הארץ” עסקו בכול – בגאולוגיה ובבוטניקה, בזואולוגיה ובהיסטוריה,

בפולקלור ובהידרולוגיה, בתרבות חומרית ובארכיאולוגיה. העיסוק לא היה לצורך

יצירת ידע חדש (כיאה לבחינת נושאים אלה במסגרת המחקר המדעי) אלא לשם הענקת

משמעות לקיום הלאומי.

בעודם מפתחים את ”ידיעת הארץ” ומפיצים אותה, המשיכו אחרים לנוע בשבילי

הארץ ובמרחביה, לא מתוך כוונה לפרש את התופעות בהקשרים אידיאולוגיים, אלא על

מנת לספק את צרכיהם השונים ולכבוש את אזורי הארץ דרך הרגליים. כאלו היו תנועות

הנוער, אנשי כוחות המגן (למשל במסעות פלמ”ח) ואחרים. משמע, גם כאשר היו הארץ

והתופעות שבה לזירה לפרשנות מכוונת, נמשכה השוטטות מסיבות אחרות.

ערב פרוץ מלחמת העצמאות (נובמבר 1947), על רקע תקלות וקשיים בניווט

במסעות במדבר, בוצע סימון השבילים הראשון. בעת סימונו הייתה תכליתו פשוטה –

להראות את הדרך. בעקבות המלחמה, נשארו השביל וסימונו מעבר לגבולות המדינה,

אבל קצת למעלה מעשור לאחר מכן קם לתחייה רעיון סימון השבילים. סימונם של

השבילים נועד להבטיח את בטחונם של המטיילים, אבל גם לקרב אותם למקומות

ולתכנים שונים. רעיון סימון השבילים הופץ בקרב קהלים רבים גם ובעיקר באמצעות

המפות שהוכנו על ידי בית ספר שדה. כך, בחסות המטרה הכללית לפעילותו של בית

1. פרפרזה לשורת הפתיחה בשיר של אהוד בנאי, ”יוצא אל האור”.

ספר שדה, דהיינו ”החדרת אהבת הארץ וערכי נופה“, תורגם הרצון להפגיש את המטיילים עם הארץ (ידיעת הארץ) לשביל.

השבילים זימנו מפגש עם מגוון תופעות, אולם בהעדר גורם מתווך ברור (כמו

מדריך), השביל היה חסר את הערך המוסף: תרגום אידיאולוגי של התופעות, כיאה

לידיעת הארץ. כך עומעם לאיטו זוהרה של ידיעת הארץ, שנשארה כסיסמה שביטויה

הוא השביל. אולם המסמנים לא עצרו. במקביל להתרחבות השימוש בשבילים, נמשכו

גם מיפוי הארץ והסדרת השבילים על ידי ועדה ציבורית.

משהפך ”השביל“ לעניין שבשגרה, גובש השלב הבא – שביל ישראל. חנוכתו

של שביל זה (1995), קצת פחות מחמישים שנה לאחר סימון השביל הראשון, ציינה

את נצחון התשתית על המידע. למתכנני השביל היו עקרונות והם הקפידו (ומקפידים)

לנוע בשטחים שאינם נתונים במחלוקת פוליטית, בעיקר בשטחים פתוחים ולהפגיש

את המטיילים עם מגוון רחב של תופעות ”ידיעת הארץ“. הצלחת השביל עלתה על

הציפיות. התשתית שמספק השביל משמשת קהלים רבים – מצעירים אחרי צבא

ועד לקבוצות מבוגרים וטיילים בודדים. אלה וגם אלה נודדים על השביל, כל אחד

מסיבותיו הוא. השביל נוצר אמנם כדי לשמש כתשתית להכרת הארץ וידיעתה, אבל

המשתמשים העניקו לו משמעויות נוספות (וכך גם משתתפי התהלוכה ביצירה שבי

ישראל: התהלוכה).

הצלחתו של שביל ישראל כשביל נושאי דחפה את יצירתם של שבילים

נושאים נוספים (דרך הבשורה, שביל גולני ועוד). שבילים אלו הם ניסיון להשתמש

ברעיון התשתית (השביל) כמסד להעצמת ידיעות המטיילים בנושא או אזור מסוים,

כיאה לחלומם של מייסדי ”ידיעת הארץ“. דוגמה נוספת לניסיון להחזיר את המידע

המתווך אידיאולוגית למרכז הבמה, היא התכנית המתגבשת להכשיר שביל ישראל

מזרחי. במקרה הזה שוב עולה הרצון להשתמש בהליכה במרחב על מנת לבסס

תפיסה אידיאולוגית.

השבילים המסומנים ברחבי מדינת ישראל ושביל ישראל בפרט, שהם שעתוק

והתאמה מקומית של רעיונות מוכרים מן העולם, ראשיתם בניסיון לתרגם את העשייה

המרובה סביב ידע הארץ לתשתית. בחלוף השנים ולנוכח ירידת המתח האידיאולוגי

ועליית פעילות הפנאי, ניצח השביל את האידיאולוגיה. השביל, שנולד במטרה לקרב

את ההולכים בו לתכנים אידיאולוגיים, משמש היום לצרכים רבים. נראה כי הניסיון

לתווך את הארץ רק מתוך אידיאולוגיה אינו יכול להחזיק מעמד זמן רב. רבים נעים

בשביל ישראל ומשתמשים בו כתשתית אבל האם את הארץ הם מכירים? לא תמיד.

השביל שנוצר על מנת לשרת את ”ידיעת הארץ“ הפך להיות העיקר ולא האמצעי.

































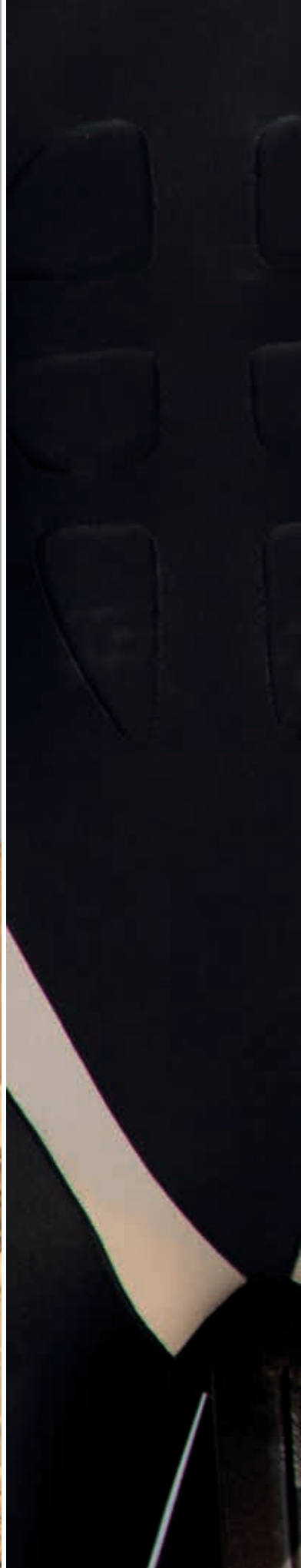




























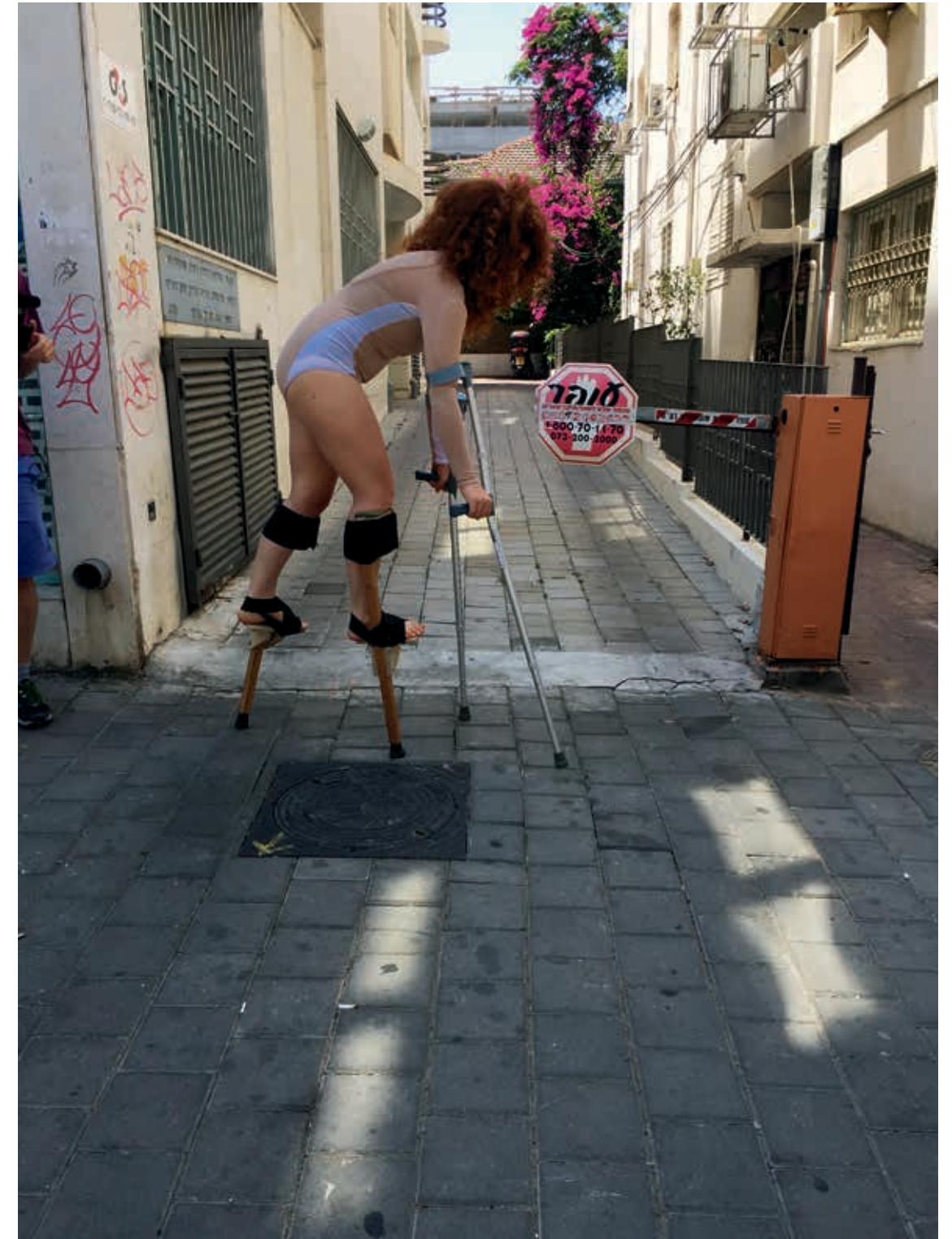




















































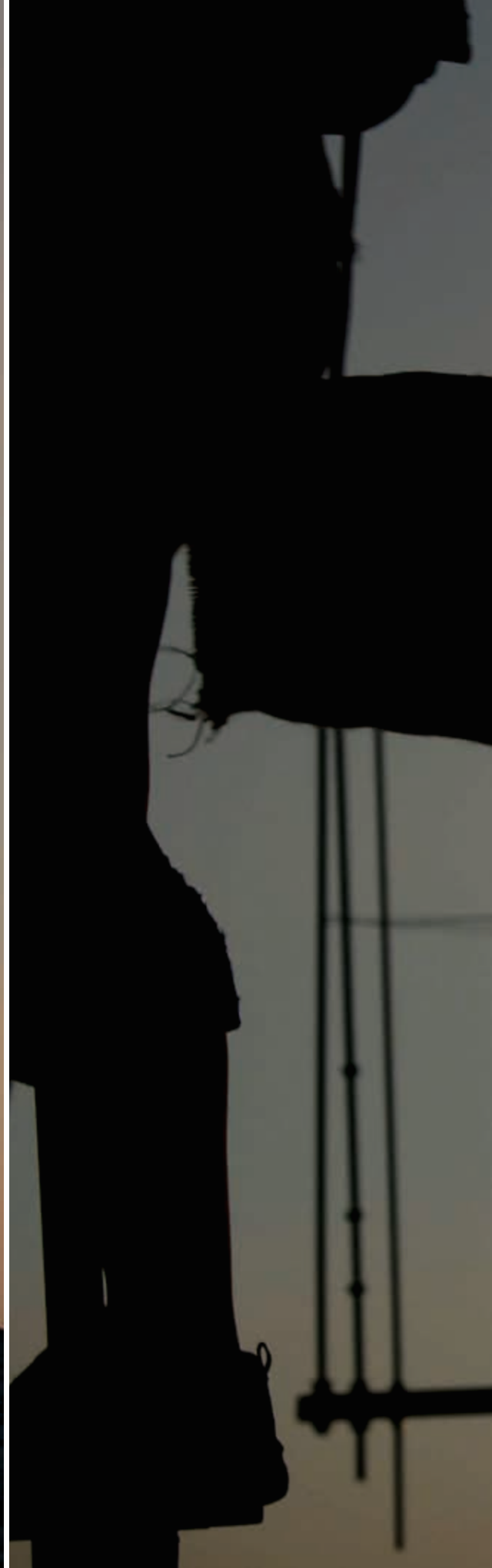




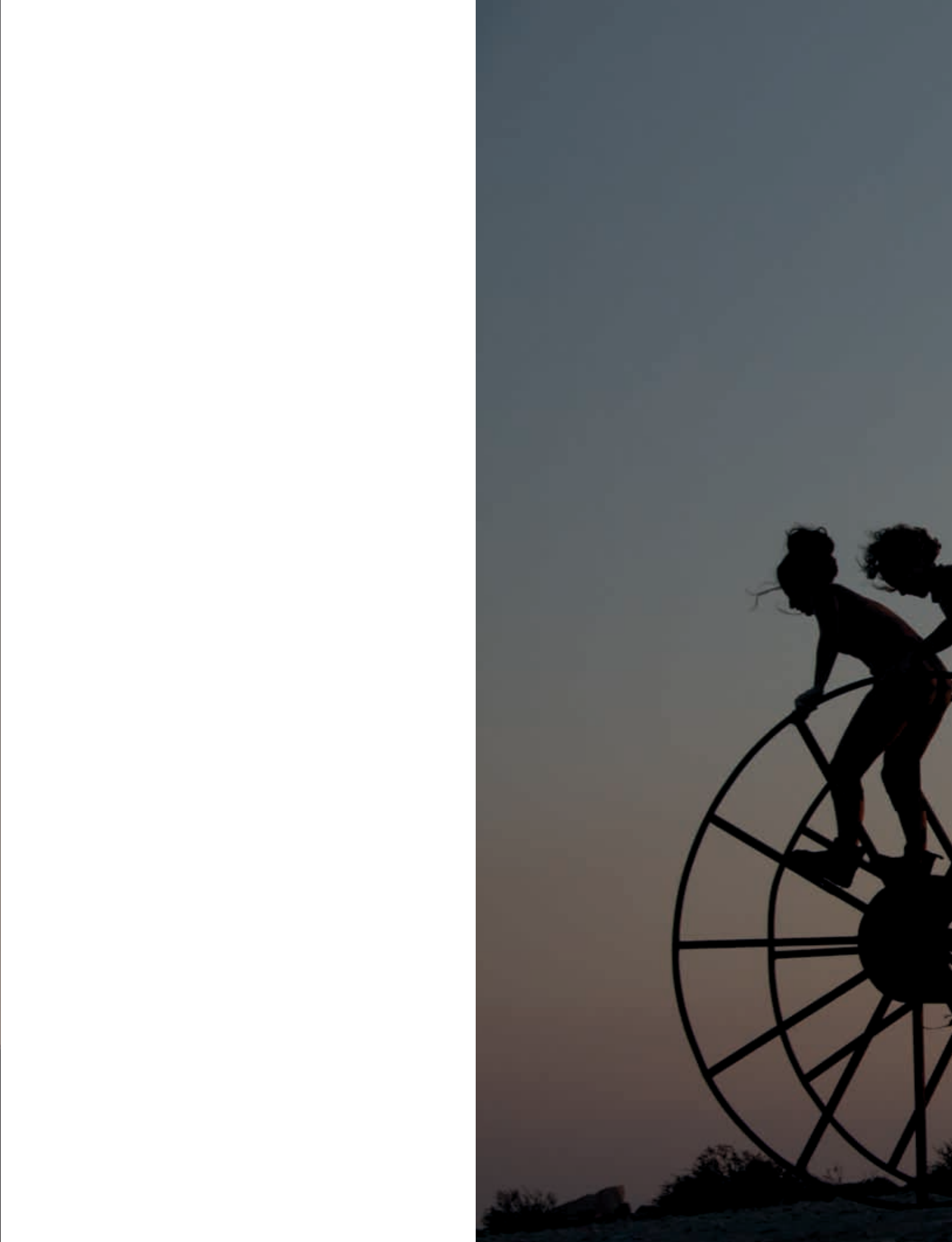


















## גליה בר אור

### שרידים של טקס

קבוצה רב־גילית נעה מאור השחר ועד דמדומים וחשכת לילה, בלא לאות ובתנועה משונה, אקרובטית, משאירה מאחור מדבר וים ושטח מיוער ועדיין לא ברורה התכלית והיעד. ואף שנישאים במסע אותות וניסים ויש ממד טקסי גם לקולות, נדמה שההתקבצות אקראית, החומריות ארעית, הכלים מאולתרים ובעיקר, נעדר המגע עם הקרקע.

מה מסמנת ההימנעות ממגע בקרקע ומה לזה ולכותרת המסע, "שביל ישראל"? הן "ללכת את שביל ישראל" הוא אישוש שייכות באמצעות מגע, חיבור רצף נקודות לזהות של "מקום". בהעדר נקודות מגע של הגוף בקרקע נדמה שמתקבע מקום של חסר. החסר הזה, המכמיר לב, הפורץ כמופרכות מצחיקה ותמיד נוקבת, מהדהד כמאפיין מוליך בעבודותיהן הקודמות של האמניות, מירב הימן ואילת כרמי. אמנם הימן וכרמי לא הכירו זו את זו בתחילת דרכן, והזיקה לכאורה לא עלתה מאליה מכיוון שהימן מגיעה מעולם של צילום ופרפורמנס וכרמי מציור ומיצבי ציור, נתיבים שנתפסו בעבר כשדות נבדלים. אך במבט לאחור מתברר כי בעבודת כל אחת מהן, עלתה גם עלתה אותה פריעה של סדר החוגגת חריגה מנורמה.

### תאומות סיאמיות

במבט לאחור עולה בעבודות שתי האמניות סוג של שחרור שכמו מאפשר ניתוק מהקרקע, ובדרכו מערער על כפיפות לסדריה. ראו את **תותים** של מירב הימן – "מפץ גדול" בגוון אדום־דם מזדהר, אנרגטי ורב יופי בלב מטבח הבית (1998). ועוד לא דיברנו על "המשפחות" הסועדות של הימן (מה שנדמה כקשרי שייכות מתברר כזימון אקראי) – המזנקות באחת מעלה, ועמן מזנק השולחן וכל מה שהיה ערוך בקפידה עף לשמים ורק נוף הישוב החולם אודם גגות וירק הולך ומתרחק שם למטה.



וראו איך הנשים בציור המוקדם של אילת כרמי נוסקות לחלל בגופן הנשי העירום, נחוש ותאב חיים, מגלות בקוסמוס מרחבי חקר, קורעות צוהר ללא נודע, עולם של אפשרויות חדשות; גם השמים לא שמים להן גבול.

הנשים של כרמי יתנהלו מאוחר יותר בפורמט אופקי (2004), ערוכות להתדיין בקריצה שוככה עם ציור נוף גברי כמיטב האמנות המודרנית. אי-מי סימן שם בציור שביל, אך ההעצמה שלהן נקווית בהתנסות והן כבר נושאות ניסים ומתרגלות תנועת לוליינות בחבל.

הן כרמי הן הימן, כל אחת בדרכה, מטרימות כאן את **שביל ישראל: התהלוכה**, שיגיע רק עשור מאוחר יותר. נקודות המוצא שלהן הפוכות. בעוד שאילת כרמי יוצרת הצבת ציור שבה הדמויות כמו צפות בחלל (2004), מירב הימן נצמדת לקרקע בפיסוק חזיתי (2003), מתנחלת בתנועת שפגט בבגד ריקוד ורגליה פשוקות לרווחה, מסמיכה לאדמה מפשעה, ירכיים, רגליים, עד הקרסול, פניה וחזה לצופה. כך היא מצטלמת שוב ושוב, נטועה בנופי הארץ, מסמנת היאחזות בקרקע – ימה וגם קדמה, צפונה ונגבה, מונומנט נשי, גופני ופגיע. בהיברידיות ממזרית ותום לכאורה היא מטמיעה את "מקור העולם" בקודים לאומיים ופאליים, ובמקביל, בעבודה נוספת, היא מצעידה מסע "משפחתי" של אב, אם ושלושה ילדים שלא מפסיקים לבלוס וללגום לרוחב כביש בין דיונות חול (2003).

כאן כבר עולה מוטיב המסע, שבעבודת אילת כרמי נושא משמעות טרנספורמטיבית כמו למשל בהצבה **אלכסנטרופיה** (2008), המלהטטת ברפרטואר מסע גיבורים המופנם למסע נשי. כדרכה, מצליבה כרמי שפת גוף עכשווית עם דימויים ממרחב המיתולוגיה, ההיסטוריה, הפנטזיה, תולדות המדע ולאלה נקשרים גם טקסים סוציאליסטים ותפאורות קיבוץ. אלה גם



מירב הימן, תותים, 1998, תצלום צבע, 100x150 ס"מ  
Meirav Heiman, *Strawberries*, 1998, color photograph, 100x150 cm



אילת כרמי, חוקרות חלליות, 1999, שמן על בד, 20x20 ס"מ  
Ayelet Carmi, *Satellite Explorers*, 1999, oil on canvas, 20x20 cm

אלה מחלחלים לעבודה המשותפת, **שביל ישראל: התהלוכה**, שהכותרת מעניקה לה מבנה על, על מקומי, חוצה ארץ. זהו מסע בן בלי זמן המפעיל וגם חושף אסוציאציות ואנרגיה של שרידה. אין זה מסע של ידיעת הארץ – את מקום הגאולוגיה והבוטניקה, ההיסטוריה והארכיאולוגיה תפסו הניסים כשרידים של טקס.



## CONJOINED TWINS

In retrospect, the works of both artists convey a sense of freedom that seems to allow the break from the ground, and in its own way undermines the sovereignty of its orders. See Meirav Heiman's *Strawberries*—a vibrant blood-red, energetic, and magnificent “big bang” in the middle of the domestic kitchen (1998). And we have yet to mention Heiman's dining “families” (what seems like familial relations turns out to be random grouping) that leap up into the air as one—and with them the table and everything that was carefully laid on it while only the landscape of the town that dreams of reddish rooftops and greens grows smaller on the ground. And see how the women in Ayelet Carmi's early paintings soar with their nude bodies, feminine, resolute, and hungry for life, discovering cosmic spaces of exploration, ripping a window to the unknow, a world of new possibilities; even the sky does not pose a limit. Carmi's women will later move to a horizontal format (2004), where they line up for a tongue-in-cheek debate with patently masculine landscape painting, in the finest Modernist tradition. Someone had marked a trail in the painting, but their intensification is gathered through the experience, and they are already carrying flags and practicing aerial acrobatics.

Both Carmi and Heiman, each in her own way, foreshadow the “Israel Trail” that will make its way into their works a decade later. Their starting points are opposite: while Ayelet Carmi creates a painting installation where the figures seem to



מירב הימן, שפגט, 2003, תצלום צבע, 100x150 ס"מ  
Meirav Heiman, *Split*, 2003, color photograph, 100x150 cm



אילת כרמי, מראה הצבה מתוך התערוכה אלכסנטרופיה, גלריה 39, 2008  
Ayelet Carmi, installation view from the exhibition *Alexantropia* at Gallery 39, 2008

float in space (2004), Meirav Heiman clings to the ground with a front split (2003). Clad in dance clothes, her legs spread wide, she juxtaposes ground with crotch, thighs, legs, all the way to the ankle, her face and torso facing the viewer. Again and again, she has her photo taken in this pose, settled in the Israeli landscape as though signifying the act of taking hold of the land—to the west, and to the east, and to the north, and to the south; a feminine, corporeal, and vulnerable monument. With whimsical hybridity and supposed innocence, she embeds the “origin of the world” in national and phallic codes, while in another piece she marshals a “family” journey of a father, mother, and three kids, who do not stop stuffing themselves with food and drinks while crossing the road between sand dunes (2003).

Here we already encounter the journey motif, which in Ayelet Carmi's work carries a transformative significance, as in the installation *Alexantropia* (2008), which manipulates the repertoire of heroic quests into an introspective feminine journey. Juxtaposing, as is her practice, contemporary body language with images from mythological, historical, fantastical, scientific realms, which in turn are also associated with socialist rituals and kibbutz scenery. Both infiltrate the joint work *Israel Trail: Procession*, whose title invokes a mega structure that transcends locality

and crosses territories. This is a timeless journey that sets in motion and uncovers survival energy and associations. It is not a journey aimed at “knowledge of the land”; the place of geology and botany, history and archeology was taken by the flags as the remainders of a ritual.



מירב הימן, טרמפולינה, 2010, תצלום צבע, 120x180 ס"מ  
Meirav Heiman, *Trampoline*, 2010, color photograph, 120x180 cm



אילת כרמי, ציור קיר בתהליך, 2008, מתוך התערוכה אלכסנטרופיה  
Ayelet Carmi, working on a mural, 2008, from the exhibition *Alexantropia*





Galia Bar Or  
REMAINDERS  
of a RITUAL

A multi-age group moves from the first light of dawn to twilight and the darkness of night, tirelessly and in a strange, acrobatic movement, leaving behind desert, and sea, and woodland, yet its destination and purpose remain unknown. And even though banners and flags fly high on this journey, and the sounds also carry a ceremonial tone, it seems that the congregation is random, the materials are transient, the tools are improvised, and above all, the contact with the ground is absent.

What does this avoidance of the ground stand for and what does it have to do with the quest's title, *The Israel Trail: Procession*? After all, "walking the Israel Trail" constitutes an assertion of belonging through touch, stringing a series of spots to form an identity of a "place." In the absence of points of contact between body and ground, it seems that what is fixed here is a place of lack. This heartbreaking absence, which erupts as a funny, perennially poignant incongruity, resonates as a key characteristic in the earlier works of the artists, Meirav Heiman and Ayelet Carmi. Indeed, Heiman and Carmi did not know one another in the beginning of their artistic paths, and the affinity did not suggest itself since Heiman comes from photography and performance and Carmi from painting and painting installations—routes that were considered disparate fields at the time. However, looking back, it is clear that this unraveling of order, which rejoices in the transgression of norms, is most certainly present in each of the artists' work.







On the eve of the War of Independence (November 1947), following difficulties and obstacles in the navigation of the desert areas, the first trail was marked. At the time of its marking, it had a simple objective—to show the way. After the war, the trail and its marking were left outside the country's borders, but a little over a decade later the idea of marking trails was resurrected. Trail marking was meant to ensure the safety of hikers, but also to bring them closer to various places and contents. The idea of marking trails was also (and mostly) circulated amongst many populations through maps drawn by Field Schools. Thus, under the mission statement of the Field Schools' activity, namely "instilling the love of the land and the values of its landscape," the desire to bring hikers closer to the land ("knowing the land") has been translated into a trail.

The trails offered an opportunity to encounter a plethora of phenomena, but in the absence of a clear mediator (such as a tour guide), the trail has lost its added value: an ideological translation of phenomena, befitting of the knowledge of the land. Thus, the glow of "knowing the land" has faded, leaving it a hollow motto whose physical manifestation was the trail. But the markers did not stop. Alongside the spreading use of the trails, the mapping of the country and the regulation of the trails by a public committee kept going strong.

When the "trail" became commonplace, the next stage was formulated—the Israel National Trail. The inauguration of this trail (1995), a little less than half a century after the first trail made its debut, marked the triumph of infrastructure over information. The trail planners were people of principle and made (and are still making) sure to move in areas that were not under political dispute, mostly in open areas, and to offer hikers encounters with a wide range of "knowledge of the land" phenomena. The success of the trail surpassed all expectations. The infrastructure provided by the trail serves many populations—from young people after their military service to groups of adults and individual hikers. All of them hike the trail, each for his or her own reasons. While originally created with the intention of laying the foundations for knowing the land,

its users imbue it with additional meanings (much like the participants in *The Israel Trail: Procession*).

The success of the Israel National Trail as a thematic path motivated the creation of other thematic trails (Jesus Trail, Golani Trail and others). These constitute an attempt to build on the idea of infrastructure (the trail) as the basis for enhancing the hikers' knowledge of a certain subject or area, resonating the dream of the "knowledge of the land" founders. Another instance of the attempt to reinstate the prominence of ideologically-mediating information is the forming plan to delineate an East-Israel trail. Here, we once again see the desire to use rambling in nature as a means of instilling an ideological outlook.

The trails marked throughout Israel and the Israel National Trail in particular, which are the replication and local adaptation of ideas we know from other countries, started as an attempt to translate the extensive activity surrounding the knowledge of the land into an infrastructure. As the years passed, with the decline in ideological tension and the rise in leisure culture, the trail defeated the ideology. Born in order to bring those who walk in it closer to ideological contents, today the trail is used for many purposes. It seems that the attempt to mediate the land only through the prism of ideology is not sustainable. Many walk the Israel National Trail and use it as infrastructure, but do they know the country? Not necessarily. The trail that was created in order to serve "the knowledge of the land" has become the main thing, rather than the means.





Assaf Seltzer

## PAVED, and also MARKED'

<sup>1</sup> To paraphrase the first line  
in Ehud Banai's song *Exit  
to Light*.

The first significant buds of ideological rambling in the Land of Israel appeared during the British Mandate, with the rise in national-Zionist activity in the wake of the Balfour Declaration and the Mandate for Palestine. The General Organization of Workers in Israel (Histadrut) carried the banner of this culture: the traveling teachers who operated on its behalf disseminated information about the land among workers' groups, in cities and in villages. In what little leisure time they had on holidays and Saturdays, these workers flocked in their thousands to the open space, exploring places from the ancient past and recent present. The activity of "Yediat HaAretz," literally—"Knowing the Land," included providing ideological interpretation to the variety of phenomena seen in the landscape. Its scholars covered it all—geology and botany, zoology and history, folklore and hydrology, material culture and archeology. The aim was not to formulate new knowledge (as befits the examination of these disciplines in the framework of scientific scholarship) but rather to bestow meaning onto national existence.

As they developed and disseminated the "knowledge of the land," others continued to walk the trails and expanses of the country, not to interpret the phenomena in ideological contexts, but to satisfy their various needs and conquer its territories through their feet. These include, among others, youth movements and defense forces (for example, Palmach expeditions). Meaning, even when the country and its phenomena were the arena of purposeful interpretation, the rambling continued for other reasons too.



out of Carmi’s botanical paintings.<sup>12</sup> The soundtrack mixes the voice of Mizrahi mourners with clusters of abstract sounds emanating from shofars/tubes. Are they lamenting the absence of contact with the land? The expulsion from it? Is the worship of the soil in itself the origin of the curse?

The *sabil*—the Arabic word for road or way—is also featured in the book *Palestinian Walks: Forays into a Vanishing Landscape* by Palestinian author Raja Shehadeh. In one of the walks, Shehadeh describes his fellow hiker as someone who “never kept the trail when one could be found. He clomped down over the terraces, causing stones to tumble and creating his own new paths.”<sup>13</sup> In Carmi and Heiman’s film, *The Israel Trail: Procession*, there are no side roads and everyone—Arab and Jews, men and women, young and old—are doomed to keep on moving together towards the unknown.

---

12. See Galia Bar Or’s text in this catalogue for a discussion of the artistic origin of the two artists directors.

---

13. Raja Shehadeh, *Palestinian Walks: Forays into a Vanishing Landscape* (New York: Scribner, 2008), p. 139.



“the trail conquered for the first time by the feet of the walkers, is an expression of the conquest of the land.”<sup>9</sup>

✦

Carmi and Heiman's cinematic convoy resonates with contradictory layers of Jewish-Zionist-Israeli history, so much so that it is difficult to discern whether this is the past or the present, or perhaps the future; Is it a convoy of pioneers arriving in Israel or a caravan of refugees leaving it? The film is structured as a loop and refrains from defining an exact location or disclosing a hint of a mosque turret, the edge of a chimney, or a city sign. The locations reveal only the quintessential elements of the Israeli landscape: desert—sea—grove, and nothing more. Despite mentioning the “Israel Trail” in the title of the work, it does not provide a temporal point of reference and thwarts the formation of spatial orientation. Is the procession heading north? South? Where is the starting point? Where is the finish line?

The term “procession,” attached to the title of the video, as well as the ritualistic pace of the marching convoy’s and the turning wheel contraptions, bring to mind Hieronymus Bosch-eque hellish scenes that compete with the Paradise views that unfold along the path. Alongside these, the procession is also infused with the visual traditions of agricultural festivals in kibbutzim, the echoes of military parades, and the sounds of moral plays intended for the entire community.

Whether these are the trials of a Zionist journey of initiation, a kibbutz festival parade, or a procession of pilgrims, the movement constraints imposed on the participants take the physical challenge to grotesque extremes; Some of the participants experienced knee pain or blisters and struggled to overcome the physical effort. However, the stipulation for participation was clear: a willingness to “walk” under complex and difficult conditions—on one’s hands, rolling a wheel using one’s body weight, walking on a pair of balls, pushing carts, and so on.

---

9. Almog, *The Sabra – A Profile*, p. 273. In this context, it is worth mentioning the practice of settlers and national yeshiva students to go on hikes across Israel, as a sign of the love and proprietorship of the land.

Crutches and wheelchairs suggest a sense of infirmity and weakness, weariness of body and matter. An experience of continuous exertion.

The heterogeneity of the participants in terms of age, sex, ethnicity, and family status emphasizes the all-Israeli nature of the trip/journey fantasy that unravels before us. However, it is not clear whether this is a cohesive group or individuals who gathered randomly in order to overcome the journey and survive. The worship of youth and beauty conventions in Western culture are undermined here through diverse and varied physical models, including older women, men of advanced age, and body proportions that stray from Hollywood aesthetics. Although the human composition includes both men and women, the dress principle imposed on the participants muddles gender differences, overrides the body’s silhouette, and creates a physical appearance characterized by a deliberately distorted sexual identity. As it advances, Carmi and Heiman’s convoy amasses a rebellious and deviant energy that unfolds a spectrum of questions and alternating identities.

The language of the accessories and clothing articles of the 49 participants in the journey was drawn from the history of Zionist ethos, and corresponds with the pioneer and military aesthetics of Israeli culture: pants in the style of the First Aliyah, shirts inspired by the Second Aliyah, military belts, water canteens and jerrycans, IDF winter coats and army vests, rucksacks, stretchers and flags. The sources of inspiration were culled from private collections, the Old Yishuv Court Museum,<sup>10</sup> military warehouses and various archives, and also includes tools (garden fork,

---

10. “Yishuv” is the name given to the Jewish communities who lived in the Land of Israel before 1948.

---

11. The costumes were designed by Elisha Abargel, and the props were designed by Joanna Jones (who was also production designer) and Dana Kira.

shovel, hoe, rake), agricultural equipment (drip wheels, wheels for carrying irrigation pipes, trailer carts), construction gear (wheelbarrows, buckets, timber, measuring devices) and more. All these were embedded and assimilated in a collection of clothes and objects designed especially for the film.<sup>11</sup> The slow journey moves to the sounds of a distant lament sang by three women adorned with flowers, as though taken straight



a surreal conflation of an Exodus and a refugee convoy, of travelers and acrobats, and of hiking in nature and torture escapades. The filmmakers were guided by two avoidance principles: refraining from indicating the time or specific site in the Israeli landscape and avoidance of allowing feet to touch the ground. On the backdrop of a desert, eucalyptus groves, or blue sea, the procession of women, men, and children marches along a long and winding path at a slow, steady pace, their feet elevated and do not tread on the ground. Carmi and Heiman designed an assortment of devices and contraptions: mini crutches, carts, wheelbarrows, and elevated soles, in order to prevent all contact between the walkers' feet and the soil of the trail. This avoidance of touching the ground does not stem from an acrobatic propulsion, although the thought of a traveling circus is immediately conjured by the complex acrobatic walking and levitating exercises with which the two artists challenged the participants. The issue of treading and avoiding the ground touches on the core of the Zionist imperative that concerns the connection with the soil. Metaphorically, in the pioneering ethos, the feet became the primary organ that validated "feeling the earth under one's feet,"<sup>2</sup> in the words of Yosef Weitz, one of the first settlers in Um Juni (Degania). And this is the primordial sensation that Carmi and Heiman's work wishes to undermine and destabilize.

In his book, *Land and Desire in Early Zionism*, historian Boaz Neumann turned the spotlight on the prominence of the soil as an object of desire amongst the pioneers of the first Aliyot, noting that the "contact with the soil [...] is the basis of the pioneer experience of being-in-the-Land-of-Israel."<sup>3</sup> Beyond the vision of returning to nature and to working the land, which was a significant part of the Zionist ethos and the idea of reviving the Jewish people, Neumann identifies a dimension of eroticization in the relation to the land, an A. D. Gordon-like process of mental and spiritual salvation, nourished and supported by physical contact: "The halutzim

2. Boaz Neumann, *Land and Desire in Early Zionism*, translated by Haim Watzman (Waltham Massachusetts: Brandeis University Press, 2011), p. 50.

3. Ibid.

4. Mordechai Kushnir, "Said at an Inappropriate Time," *BeAvoda*, 1918, p. 84, quoted in Neumann, p 51. Another verse from a letter by Yosef Weitz to a friend dated 1910, further emphasizes the physical-erotic aspect of the connection to the soil: "The only person who could 'feel the need, live it, touch it in all its actuality is one who has embraced the soil in his hands, dug it, who has thrust his plow into it, who has rooted his tree in it, and grown his grain and produce in it." Neumann, p. 50.

5. Ibid., p. 51.

6. Quoted in Oz Almog, *The Sabra – A Profile* (Tel Aviv: Am Oved), 1997, p. 282 [Hebrew].

7. Megged, *ibid*.

8. Almog, quoted from the English publication: *The Sabra: The Creation of the New Jew* translated by Haim Watzman (Berkeley: University of California Press, 2000), p. 181.

[pioneers] 'grip' the land with their fingernails and 'plant' their feet in it."<sup>4</sup> Stepping on the soil with bare feet was a stimulating experience, as emerges from the descriptions of Rachel Yanait Ben Zvi, attesting that "every touch of her bare foot on the soil delighted her, and awakened latent chords in her body and soul. She maintained that all new immigrants should walk the land's length and breadth in order to soak in its essence and spirit, to give themselves over to the sun and wind and cling to the soil."<sup>5</sup> Neumann mentions the pioneers' habit of going out to work and manning their guard posts barefoot, not only to flaunt the ethos of poverty and asceticism characteristic of the era's Tolstoyan socialism, but also to deepen the sense of connection with the ground.

The romanticisation of the contact with the soil of the Land of Israel and the desire for its landscape and expanses sprouted an extensive culture of walking and hiking its trails, which went hand in hand with an ongoing process of learning, discovering, and gathering knowledge. The Israeli hikes and excursions are steeped in national and Zionist challenges: "We learned to love the land with our feet, with the pain of walking,"<sup>6</sup> wrote Matti (Matityahu) Megged, a Sabra and one of the outstanding authors of the 1948 generation. What began as a romantic and casual stroll in unknown paths became a challenging journey of initiation, a march tested "in the blisters of the feet and fingertips. In the thirst. In the weight carried."<sup>7</sup> "The march," remarks sociologist and scholar of Israeli culture Oz Almog, "was not only an expression of the covenant or marriage between the Sabra and his homeland but also a test of loyalty. Overcoming physical difficulty was a mark of the fighting pioneer spirit."<sup>8</sup> "And above all," he concludes with a political undertone,





Tali Tamir

## THE PATH, THE CONVOY

From the time that Rachel the Poetess' frail legs trodden "But a path... across Fields" (*To My Land*, 1926) and the notion of the "Trail" was conceived as "A way or a path, a narrow road for walkers and animals" (*Ibn Shushan Dictionary*), a 1030 km long route grew and stretched, crossing the entire length of the State of Israel, from Dan in the North all the way to the Southern Eilat. The Hebrew language did not respond to this vast change in scale, and attached the "trail" in its innocent and pure sense to

---

1. The official Hebrew name is "The Israel Trail," while in English, the word National is included.

the national geography. The Israel National Trail<sup>1</sup> is the *pièce de résistance* of Israel's hiking trails map: a route corresponding and maximizing the territory of the State of Israel; a sovereign marker that allows the traveler and hiker to exercise their civil freedom. Like the cyclamen and the anemone that received the patronage of the Society for the Protection of Nature, the naïve "trail" has changed from the lane of a "solitary traveler," who wanders along the path (*Reveries of a Solitary Walker*, Jean-Jacques Rousseau) to the king's highway—wide, universally recognized, and marked. We should do well, then, to set off not only with a backpack and canteen, but also with the knowledge that the phrase "The Israel Trail" holds an intrinsic paradox, since it endeavors to maintain something of the romantic intimacy of the humble and nameless trail, in the authoritative bosom of the new, upright national identity.

Ayelet Carmi and Meirav Heiman's video *The Israel Trail: Procession*—a lyrical and ambitious work created over four years—offers



In Carmi and Heiman's *The Israel Trail: Procession*, the aura of the past and the formative experience associated with the local ritual of hiking collapse. What remains is the body's act, its physicality and performance, in intense, multi-directional activity. Contemplating the "body without organs" (*Corps sans Organes*) introduced by Deleuze and Guattari after Antonin Artaud, the body allows the powerful multiplicity to flow through it, deterritorializing and deconstructing the organism which is constructed as a logical system of cause and effect, beginning and end. The "body without organs" is a metaphor for the intensity of immanent desire. The organs of desire do not disappear, but their random action does not organize itself into logical sequences. The organs are nothing but currents, potencies produced by desire that operates for its own sake and is focused on itself.<sup>8</sup>

Carmi and Heiman's procession has no definite markers of place or time. It may be construed as a mythical or timeless procession—a grotesque pilgrimage which crosses space and time, possibly in the distant past, possibly in some perverse futuristic mirage. Flags, symbols, objects, and items of clothing are uniquely processed as ritual memory residues, or as apocalyptic anticipation, or as a combination of the two. The structure does not strive for any particular goal. In fact, it exists in the depths of its inner passion. Is this a procession of martyrs, or—judging by the conspicuous feminine presence of singers, horn (*shofar*)-blowers, stevedores, flag bearers, and acrobats—a female rite of initiation? The circus-like means of transportation and the jugglers using them call Dominique Jando's thesis to mind, regarding the circus as a site of female emancipation: a place that enabled women's artistic and professional realization without being disrespectful of them in times when female sexuality and athleticism were oppressed by conservative and religious establishments. The externalized physical culture of circus acrobats allowed the externalization of sexuality (by both sexes) in an oppressive cultural climate.<sup>9</sup>

7. Yehuda Amichai, *Now and in the Other Days: Poems* (Tel Aviv: Likrat, 1955), p. 36 [Hebrew].

8. See Gilles Deleuze and Félix Guattari, "November 28, 1947: How Do You Make Yourself a Body without Organs?," *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), pp. 149–166.

9. Dominique Jando, "Venuses of the Age: The Female Performer Emancipated," in Noel Daniel (ed.), *The Circus, 1870–1950* (Cologne: Taschen, 2008), pp. 198–273.

Carmi and Heiman's female circus performers—variously-aged priestesses or warriors—appear a long way away from liberation due to their attachment to assorted devices. This is not a procession of self-realization or feminist liberation, but rather a circus of suffering or a protest march which exposes the body's difficulties, including injuries, bruises, and blisters. Momentarily, we are faced with a procession of pilgrims caught in a religious adventure of self-purification aided by mutilating torture apparatuses; but while the pilgrims of the past embarked on a transcendental experience which deviated from their own being and was rife with physical and mental tests, contemporary pilgrimage a-la Carmi and Heiman has no set destination. It is a process-minded, multi-focal experience; a nomadic journey whose end is unknown, neither is it important, because its essence is learning and gathering experiences. In *The Israel Trail: Procession*, the wanderings are for their own sake, and the odd walk spawns a self-governed world, an ongoing Sisyphean act: the thread rolling in the hands of the step surveyors echoes Sisyphus, who rolled the rock up the mountain in vain, while the singing priestesses conjure up the sirens whose singing accompanied Odysseus's journey.

The work's colorful spectacle resembles a dreamy illusion, a pilgrim fantasy which commences with anticipation and promise for a "great pleasure excursion to the Holy Land," and concludes—as did Mark Twain's voyage—with bitter disappointment of the "dismal scenery," where "every

outline is harsh."<sup>10</sup> Carmi and Heiman's nomads stand on the border—or light—line of Israeli-Zionist existence, behind which a dark world of instincts lurks. Night falls on the procession. The convoy, with its people and devices, goes quiet. Shadows are colored orange and black, and everything transforms into a *tableau vivant* of pioneers, adults and children, tilling the land, as in Meir Gur Arie's silhouette piece from the Bezalel period. Last day, a beautiful, rueful hour in a silent, all absorbing wilderness.

10. Mark Twain, *The Innocents Abroad: or, The New Pilgrims' Progress* (Hartford, CT: American Publishing Company, 1869), chap. LVI, p. 606.



defined Israeli society: pioneering and nationalism, nature and land, ingathering of the exiles, physical strength and labor.

A quick Google search attests to the current popularity of marching songs along the Israel National Trail, which join a long line of hiking and road songs in the national-Zionist context. In Ayelet Carmi and Meirav Heiman's work, the collective journey along this lengthy walking trail echoes the same burning passion to conquer nature with the hikers' feet, as a substitute for climbing the heroic paths of the past, such as climbing up to Masada. The odd, mesmerizing procession unfolds in monumental projections on three walls of Petach Tikva Museum of Art, proceeding as contemporary choreography whose rules have been meticulously outlined. A non-walk walk, it refuses the heroic gesture of "stamping and forceful treading." The journey participants—hikers, nomads, survivors, and refugees—proceed along the route, being carried and held by strange contraptions which prevent contact with the clods of earth. The progression from one point to another, performed without touching the ground, results in an acrobatic, circus-like show—or possibly a dance-performance, since the design of the gender-blurring, tight-fitting leotards and the various accessories (e.g. knee protectors) was drawn from the arena of contemporary dance.

Two young women advance on a drip-irrigation-reel, maintaining balance; one leans forward, while the other stabilizes the device by leaning back. Another pair walks on a star-shaped structure, a progression (walking, falling, advancing while rolling along the path) which requires planning and fine coordination between the one inside the star and the one above it. Another group staggers on streetlight globe shades, while yet another family measures steps, stretching a thread, rolling it up, only to resume counting steps in a private ritual of sorts. The procession moves forward in varying rhythms, with the help of apparatuses made of ram's horns, bikes for disabled people, and various crutches—beat, stroke, stop, physical effort, and concentration on the body.

Zali Gurevitch and Gideon Aran's formative essay addresses the conceptualization of Zionism around the notion of the people's return to its homeland. Israeliness is often interpreted as localism which is fundamentally antithetical to diasporism; this localism, however, is a longed for destination, an object of yearning, and the root of the problem underlying Israeliness, since "the place has not yet fallen into place." In the Israeli experience, there is no full identity between the Israeli and Israel, and there is aversion to total assimilation in the country. This discourse of identity is underlain by a constant struggle over the place—a struggle that takes place primarily among ourselves, centered on the meaning of the place and our identity as

---

5. Zali Gurevitch and Gideon Aran, "Al Hamakom (About Place): Israeli Anthropology," in Zali Gurevitch, *On Israeli and Jewish Place* (Tel Aviv: Am Oved, 2007), pp. 22–24 [Hebrew].

---

6. Ibid., p. 14. The Hebrew term "makom" (place) denotes a physical site or a particular geographical location; at the same time, it also refers to the divine, alluding to God's ubiquitous presence (*HaMakom*).

its natives.<sup>5</sup> The place—all the more so the Israeli place—is never neutral, "because, from the very outset, it was shaped by opposing parties, wars, battles, occupation, Hebraization. [...] Israel is, a-priori, a pedagogical, ideological site of strife linked with a history of conquest and settlement, with a history of 'inscribing,' 'dictating,' and 'rewriting' the place."<sup>6</sup> In the religious experience and the experience of archaic sanctity, on the other hand, the place (*HaMakom*) is a key concept, the infrastructure of the identity binding the individual to the world, and through the world—to himself.

"Get thee out of thy country, and from thy kindred, and from thy father's house, unto a land that I will shew thee" (Genesis 12, 1)—God orders Abraham, establishing the Gordian knot between man and land (Heb. *adam-adama*), and subsequently also blood (*dam*). The land is the raw material for the primeval creation; at the same time, however, it also signifies the end and the return to its bosom, as the physical departure from and return to it are simultaneously conceptualized as a proof of faith. In this spirit, Leah Goldberg's "End of the Road Songs" recount an internal journey through life's twists and turns, a movement that generates a change of consciousness—an age-old existential state, described by Yehuda Amichai as "walking which is passed down."<sup>7</sup>





## Drorit Gur Arie

### THE BODY KNOWS

The roads have no eyes to see  
the depth of their travelers' dreams  
— Avraham Chalfi<sup>1</sup>

---

Research: Or Tshuva, Bar Goren, Daria Kaufmann, Shira Tabachnik, Bar Yerushalmi

---

1. Avraham Chalfi, *Poems* (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 1986–88) [Hebrew; free translation].

---

2. Ruth Ashkenazi, *The Story of Folk Dancing in Kibbutz Dalia* (Tel Aviv: Tamar, 1992), p. 22 [Hebrew].

---

3. An Arab folk dance native to the Levant.

---

4. A Hasidic custom whereby honorable men dance before the bride on her wedding night holding either ends of a handkerchief or a napkin.

---

“The land can be felt by stamping one’s foot and by forceful treading; nature can be breathed better from within”<sup>2</sup>—thus, in the spirit of the Zionist ethos, the shapers of the new Hebrew culture sought to combine the pioneering *debka*<sup>3</sup> steps with the so called Yemenite step; to blend the profound desire to assimilate in the region and the heritage of the immigrants who came from distant lands. The unique fusion of avant-garde and secularism—the connection between the feet conquering the clods of earth through labor and the bare feet dancing in nature—crystallized into folk dancing which was celebrated in festivals in Kibbutz Dalia (1944–68). The Jewish settler (referred to as “pioneer” in Hebrew) will dance the Hora, rather than the East European, ultra-Orthodox *Mitzvah tantz*<sup>4</sup>—ideology thus demanded, decreeing that “dancing in Hebrew” means close to the soil,

in nature’s bosom, and together. Folk dancing and holiday celebrations in the kibbutzim incorporated various artistic fields into a symbolic-mythical narrative, which reflected the political and cultural values that



126	<u>Drorit Gur Arie</u> <u>THE BODY KNOWS</u>
120	<u>Tali Tamir</u> <u>THE PATH, THE CONVOY</u>
112	<u>Assaf Seltzer</u> <u>PAVED, and also MARKED</u>
106	<u>Galia Bar Or</u> <u>REMAINDERS of a RITUAL</u>
99	<u>THE ISRAEL TRAIL: PROCESSION</u>



# THE ISRAEL TRAIL: PROCESSION



Petach Tikva Museum of Art  
Director and Chief Curator: Drorit Gur Arie

## Ayelet Carmi and Meirav Heiman The Israel Trail: Procession

November 2018–February 2019

### Exhibition

---

Curator: **Drorit Gur Arie**  
Production: Maya Klein  
Research team: Or Tshuva, Bar Goren, Shira Tabachnik, Bar Yerushalmi, Daria Kaufmann  
Graphic design: Ayal Zakin, Tali Liberman  
Public relations: Mira Ann Beinart, Israel Eliahu  
Video and sound systems: Pro-AV LTD

### Catalogue

---

Editor: **Drorit Gur Arie**  
Design and production: **Ayal Zakin, Tali Liberman**  
Text editing: **Maya Shimony, Daphna Raz** (pp. 17–20)  
English translation: **Maya Shimony, Daria Kassovsky** (pp. 122–126)  
Photography: **Avi Hay** (pp. 16, 22–23, 33–40, 90, 97–99), **Ilan Sharif** (pp. 29, 47–55, 62–67, 74–85, 94–95, 107–127), **Avi Levin** (pp. 68–69), **Dima Valershtein** (70–73)  
Installation photographs: **Elad Sarig**  
Printing and binding: **AR Printing Ltd**

### The Israel Trail: Procession

---

Artistic support: **Hadas Maor**  
Artistic consulting: **Galia Bar Or, Tali Tamir, Raz Samira, Tami Katz-Freiman**  
Musical score and sound design: **Dganit Elyakim**  
Costume design: **Elisha Abargel**  
Production design: **Joanna Jones**  
Additional prop design: **Dana Kira, Itta Nachtailer**  
Mobile and acrobatic props: **Hans Pallada, Retired Environmental Design**  
Large revolving wheel: **Yuval Kedem, Studio Galileo**  
Production consultant: **Shachar Marcus**  
Producer: **Noga Rozman**  
Director on set: **Daniel Landau**  
Assistant director: **Samira Saraya**  
Camera: **David Rodoi, Yair Friedman, Aviv Kagan, Avi Levin, Gil Lupo**  
Aerial photography: **Danny Shechtman**  
Editing: **Guy Nemes, Gil Lupo**  
Sampling: **Eyal Sibi**  
Online editing: **Gil Lupo**  
Vocals: **Samira Saraya, Alma Goldschmidt, Adaya Godlevsky**  
Hair styling: **Natally Bar On, Lior Kamhaji, Noga Rozman**  
3D printing: **Michal Levitzky**  
Flags and banners: **Sigal Dayan**  
Trailer and making-of film: **Gil Lupo**  
Public relations: **Israel Eliahu, The Art Platform**  
Distribution: **Michal Gitnik, Artizen**

The performers: **Aviv Abeba Yossef, Alona Shiloh Abisdris, Bar Abisdris, Eitan Abisdris, Halleli Aharoni Fridlander, Naama Aharoni Fridlander, Ruth Aharoni, Tom Aharoni Fridlander, Tal Ardon, Tal Asher, Ornit Ashuach Memran, Nir Avidan, Shira Avidan, Hila Avni, Oren Bar, Shachar Ben Arie, Alma Ben Shoshan, Michal Brann, Chen Cohen, Inbar Pnina Diamant, Dganit Elyakim, Alona Ezratti, Keren Ezratti, Alma Goldschmidt, Alon Heiman, Behira Heiman, Mika Heiman, Ilay Hirschberg, Michael Hirschberg, Karni Ishai, Ronny Kaleb, Merav Liron, Liat Livni, Yarden Lumbroso, Yana Maarek, Merav Medzini, Shachar Memran, Ariel Milman, Marganit Mory, Nizzan Oren, Saar Orlansky, Hans Pallada, Ilana Pallada, Rivi Peleg, Shir Perkis, Gabi Raanan, Shai Ramot, Yofi Rotem Rosen, Samira Saraya, Nadav Sarig, Naama Schoenbaum, Roni Shalev Dolev, Mor Shamla, Amitai Sharif, Guy Silberman, Shila Toledano, Naomi Yahel, Hiwot Yimer, Nizan Zaidman Navi, Shaked Zaidman Navi, Shelly Zaidman Navi and Yardan Zaidman Navi.**

In the past four years of working on the project we met so many who have assisted and inspired us. We'd like to thank all the cast and crew members. A thank you to the First Aliyah Museum and the Ma'agan Michael Museum; to Nir Shefer from Kibbutz Beit HaShita for lending costumes and accessories, and to Yuval Roth for lending crutches.

We thank **Orly Bloom, Orly Hoffman, Vered Ilani, Shachar Perkis, Avital Efrat, Sarahle Ram, Alon and Rochi Heiman, Oren, Yuval and Eden Bisanu, Tzurit and Yigal Sarig, Guy Berkman, Gil Lupo, Avi Levin, Shachar Marcus, Rona Sela, Noam Schechter, Yuval Oz and the Bacula Circus Center, Svetlana Reingold, Hamutal Arbel, Aya Sharif, Rona Perkis, Ravit Harari, Keren Kfir Alon, Yael Paz Braun (Pinzeta), Dan Maarek, Hemda Rosenbaum, Dana Tuler, Yossi Ben Shoshan, Avi Hay, Ilan Sharif and Guy Memran.**

A thank you to **Oren Amit** and the **Arad Contemporary Art Center**.  
Special thanks to **Hadas Maor** for three years of dedicated support.

The work is presented at the **Petach Tikva Museum of Art** and at **Centre d'art Villa Tamaris** as part of the **France-Israel Culture Season 2018**.

With the support of:  
**Israel Lottery Council for Culture & Arts**  
**Artis**  
**Asylum Arts**  
**Keren Bar-Gil**  
**Ann and Ari Rosenblatt**  
**Esti and Alex Hertman**  
**Dorit and Modi Segal**  
**Outset**

© 2018, Petach Tikva Museum of Art  
ISBN 978–956–7461–35–8



Ayelet Carmi    Meirav Heiman

## The Israel Trail : Procession







Ayelet Carmi    Meirav Heiman

# The Israel Trail : Procession

