ים בתוך ים

بحر داخل بحر

An Ocean
Within an Ocean

נבואה

שָׁנִים הִפְלָגְנוּ בְּסִירוֹת
שֶׁהוֹבִילוּ לְאוֹטוֹבּוּסִים שֶׁנָּסְעוּ לְרַכָּבוֹת
וְעָלִינוּ עַל מְטוֹסִים
וְצָפִינוּ מִלְמַעְלָה עַל עוֹד וְעוֹד אֲנָמִים שְׁקוּפִים
לֹא יָדַעְנוּ
אֵלּוּ אֲנָמֵי הֶחָלָב
בָּהֶם אֲנִי שׁוֹכֶבֶת הַיּוֹם בְּמִטָּתִי
מְנִיקָה בַּחֲצוֹת בְּשָׁלוֹשׁ בְּשֵׁשׁ בִּשְׁמוֹנָה.

וְיֵשׁ עוֹד נְבוּאוֹת רַבּוֹת, פְּזוּרוֹת
שֶׁאוֹתָן לֹא יָדַעְנוּ לְפָרֵשׁ
לְטוֹבָה
הֵן עוֹד יִפָּתְחוּ כְּבָצֵק
מְגַלְגֵּל לְעוּגִיּוֹת שֶׁכְּבָר אָכַלְנוּ
וְלֹא יָדַעְנוּ מָה בָּא לְפִינוּ.

Prophecy

For years we sailed on ships
that led to buses that traveled to trains
and boarded planes
and watched endless translucent lakes from above.
We didn't know:
these were the lakes of milk
in which I now lie in my bed
nursing at midnight, three, six, and eight.

And there are many more scattered prophecies
that we didn't know how to interpret
in a positive light.
They will open up like dough
rolled up into cookies that we already ate
but knew not what went into our mouths.

نبوءة

أبحرنا لسنوات في القوارب
التي قادتنا للحافلات التي سافرت للقطارات
واستقلينا طائرات
وأطللنا من فوق على المزيد والمزيد من البحيرات الشفافة
لم نعرف
أنها بحيرات حليب
استلقي داخلها اليوم في سريري
أرضّع في منتصف الليل في الثالثة في السادسة في الثامنة.

وهناك العديد من النبوءات المتناثرة
والتي لم نعرف كيف نأولها
للصالح
سيتم فتحها كالعجين
المتدحرج ليصبح كعيكات كنا قد أكلناها
ولم نعرف ماذا يدخل فمنا.

מספריים

בְּשָׁעָת
בֹּקֶר מֻקְדֶּמֶת בִּתִּי הַקְּטַנָּה מְבַקֶּשֶׁת לִגְזֹר
צִפּוֹר, צִפּוֹר
וַאֲנִי גּוֹזֶרֶת לָהּ צִפֳּרֶן וְעוֹד אַחַת

יַחַד אָנוּ גּוֹזְרוֹת וְאוֹסְפוֹת
וּמְעַיפוֹת אֶל הַמַּיִם
אַחַת וְאַחַת, אַחַת וּשְׁתַּיִם, אַחַת וְשָׁלוֹשׁ.

(בְּכָל בֹּקֶר מִתְגַּלֶּה מֻחְדָּשׁ כֹּחִי
הַמּוּעָט, בְּלִגְזֹר גְּזֵרוֹת
טוֹבוֹת בְּלִבַּד לַאֲהוּבַי).

مقص

في ساعة
صباح مبكرة تطلب ابنتي الصغيرة أن تقص
طيرا، طيرا
وأنا أقص لها اظفر واظفر آخر

سوية نحن نقص ونجمع
وننثر في الماء
واحد وواحد، واحد واثنين، واحد وثلاثة

(في كل صباح تنجلي مجددا
قوتي المتواضعة، بإنزال فروض جيدة
فقط على أحبائي)

שופר

בְּרֹאשׁ הַשָּׁנָה בִּשְׁנַת תַּשְׁע״ז
לָבַשְׁתִּי עִם בְּנוֹתַי לָבָן וְהוֹלַכְתִּי אוֹתָן
לְאַקְוָרְיוּם הַדָּגִים שֶׁלְיַד בֵּית הַכְּנֶסֶת
״הַדָּג הַזֶּה לְמַטָּה נִרְאֶה עָצוּב,״ אָמְרָה בִּתִּי
חִפַּשְׁנוּ בַּדָּגִים פֶּה שֶׁקְצוֹתָיו אֵינָם שְׁפוּפִים.
״הִנֵּה עוֹלֶה הַדָּג הֶעָצוּב מַעְלָה,״ אָמַרְתִּי
הִתְבּוֹנַנּוּ עוֹד וְעוֹד בַּדָּגִים הַשּׂוֹחִים.

בִּתִּי הִקְטַנָּה הִצְבִּיעָה עַל בָּלוֹן רֵיק הַתָּלוּי בְּחוּט מֵעַל הָאַקְוָרְיוּם וְאָמְרָה:
״הִנֵּה דָּג בַּשָּׁמַיִם.״

בְּכָל מְאוֹדִי הִשְׁתּוֹקַקְתִּי אָז לִמְצֹא סִימָנִים בַּדָּגִים
לְהִתְחַנֵּן עַל חַיֵּינוּ
זֶה אָשְׁרִי, אֵלּוּ אוֹצְרוֹתַי.
לֹא אוּכַל לְהִתְקַיֵּם וְלַעֲמֹד לְפָנֶיךָ אַחֶרֶת אֱפִלּוּ שָׁעָה אַחַת

רָאִיתִי אֶת בּוּעוֹת הָאֲוִיר עוֹלוֹת מַעְלָה מַעְלָה

Scissors

Early in the morning
my little girl
asks that I cut her
a bird, a bird,
while I cut her nails,
nail by nail.

Together we cut and gather up the pieces
throwing them into the water
One and one, one and two, one and three.

(Each morning reveals anew my lack
of power to cut good threads of fate
for my loved ones).

Shofar *

On the Jewish New Year of 5777
My daughters and I dressed in white and walked over
to the aquarium near the synagogue.
“This fish looks sad,” my daughter said.
We searched for a fish with an upturned mouth.
“Look, the sad fish is swimming upwards,” I said, and
we kept on watching the swimming fish.

My little girl pointed to an empty balloon
hanging from a string above the aquarium:
“Look! A fish in the sky.”

I wished with all my might to find signs in those fish
To plead for our lives
This is my joy, these are my treasures.
Without them I couldn't live or stand before You

I saw the air bubbles rise higher and higher.

* The shofar, or ram’s horn, is sounded in synagogues on the Jewish New Year.

بوق

على روش هاشانا في العام 5777
ارتديت وبناتي الأبيض وقدتهم إلى حوض السمك بالقرب من الكنيس
"هذه السمكة تبدو حزينة"، قالت ابنتي
بحثنا عن أسماك مع فم دون حواف عازمة.
"ها هي السمكة الحزينة ترتفع"، قلت وتأملت أكثر وأكثر في الأسماك التي تسبح.

أشارت ابنتي الصغيرة إلى بالون فارغ معلق من سلسلة فوق الحوض وقالت: "ها هي سمكة في السماء".

من كل قلبي كنت أتوسل من أجل حياتنا
العثور على إشارات في الأسماك.
تلك سعادتي، هذه هي كنوزي.
لن أكون قادرة على العيش والوقوف أمامك لساعة أخرى
لا صفير ولا كسور ولا ضجة
ولكني رأيت فقاعات الهواء ترتفع صعودا.

אושפיזין

כָּל חַג הַסֻּכּוֹת
וִירְגִ׳ינְיָה וּוֹלְף מִסְתּוֹבֶבֶת אֶצְלֵנוּ בַּבַּיִת
מְתַכְנֶנֶת טִיּוּל מִשְׁפַּחְתִּי לַיָּם
מִדֵּי פַּעַם דּוֹחֶפֶת רֹאשׁ לַתַּנּוּר
לִבְדֹּק
אֶת הָעוּגוֹת
וַאֲנִי אוֹמֶרֶת לָהּ:
וִירְגִ׳ינְיָה, רְדִי לַסֻּכָּה
אִם תִּרְצִי נוֹכַל לִתְלוֹת קִשּׁוּטִים בְּיַחַד
אוּלַי שָׁם יִהְיוּ לָךְ כַּמָּה דַּקּוֹת שֶׁל שֶׁקֶט
אִם תִּרְצִי נוֹכַל לִתְלוֹת קִשּׁוּטִים בְּיַחַד
לְסַדֵּר לָךְ פִּנָּה מִשֶּׁלָּךְ.

أوشبيزين*

في كل عيد المظلة
تتجول فرجينيا وولف لدينا في البيت
تخطط نزهة عائلية للبحر
تزج برأسها أحيانا داخل الفرن
لتفحص الكعك
وأنا أقول لها
فرجينيا، انزلي إلى العريشة
قد تجدين هناك بعد هنيهات السكون
وإذا أردت يمكننا تعليق الزينة سوية
وترتيب حيز خاص بك..

* تشير أوشبيزين (الضيوف في الآرامية) إلى الوجود الروحي الرمزي للأجداد اليهود في العريشة، وهي عريشة مؤقتة تقام خلال مهرجان السوكوت.

בתי משחקת בזבובים של השמש

צִפּוֹר הַנֶּפֶשׁ וְאַחַת
צִפּוֹר הַנֶּפֶשׁ וּשְׁתַּיִם
צִפּוֹר הַנֶּפֶשׁ וְשָׁלוֹשׁ
אֲנִי נוֹלַדְתִּי מֵהַבֶּטֶן שֶׁל עַצְמִי
אָכַלְתִּי עוּגִיּוֹת בְּצֶבַע גּוּף
אֲנִי מְשַׂחֶקֶת בַּזְּבוּבִים שֶׁל הַשֶּׁמֶשׁ
אֲנִי שׂוֹמַעַת אֶת הַסֶּרֶט שֶׁבְּתוֹךְ הַגּוּף שֶׁלִּי
רַכֶּבֶת וְחַלּוֹנִים
הִנֵּה הַגְּדֵר שֶׁל הַיָּם
הִנֵּה עָנָן מֵת
הִנֵּה הַגַּג שֶׁל הַיָּם

הַלֵּב שֶׁלִּי עָיֵף
הַפֶּה הוּא נוֹצָה
הַנֶּפֶשׁ וְתֵשַׁע,
אַהֲבָה וְעֶשְׂרִים.

Ushpizin

All through the holiday of Sukkot
Virginia Woolf wanders around our house
planning a family trip to the sea
sticking her head into the oven every once in a while
to check on the cakes
I say to her:
Virginia, come down to the sukkah
If you'd like, we can decorate it together
Maybe you'll find a few moments of quiet there
a corner of your own.

Ushpizin:
Ushpizin (guests in Aramaic) refers to the symbolic spiritual presence of the Jewish forefathers in the sukkah, the temporary booth erected during the festival of Sukkot.

My Daughter Playing With Sun Flies

Soul bird and one
Soul bird and two
Soul bird and three
I was born from my own belly
I ate skin-colored cookies
Here is the sea's fence
Here is the sea's roof
Here is a dead cloud

I play with sun flies
I watch a movie inside my body
My heart is tired
The mouth is a feather
The soul and nine,
Love and twenty.

ابنتي تلعب بذباب الشمس

طائر الروح وواحد
طائر الروح واثنين،
طائر الروح وثلاثة،
ولدت من رحمي

أكلت الكعك بلون الجسم
ألعب في ذباب الشمس
أسمع الشريط المثبت داخل جسدي
قطار ونوافذ
هنا هو سياج البحر
ها هي سحابة ميتة
ها هو سقف البحر

قلبي متعب
الفم هو ريشة
الروح وتسعة،
الحب والعشرون.

גרפוס

בְּעֵינַיִם עֲצוּמוֹת אַחֲרֵי
הֲנָקָה
אני עם בִּתִּי בִּזְרוֹעוֹתַי
מְשׁוֹטֶטֶת בַּחֲנוּת לְחָמְרֵי יְצִירָה
לִפְנוֹת עֶרֶב לִפְנֵי שָׁנִים לִפְנֵי שְׁעַת הַסְּגִירָה.
צָרִיךְ לִבְחֹר אֶת כָּל הֶחֳמָרִים הַנִּכוֹנִים בַּזְּמַן
הַצָּבָעִים
הַנְּיָר הרך
מוֹטוֹת הָעֵץ העגולים הדקים
כָּל מָה שֶּׁנִּזְדַּקֵּק לוֹ הַלַּיְלָה לִבְנוֹת אֶת הַבִּלְתִּי קַיָּם.

جربوس*

بعيون مقفلة بعد
الإرضاع
أنا وابنتي بين ذراعي
أجول في حانوت لمواد الأشغال اليدوية
في المساء قبل سنوات من موعد الإغلاق.
يجب اختيار كافة المواد الصحيحة بالوقت
الألوان
الورق الناعم
الأعمدة الخشبية المستديرة الرفيعة
كل ما نحتاجه لبناء ما هو غير قائم.

* حانوت في القدس لبيع مستلزمات الاشغال اليدوية

צוואה

בְּיָמִים אֵלּוּ
כּוֹתֶבֶת בִּזְהִירוּת
שֶׁל צַוָּאָה
טוֹמֶנֶת מִלִּים בְּקֶפְסָאוֹת נַעֲלַיִם
לִבְנוֹתַי הָאַרְכֵיאוֹלוֹגִיּוֹת
שֶׁל הֶעָתִיד.

בְּעוֹד מֵאָה שָׁנָה
בִּקְבוּרַת הַקוֹמוֹת בְּהַר הַמְּנוּחוֹת
לִבְּי יְנַגֵּן אֶת הַיָּמִים הָרִאשׁוֹנִים אִתָּן
הַהֲצָמְדוּת, הַיְנִיקָה
הֶחָזוֹת הָאֵין-שֵׁנָה
לֵילוֹת הַחֹם הַפּוֹרֵחַ עַל הַלְּחָיַיִם
הָרִיצָה הַמְּשֻׁתֶּפֶת אֶל הַיָּם
בַּפַּעַם הָרִאשׁוֹנָה
וְאָז הַהֶבְנָה מַהוּ הַיָּם.

לֹא יִישָׁנוּ שָׁם בִּכְלָל בְּהַר הַמְּנוּחוֹת
אנגן בלוּפּ
מַחְרִישׁ אָזְנַיִם
את בְּכִי הַלֵּילוֹת הָרִאשׁוֹנִים
עד אֵין קֵץ.

Graphos Art Supply

With my eyes closed after
breastfeeding
and my daughter in my arms,
I wander through the art supply store
at dusk, years ago, before closing hour.
The right materials must be selected on time
the paints
the soft paper
the round wooden rods
everything we might need tonight to construct the
nonexistent.

Will

Today
I write with the same care one writes
a will
encasing words in shoeboxes
for my daughters
the archaeologists of
tomorrow.

In one hundred years,
from the wall burials at Har Hamenuchot
my heart will play the melody of their first days
clasping, suckling
sleep-starved nights of hallucinations
fever blooming on their cheeks
running together into the sea
for the very first time
the sudden understanding of what the sea is.

No one will sleep at Har Hamenuchot
I will play
the weeping of those first nights together
in a deafening loop
to infinity.

وصية

في هذه الأيام
أكتب بحذر
الوصية.
أدفن الكلمات في علب الأحذية
لبناتي
الأثريات
من أجل المستقبل.

بعد مئة عام
في مدفن الطوابق في جبل الراحة
سيعزف قلبي أيامي الأولى معهن
الالتصاق، الرضاعة
هذيان قلة النوم
ليالي الحر المتفشي على الخدين
الجري المشترك نحو البحر
في المرة الأولى
ثم الفهم للمرة الأولى
ما هو البحر.

لن يناموا أبدا
هناك
في جبل الراحة
سوف أعزف بloop
يصم الآذان
بكاء الليالي الأولى
إلى ما لا نهاية.















אלף בית

כָּל אוֹת הִיא מָוֶת קָטָן בַּהֲגִיָּתָהּ
(לָמָּה אַתְּ אוֹמֶרֶת מָוֶת אָלֶף בֵּית גִּימֶל דָּלֶת)
כָּל אוֹת הִיא מָוֶת קָטָן צִמְצוּם
הַגָּרוֹן
(אַל תֹּאמְרִי מָוֶת אִמְרִי בְּפַשְׁטוּת
דְּבַשׁ מַחְבֶּרֶת מִקְלֶדֶת מִכְתָּב)
כָּל אוֹת
בַּהֲגִיָּתָהּ הִיא
מָוֶת קָטָן
שֶׁל כָּל הַמִּלִּים שֶׁלֹּא נֶאֶמְרוּ אַחֶרֶת
צָרִיךְ לְהַצְדִּיק אֶת פְּעֻלַּת הַפֶּה הַמֵּיתֶרֶת
כְּשֶׁצָּרִיךְ עכשיו
לְנַשֵּׁק לְהַנְשִׁים לְנַחֵם לְהַאֲכִיל.
עֶשְׂרִים וּשְׁתַּיִם מִיתוֹת קְטַנּוֹת מְיֻתָּרוֹת
וּבְכָל זֹאת אֵין לִי אֶלָּא לָקַחַת אֲוִיר
אָלֶף בֵּית גִּימֶל דָּלֶת הֵא וָו זַיִן
חֵית טֵית יוּד כָּף לָמֶד מֵם נוּן
סָמֶךְ עַיִן פֵּא צַדִּיק קוּף רֵישׁ שִׁין תָּו.

الف بيت

كل حرف هو موت صغير في تهجيه
لماذا تقولين موت الف بيت جيمل دالت
كل حرف هو موت صغير لتقليص
الحنجرة.
لا تقولي موت قولي
ببساطة عسل دفتر لوحة أزرار رسالة
كل حرف
هو موت صغير
في تهجيه
لكل الكلمات التي لم تردد بشكل مختلف
يجب تبرير عمل الفم الفائض
عندما يضطر
التقبيل الإنعاش التعزية الإطعام.
أثنان وعشرون ميتة صغيرة فائضة
ومع ذلك لا أملك سوى تنفس الهواء
ألف بيت جيمل دالت هي فاف زاين
حيت طيت يود كاف لامد ميم نون
سامخ عاين بي تساديك كوف ريش
شين تاف.

Alphabet

Every letter is a little death when pronounced.
(Why do you say death, Aleph, Bet, Gimel, Dalet)
Every letter is a little death contraction
of the throat.
(Don't say death say simply
honey notebook keyboard letter).
Every letter
when pronounced is
a little death
of all the unsaid words
we must justify the unnecessary movement of the mouth
when it's really the time
to kiss, resuscitate, comfort, feed.
Twenty-two unnecessary little deaths
Nevertheless I cannot but inhale and
Aleph Bet Gimel Dalet Heh Vav Zayin
Khet Tet Yod Kaf Lamed Mem Nun
Samekh 'Ayin Peh Tsade Qof Resh Shin Tav.

הדסה גולדויכט: ים בתוך ים

בבסיס יצירתה של הדסה גולדויכט טמון יסוד אוטוביוגרפי מובהק. אם במדיום החזותי ואם בטקסט, עבודותיה ניזונות מחייה הפרטיים, מחוויות אישיות ומחיי המשפחה, ועולה מהן בין היתר עיסוק עקבי ביחסים שבין הורים וילדים. בין פיזית ובין מטפורית, גוף האמנית מתפקד כציר מרכזי בעבודתה – כטריגר יצירתי, כמרחב של הכלה וכזירה המאפשרת את המפגש הטעון שבין החיים למעשה האמנותי. המפגש שבין הגופניות ותכני החיים ובין הפרקטיקה האמנותית היומיומית, שהיא רואה בה כעין טקס או תפילה, מטשטש את הגבול שבין הפרטי לציבורי ומבטל את החציצה שבין ה"אני" למעשה האמנות. יצירתה משוקעת אפוא בחיים, ניזונה מהם וגולשת אליהם בחזרה במעגל יצירתי סימביוטי. זהו מהלך המאפשר להעלות אל פני השטח תכנים קיומיים, חרדות ותחושות סף ולממש את הפוטנציאל הטקסי ביצירה – לחולל מציאות ולצעוד על הגבול הדק שבין אמת לבדיה.

התערוכה "ים בתוך ים", המוצגת סימולטנית בגלריה של סדנאות האמנים ובסטודיו של האמנית, מזמנת אפוא מפגש עם סביבה אניגמטית, עם מרחב-ביניים בלתי מוגדר המאגד מקבץ אובייקטים שאינם חוברים, במבט ראשון, לנרטיב קוהרנטי אחד: ספרייה ביתית, מצגת שקופיות, מתג חשמל מהבהב ופריטי ריהוט שעבודות וידאו מוקרנות עליהם. שלל האלמנטים הללו, המוצאים כאן מהקשרם המקורי, מתחברים אפוא במערך אסוציאטיבי, כצופני סוד. אף שהם מקודדים בשפה אישית, הם חולקים מטען גנטי וגורל משותף – כאילו היו עקבות-זיכרון[1], כניסוחו של פרויד – ממוקמים אי-שם בין התפיסה לבין ההכרה, רגע לפני שהם הופכים לייצוג, לסמל. באופי האישי והשימושי שלהם, החפצים הללו נדמים כמקפלים בתוכם פרקי חיים מן העבר המאוחסנים כאן זה לצד זה, בשני החללים, באופן אנכרוניסטי וללא היררכיה.

במרכז התערוכה המיצב "השכלה (1985)", המורכב מספרייה ביתית סטנדרטית. ספרי העיון הפזורים על מדפיה מרמזים על הצטברות של ספרייה אישית לאורך השנים, ובאותה מידה

מצביעים על זמן ומקום ספציפי – שנות השמונים בארה"ב ובישראל, זמן ילדותה של האמנית. המבחר, המקיף ספרי עזרה עצמית מסוגים שונים, הורות, עידן חדש והעצמה נשית, נראה מיושן משהו במבט עכשווי. מנגנון מכני סמוי מזרים טיפות מים אל מדפיה העליונים של הספרייה, פעימות סדירות הזורמות מטה, מרטיבות בדרכן את הספרים ונקוות בשלולית שהולכת וגדלה סביב הספרייה. מפגש הספרים עם המים הרסני, שכן סופו לטשטש כליל את מאגר המידע האצור בהם ולהפוך אותם לעיסה גולמית חסרת תוכן ומשמעות.

פעולת המחיקה ההדרגתית והמתמדת המתרחשת במיצב משיבה אותנו לרגע שלפני הופעת הטקסט – ולפני כינון השפה. גולדויכט, שממשיכה לבחון בעבודותיה לאורך השנים את השפה ואת איכויותיה בטווח שבין סימון לחומר גלם, מנסה לשוב לנקודת ההתחלה, היכן שהשפה אינה אלא טעם, חוויה חושית בלתי-מתווכת[2]. אלא שאצל האמנית, החזרה אחורה, אל הפאזה הטרום-לשונית, מונעת לא רק מהניסיון להתחקות על העונג הראשוני שבהיחשפות לשפה – ולידע; בד-בבד, היא מסמנת את הפוטנציאל ההרסני שבשימוש לא זהיר בשפה כמערך לשוני מיסטי-מאגי שיש בידו לחולל ולהחריב עולמות.

גם בהיותה יצירה אישית מאוד, העבודה "השכלה (1985)" מעוררת אסוציאציות לטקסי טהרה דתיים, אישיים וקולקטיביים כאחד. באמצעות חפצים הנושאים חותם אישי מובהק וגוף הידע היחידאי האגור בהם, ההולך לאטו לאיבוד, היא מרמזת על רגע של משבר ועל החמצה. באמפטיה מהולה בהתפכחות, גולדויכט מביטה אחורה על דור שלם של נשים, בנות הגל שלישי של פמיניזם, שספגו ערכים של כוח נשי, ביטוי אישי והעצמה, אך נקרעו בסופו של דבר בין השאיפה להגשמה עצמית לבין כניעה לסדר חברתי גברי שנותר על כנו.

עבודה נוספת בתערוכה, שכותרתה "מדריך נשי לשינוי דפוסים במערכת יחסים אינטימיים", מבוססת אף היא על מקור טקסטואלי שהושאל מספריית האמנית: ספרה של האריייט לרנר (Lerner) ("ריקוד הכעס: מדריך נשי לשינוי דפוסים במערכות יחסים אינטימיות") The Dance of Anger, A Woman's Guide to Changing the Patterns of Intimate Relationships". מתג חשמלי של גוף חימום מהבהב באורו האדום את הספר בקוד מורס, ובכך מעביר אותו טרנספורמציה גורפת וקידוד מחדש. הספר, שפורסם בארה"ב בשנות ה-80 ונהייה לרב מכר, מטפל בכעס הנשי מנקודת מבט טיפולית ובפריזמה פמיניסטית. הפירוק וההרכבה מחדש של הטקסט אל היחידות הסמנטיות הבסיסיות ביותר שלו מייצר מצג אירוני משהו – בייחוד בהתחשב בתכניו של הספר, המועברים כאן למימד מופשט של קליטה וחישה.

עבודת הווידאו "חלב אם" מציגה תמונה חוזרת של חלב אם הניגר אל כיור המטבח מתוך בבקבוק האכלה לתינוק. חלב האם הוא מעין אקסטנציה, פשוטו כמשמעו, של גוף האמנית. השפיכה החוזרת ונשנית שלו אל הכיור, תוך בזבוז הפוטנציאל האימהי והמזין שלו, מחולל כעין טקס מעבר או ריטואל דתי המציין את התרת הקשר הבלתי-אמצעי בין האם לתינוקה עם היוולדו, את כאב הפרידה ממנו ואת ניתוק התלות.

גולדויכט מנהלת דו-שיח עדין ומפוכח עם האמנות הנשית מאז שנות ה-70 ועד שנות ה-90, זרם רחב ואקלקטי של יוצרות שפעלו במודע מתוך תפיסת עולם פמיניסטית. הגל המובחן הראשון של מה שקרוי "אמנות פמיניסטית" עסק בגוף הנשי ובמיניותו – על תשוקותיו וחיוניותו, כמו גם על המשטור החברתי שלו – במנגנוני השליטה והדיכוי במרחב הביתי והחברתי כאחד ("האישי הוא הפוליטי"), ובהעדר המהדהד של נשים מתולדות האמנות; זוהי אמנות שבקוטב הרדיקלי שלה מזוהה עם דימויים פרובוקטיביים, חתרנות וטקטיקות של תרבות נגד. עבודותיה של גולדויכט, בניגוד לאמניות אלו, מציפה את סוגיית המגדר באופן סובטילי יותר, ובדגש על הקשר שבין חיי היומיום וחיי היצירה המתנהלים שניהם כאחד בחיק המשפחה והסביבה הביתית.

בכך מתכתבת גולדויכט עם עבודתה המכוננת של מרי קלי (Kelly) "Post-Partum Documentation" ("תיעוד שלאחר לידה"), עבודה שבה תיעדה, בין השנים 1973–1979, אירועים משנות חייו הראשונות של ילד. אמנם, הילד המופיע בעבודה הוא בנה של האמנית, אך קלי אינה מתמקדת בו ובהתפתחותו אלא מנסה לבטא דווקא את חוויותיה ואת מאווייה שלה בתהליך הארוך המכונה "אמהות". קלי, המבקשת לערער על ההנגדה המקובלת כל כך בין יצירתיות מכאן ואימהות מכאן, נותנת ביטוי לרגשות הכרוכים באימהות – רגשות סבוכים ומורכבים, שהמקום שניתן

להם בשיח הציבורי והאמנותי היה מצומצם למדיי בזמן שיצרה את העבודה, וגם היום נותר בלתי מספק[3].

הפרקטיקה של תיעוד חזרתי ומתמשך, כמו בעבודתה של קלי, ניכר בייחוד בעבודה "ללא כותרת (שקיעות)" הפורסת עשרות דימויי שקיעה שצולמו על ידי האמנית משנות ה-90 ועד היום. גולדויכט החלה מצלמת שקיעות כנערה מתבגרת, עת קיבלה את מצלמתה הראשונה, מה שמסביר את הדבקות האובססיבית בדימוי הסכריני הזה, המזוהה לא פעם עם רומנטיקה של גיל הנעורים. עשרות התצלומים שבסדרה - המוקדמים שבהם בפילם, ובהמשך בפורמטים דיגיטליים שונים - הצטברו לכדי ארכיון עשיר של תצלומי שקיעה, דימוי חבוט ושחוק שהחזרה עליו מרוקנת אותו ביתר-שאת מהיופי העילאי המוכל בו לכאורה.

ספק פעולה רוטינית וספק ריטואל, הצטברות התצלומים של "(ללא כותרת) שקיעות" נעשית למין שכבת מגן, מעטפת בלתי חדירה שיופיה הקיטשי המסנוור - יופי המגלם בתוכו את ההבטחה הקלישאית לאושר ולאהבה לעולם ועד - כמו מגוננת מפני הבדידות והכאב האורבים מצדו השני של סף הילדות, משמרת במקום בטוח את ההבטחה לעתיד טוב יותר, את התקוות והחלומות של גיל ההתבגרות. מאגר הדימויים הזה, שלא נועד מלכתחילה למבטו של האחר, נחשף אפוא במלוא הפאתוס המתעתע שלו. ההצגה הסדרתית של האוסף הפרטי הזה, עם שהיא נוגעת המאוויים הכמוסים של ילדה ונערה, מציינת בד-בבד את רגע ההתפכחות מהם.

החלום וההתפכחות מתקיימים זה לצד זה, סימולטנית, בתנועת הלוך-ושוב הפועלת גם בעבודה "המראה": לופ אינסופי של מטוס הממריא ביום גשום. הלופ המעגלי הקצרצר הזה לוכד בתוכו את הבטחה והריגוש של רגע המראה; עם זאת, ברור לכול שהמטוס הזה לעולם לא יגיע ליעדו.

יצירתה של גולדויכט מתאפיינת בשפה אלגורית המאפשרת לה לגעת במאוויים אינטימיים, ברובדי עומק של חוויית העצמי. זהו גוף יצירה הנובר בסוגיות הקשורות בחיים ובמוות ממבט אישי, ועם זאת מקיים פוטנציאל לאוניברסליות. לצד הקשר התמתי הברור לאמנות נשים של העשורים הקודמים, באופק התרויפטי שלה נקשרת יצירתה גם ליוזף בויס, אמן גרמני המזוהה עם הדמוקרטיזציה של מושג האמן ועם טשטוש הגבולות שבין אמנות לחיים. על אף השוני התמטי והבדלי השפה החזותית, יצירתה של גולדויכט ניכרת בכמה ערכים "בויסיים" מובהקים - הטמעת האמנות בחיים, הסגולות התרפויטיות של מעשה האמנות, התכנים הביוגרפיים והחומריות העשירה, המציעה מזור לתכנים טראומטיים. אלא שבשונה מבויס, שהנרטיב האוטוביוגרפי שטווה לעצמו מכונן את הזהות שלו כאמן-שמאן בקהילה - כחלק ממהלך כולל המחולל חפיפה בין גופו האינדיבידואלי לבין גוף קולקטיבי הנזקק לריפוי - ניכר שבשביל גולדויכט, כפי שעולה מהעבודות בתערוכה, היסוד התרפויטי פועל ברמה הפרטית-אינטימית, כנרטיב שאינו נושא במפורש יומרות לרווחה כוללת, אלא פועל במישור המופשט והפואטי.

[1] "פרויד מצייר סכימה שמורכבת מקצה תפישתי וקצה מוטורי. העקבות נמצאות באמצע. כדי שעקבות התפישה יעברו לזיכרון, הן צריכות להימחק קודם מהתפישה ולהיפך. אם יש תפישה אין זיכרון. אלא אם כן זה מתקשר עם מלה, והופך אז לייצוג, לסמל." רות גולן, "הלא מודע הפרוידיאני". נדלה ב-21 ספטמבר 2017 מהאתר: /פסיכואנליזה/הלא-מודע-הפרוידיאני-http://ruth-golan.com/

[2] בזרם החסידי נהוג להתחיל את לימוד השפה בטקס של ליקוק אותיות המרוחות בדבש, הניתנות לילדי החדר בבואם ללמוד לראשונה את השפה העברית.

[3] טל דקל, " 'המסמך שלאחר לידה': אמנית יוצאת מן הכלל המצביעה על הכלל", (מ)מוגדרות, אמנות והגות פמיניסטית, הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 125-124

סדנאות האמנים
Artists' Studios
מיזמה של קרן לירושלים

بحر داخل بحر
هداسا جولدفيخت

قيّمة: سالي هفتل نافيه
أكتوبر ٢٠١٧ – يناير ٢٠١٨

ورش الفنانين، القدس
إدارة : لي هي شولوف
مستشارة فنية وقيّمة برنامج الإقامة الفنية الدولية :معيان شاليف
مركز مشاريع: عاموس زلينجر
مركزة برامج وتوجيه: أييلت روند
مركزة إعلامية : طال شاني
إنتاج: ورش الفنانين

كتالوج
تصميم : نوعه سيجال
نص: سالي هفتل نافيه
تحرير العبرية: حمدة روزنباوم
ترجمة للإنجليزية : حمدة روزنباوم
ترجمة للعربية: راجي بطحيش
أشعار : هداسا جولدفيخت
تشكيل الأشعار بالعبرية: نيتسا بيلد
تحرير الأشعار: ميخال جولدفيخت، ساره فريدلند
ترجمة الأشعار للإنجليزية: جيلي حايموفيتش، هداسا جولدفيخت
ترجمة الأشعار للعربية: راجي بطحيش
صور: هداسا جولدفيخت، "بدون عنوان (غروب الشمس)"، 1995-2017

المعرض
برمجة : جاي يتسحاقي
تخطيط وتطوير: يانيف كوهين، عاميت بويمل
مونتاج فيديو: عاميت بويمل
إنشاء: دانييل آيخنبرجر

بودنا شكر كل من ساعد، دعم وأعطى من وقته للمشروع : سالي هفتل نافيه، لي هي شولوف، عاميت بويمل، يانيف كوهين، آني لوبيز، بصريات أولمان، إيلي عوفديا، يوناتان بن هاروش، يوسيف ويوزا بن هاروش، يسرائيل جولدفيخت، ميخال جولدفيخت، صيدلية جيفنت، المتبرعون بالكتب

أعضاء اللجنة الإدارية: أريئيلا برنشتاين، دافنا جوتمان، أولجا تريب، مايا موتشابسكي برنس

تأسست ورش الفنانين، القدس، بفضل الدعم السخي ل:
صندوق جورج وجيني بلوخ،
صندوق د. جيورج وجوزي جوجنهايم
وصندوق أدولف وميري ميل وتعمل في ورش الفنانين بدعم من صندوق لويد، بواسطة صندوق القدس
بدعم من مجلس البايس للثقافة والفنون في إسرائيل

© ورشات الفنانين القدس، 2017
ISBN: 978-965-7655-122

משרד התרבות והספורט
לקרן לירושלים 50
THE JERUSALEM FOUNDATION
إمؤسسة صندوق القدس
עמותה לחיות בירושלים
מפעל הפיס

هداسا جولدفيخت: بحر داخل بحر

في أساس أعمال هداسا جولدفيخت يختبئ عنصر واضح من السيرة الذاتية. سواء في الوسيط البصري أو في النص، حيث تتغذى أعمالها من حياتها الشخصية ،تجاربها الشخصية وحياتها الأسرية، ويطفو منها من بين أمور أخرى، الانشغال المستمر بالعلاقة بين الأهل والأطفال. سواء كان ذلك جسديا أو مجازيا ، حيث أن جسد الفنانة يعمل كمحور مركزي في عملها - كتحدي إبداعي، كفضاء للاحتواء وساحة تمكن من المواجهة المشحونة بين الحياة والواقع الفني. إن اللقاء بين لغة الجسد ومضامين الحياة والممارسة الفنية اليومية، التي تعتبرها نوعا من الطقوس أو الصلاة، تخلط الحدود بين القطاعين الخاص والعام، وتزيل الفجوة بين "الأنا" والفعل الفني. وهكذا فإن عملها مغمور في الحياة، يتغذى منها، ويعيد الإبحار فيها في دائرة إبداعية تكافلية. إنها السيرورة التي تتيح تحميل المضامين الوجودية على السطح، والقلق والمشاعر الحدودية وتحقيق المكمون الطقوسي الموجود في الإبداع - لتشكيل واقع والسير على الحد الرفيع بين الحقيقة والخيال.

يدعو معرض "بحر داخل البحر"، الذي يقدم بالتزامن في ورش الفنانين واستوديو الفنانة، للقاء مع بيئة غامضة ، مع مساحة بينية غير معرفة تجمع داخلها مجموعة من الكائنات التي لا ترتبط، للوهلة الأولى، بسرد متماسك واحد: المكتبة البيتية، عرض الشرائح، مقبض كهربائي يومض وقطع الأثاث التي تبث عليها أعمال الفيديو. جميع هذه العناصر، المنزوعة عن سياقها الأصلي، ترتبط في صفيف ترابطي، كقواعد سرية. على الرغم من أنها مشفرة بلغة شخصية، إلا أنها تشترك بشحنة وراثية ومصير مشترك - كأنها أثر لذاكرة،[1] على حد تعبير فرويد - تقع في مكان ما بين الإدراك والوعي، قبل لحظة من أن تصبح تمثيلا، رمزا. في الطبيعة الشخصية واستخدامها، يبدو أن هذه

الكائنات تطوي داخلها فصول عمر ماضي مخزنة هنا جنبا إلى جنب، في الغرفتين، بشكل فوضوي ودون تسلسل هرمي.

في مركز المعرض تقف/تتواجد منشأة "تعليم - ١٩٨٥"، التي تتألف من مكتبة المنزل العادية. وترمز الكتب الموجودة على الرفوف إلى تراكم المكتبة الشخصية على مر السنين، في ذات الوقت هي تشير إلى وقت ومكان محددين - فترة الثمانينات في الولايات المتحدة، فترة طفولة الفنانة. التشكيلة، التي تشمل كتب المساعدة الذاتية بأنواعها المختلفة، الفترة الجديدة والتمكين النسائي، تبدو كموضة قديمة بنظرة آنية. آلية ميكانيكية خفية يرسل قطرات الماء إلى الرفوف العليا للمكتبة، نبضات منتظمة تتدفق نحو الأسفل، تقوم بترطيب الكتب وتتراكم في بركة تعلو حول المكتبة. اجتماع الكتب مع الماء مدمر، ينتهي بحجب كامل لقاعدة البيانات المخزنة فيها وتحويلها إلى عجين خام يفتقر إلى المحتوى والمعنى.

عملية المحو التدريجي والدائم التي تحدث في المنشأة تعود بنا إلى لحظة قبل ظهور النص - وقبل إنشاء اللغة. جولدفيخت، التي تواصل عبر أعمالها وعلى مدى السنوات دراسة اللغة وخصائصها في المدى بين العلامات والمواد الخام، وتحاول العودة إلى نقطة الانطلاق، حيث اللغة هي مجرد ذوق، تجربة حسية غير وسيطة.[٢] ولكن عند الفنانة، فإن العودة إلى المرحلة ما قبل اللغوية يمنع ليس فقط محاولة تتبع المتعة الأولى في التعرض للغة والمعرفة؛ في الوقت نفسه، فإنها تمثل الإمكانية المدمرة للاستخدام غير الحذر للغة كمصفوفة لغوية باطنية- غامضة يمكن أن تخلق وتدمر عوالم.

حتى بكونه عمل شخصي جدا، يثير "تعليم - ١٩٨٥" تداعيات لطقوس الطهارة الدينية ،الشخصية والجماعية على حد سواء. من خلال الحاجيات التي تحمل بصمة شخصية متميزة وجسد المعرفة الفردي المخزن فيها، والذي يفقد ببطء، فإنه يلمح للحظة من الأزمات وتفويت الفرصة. في تعاطف مختلط مع خيبة أمل، تنظر جولدفيخت إلى الوراء على جيل كامل من النساء، بنات الموجة الثالثة من النسوية، اللائي استوعبن قيم السلطة الأنثوية، التعبير الشخصي والتمكين، ولكن في نهاية المطاف تمزقن بين الرغبة في تحقيق الذات والخضوع للنظام الاجتماعي الذكوري الذي بقي على حاله.

عمل آخر في المعرض، عنوانه "مرشد نسائي لتغيير العادات في منظومة العلاقات الحميمية" يعتمد هو أيضا على مصدر نصي تم استعارته من مكتبة والدة الفنانة: كتاب هاريت ليرنر (...), "The Dance of Anger, A Woman's Guide to Changing the Patterns of Intimate Relationships" رقصة الغضب : مرشد نسائي لتغيير العادات في منظومة العلاقات الحميمية". مقبض كهربائي لجسم تسخين يومض بلونه الأحمر الكتاب بكود موريس، وبالتالي يحوله بشكل جارف ويعيد تشفيره. يعالج الكتاب، الذي نشر في الولايات المتحدة في سنوات الـ ٨٠ وتحول لأكثر الكتب مبيعا، يعالج الغضب النسائي من وجهة نظر علاجية ومن منظور نسوي. إن تفكيك النص وإعادة تجميعه في أبسط وحداته الدلالية يؤدي إلى تمثيل ساخر إلى حد ما - خاصة بالنظر إلى محتويات الكتاب، والتي تنقل هنا إلى بعد مجرد من الإدراك والاستيعاب.

يظهر عمل الفيديو "حليب الأم" صورة متكررة لحليب الثدي المتدفق إلى حوض المطبخ من زجاجة رضاعة. حليب الأم هو نوع من التمديد، حرفيا ومعنويا، من جسد الفنانة. إن قذفه المتكرر إلى الحوض، في الوقت الذي يهدر فيه إمكاناته الأمومية والمغذية، هو نوع من طقوس العبور أو الطقوس الدينية التي تشير إلى فض العلاقة غير المشروطة بين الأم وطفلها حديث الولادة، وألم الانفصال عنه، وفصل تبعيته لها.

تدير جولدفيخت حوارا ناعما وواعيا مع الفن النسائي من سنوات الـ ٧٠ وحتى سنوات الـ ٩٠، تيار واسع وصاخب من الفنانات اللائي عملن بوعي من منطلق منظور نسوي.

عملت الموجة الموثقة الأولى لما يسمى "فن نسوي" على الجسم الأنثوي وجنوسته – على شهواته وحضوره، كذلك على قمعه الاجتماعي – ضمن آليات السيطرة والكبت في الفضائين المنزلي والاجتماعي على حد سواء ("الشخصي هو السياسي")، وفي الغياب الصارخ للنساء من تاريخ الفن ; إنه فن في قطبه الراديكالي يتماهي مع صور مستفزة، معارضة وتكتيكات ثقافة ضد. أعمال جولدفيخت، خلافا لأولئك الفنانات، تطرح إشكالية الجندر بشكل أرق، مع التشديد على العلاقة بين الحياة اليومية والحياة الإبداعية التي تدار كلاها على حد سواء في أحضان العائلة والمحيط المنزلي.

هكذا تتكاتب جولدفيخت مع عمل ماري كيللي المؤسس (...) "Post-Partum Documentation" ("توثيق ما بعد الولادة")، وهو عمل وثقت فيه، بين السنوات ١٩٧٣–١٩٧٩، أحداثا من سنوات الحياة الأولى لطفل. مع أن الطفل الظاهر في العمل هو ابن الفنانة، لكن كيللي لا تشدد عليه وعلى نموه وتطوره بل تحاول التعبير بالذات عن تجربتها ومشاعرها هي ضمن الصيرورة الطويلة المسماة "أمومة". كيللي التي تسعى انتهاك التضاد المعهود إلى هذه الدرجة بين الإبداع من جهة والأمومة من جهة أخرى، تعبر عن المشاعر المرتبطة بالأمومة – مشاعر معقدة ومركبة، حيث أن الحيز الذي منح لها في الخطاب العام والفني كان محدودا جدا في زمن تنفيذها للعمل، وبقي حتى اليوم غير كاف.[3]

ممارسة التوثيق المتكرر والمستمر، كما هو الحال في عمل كيللي، تتجلى بشكل خاص في أعمال "غروب الشمس" التي تصور العشرات من صور الغروب التي التقطتها الفنانة من التسعينات حتى اليوم. بدأت جولدفيخت بتصوير غروب الشمس في سن المراهقة عندما تلقت أول كاميرا لها، ما يفسر التعلق القهري بهذه الصورة السكرية، وغالبا ما يتم ارجاعها للرومانسية المراهقة. وقد تراكمت العشرات من الصور ضمن المجموعة – المبكرة منها بفيلم تصوير، وفي وقت لاحق في مختلف الأشكال الرقمية - في أرشيف غني من صور غروب الشمس، وهي صورة معلوكة ومتآكلة يفرغها تكرارها ضمنيا من الجمال العظيم الذي تحتويه بالظاهر.

قد يكون عملا روتينيا أو طقسيا، لكن تراكم الصور في "غروب الشمس" يتحول إلى نوع من الطبقة الحامية، غلاف غير مخترق وكأن جماله الكيتشي المبهر – جمال يضم داخله الوعد الشعاراتي بالسعادة والحب الأبديين – يحمي من الوحدة والألم المتربصين على الجانب الآخر من حافة الطفولة، ويحفظ في مكان آمن الوعد بمستقبل افضل، الآمال والأحلام لجيل المراهقة. هذا الخزان من الصور، الذي لم يكن موجها منذ البداية لنظرة الآخر، بالتالي ينكشف في كامل باثوسه الخادع. هذا الأداء المتسلسل لهذه المجموعة الخاصة، مع ملامستة الرغبات الخفية لبنت وفتاة، يشير أيضا للحظة خيبة الأمل منها.

يتعايش كل من الحلم والأمل سوية، في حركة ذهابا وإيابا تعمل أيضا في حركة "الإقلاع والهبوط": لووب لا نهاية له لطائرة تقلع في يوم ممطر. هذه الحلقة القصيرة تلتقط داخلها الوعد بلحظة البصر. ومع ذلك، فمن الواضح للجميع أن هذه الطائرة لن تصل إلى وجهتها.

تتميز أعمال جولدفيخت بلغة مجازية تسمح لها لمس رغبات حميمة، في طبقات من عمق التجربة الذاتية. إنه جسم إبداعي ينبش في القضايا المتعلقة بالحياة والموت من منظور شخصي، ولكنه يحمل أيضا مكمونا عالميا. جنبا إلى جنب مع العلاقة الموضوعية الواضحة بالفن النسائي من العقود السابقة، بأفقه العلاجي ترتبط أعمالها أيضا مع جوزيف بويز، الفنان الألماني المرتبط مع التحول الديمقراطي لمفهوم الفنان وتلاشي الحدود بين الفن والحياة. على الرغم من الاختلاف الموضوعي والاختلافات في اللغة البصرية، تتميز أعمال جولدفيخت بعدد من القيم "البويسيمية" الواضحة- استيعاب الفن في الحياة، الفضائل العلاجية للفن، مضامين

life and death, doing so from a personal point of view while still maintaining the potential for universality. Alongside the clear thematic link to women's art of former decades, in its therapeutic aspect it intimates that of Joseph Beuys, a German artist associated with the democratization of art and the blurring of lines between art and life. Despite the differences in themes and visual language, Goldvicht's work presents some marked similarities to him: the incorporation of art into life, the therapeutic values attached to artistic practice, strong autobiographical themes and a rich materiality, often offered as a comfort for charged traumatic experiences. Yet unlike Beuys, whose self-invented autobiographical narrative conditions his position and identity as an artist-shaman in the community – part of a larger project in which the individual body comes to overlap with a collective body in need of healing – it is evident that for Golvicht, in her current works on view, the therapeutic element is activated on a more private and intimate level, one that doesn't explicitly carry the pretentions for overall wellbeing, but rather functions within the abstract and poetic stratum.

1 "Freud elaborates a scheme stretched out across the poles of the perceptual and motor systems, with mnemonic traces located in between. In order for perceptual traces to transfer to memory, they should first be eliminated from perception and vice versa. If there is perception, there cannot be recollection – unless it is attached to a word, in which case it becomes a representation, a symbol." Ruth Golan, "The Freudian Unconscious," retrieved 21 September 2017 (in Hebrew): פסיכואנליזה/ הלא-מודע-הפרוידיאני http://ruth-golan.com/

2 In the Hassidic movement, it is customary to commence the teaching of reading and writing with a ceremony involving the letters of the Hebrew alphabet smeared with honey. The toddlers attending the Heder familiarize themselves with the alphabet by licking the letters.

3 Tal Dekel, "The Post-Partum Document: The Exception that Proves the Rule," Gendered – Art and Feminist Theory, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 98–99.

السير الذاتية والثراء المادي ، الذي يوفر علاجا للمضامين الصدموية.

لكن خلافا لبويس، الذي تؤسس السيرة الذاتية التي وضعها لنفسه لهويته كفنان - كفنان في المجتمع - كجزء من عملية شاملة تخلق تداخلا بين جسده الفردي وجسده الجماعي الذي يحتاج إلى الشفاء - فمن الواضح أن لدى جولدفيخت ، كما هو مبين في المعرض، يعمل الأساس العلاجي بالمستوى الشخصي – الحميمي ، كسرد لا يحمل بشكل صريح ادعاء الرفاه العام، بل يعمل على المستوى المجرد والشعري.

1. يرسم فرويد مخططا يتكون من طرف مفاهيمي وطرف حركي. تتواجد الآثار في الوسط. من أجل انتقال آثار التصور إلى الذاكرة، يجب أن تمحى أولا من التصور والعكس بالعكس. إذا كان هناك تصورا فلا توجد ذاكرة. إلا إذا كان ذلك يرتبط مع كلمة، ثم يتحول لتمثيل، لرمز. روث جولان، "اللاوعي الفرويداني". اقتبس في ٢١ سبتمبر ٢٠١٧ من موقع: פסיכואנליזה/הלא-מודע-הפרוידיאניhttp://ruth-golan.com/
2. في تيار الهاسيديك من المتبع بدء تعلم اللغة بطقس من لعق الأحرف المطلية بعسل. والتي تعطى لأولاد الغرفة عند نيتهم تعلم اللغة العبرية للمرة الأولى.
3. المصدر بالعبرية : טל דקל, "'המסמך שלאחר לידה': אמנית יוצאת מן הכלל המצביעה על הכלל", (מ)מוגדרות, אמנות והגות פמיניסטית, הקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 124–125. (אסור לתרגם מקורות ספרות משפתם המקורית)

maternal potential going to waste, enacts something of a rite of passage or a religious ceremony which signals the untying of the inextricable bond between a mother and her child right after birth – the pain of rupture and separation, the dissolving of a dependency.
With this body of works Goldvicht enters into a subtle and reflective dialogue with feminist art from the 1970s up to the 1990s, a broad and eclectic movement of artists who worked out of a conscious and deliberate feminist worldview. The first distinct wave of what is called “feminist art” dealt with a range of private and social issues, from women’s bodies, their sexuality and vital forces just as their regimentation, to the social mechanisms of oppression at work in both the private and public realms of life (“the personal is the political”) and the resounding absence of women artists from art history; it is an art that, at its most radical, made use of provocative imagery, shock tactics and subversive aesthetics. Golvicht’s art, however, tackles questions of gender in a more subdued manner, putting emphasis on issues related to everyday life in connection to art-making, with both generally taking place within the confines of a domestic surrounding.
It is in this sense that Golvicht draws on a seminal work of feminist art in particular, Mary Kelly’s “Post-Partum Document,” which includes collected material from the early years of a child compiled between 1973–1979. Although the child featured is indeed Kelly’s own son, the focus here is not on his development but rather on an attempt to convey the artist’s experiences and aspirations in the long process of what we call “motherhood.” Kelly, who looks to undermine the generally accepted notion that places creativity and motherhood on opposing poles, gives an outlet to the complicated feelings attached to motherhood – a thematic that found little room for expression in both the general and artistic discourse at the time, and that, to this day, remains limited [3].

Kelly’s practice of an ongoing and continued documentation is echoed both in “Mothermilk” and in Goldvicht’s “Untitled (Sunsets)”, a series that unfolds through dozens of sunset photographs taken by the artist over the years, since the 1990s to this day. Goldvicht began taking the pictures as a teenager, upon receiving her first camera; this may account for the obsessive attachment to this sentimental subject matter, sometimes associated with teenage romance. First shot on film and later progressing to digital formats, the dozens of photographs in the series formed a rich depository of sunsets – an overly-banal image to begin with, that, once repeated on end, is further emptied of the exalted beauty it supposedly possesses.
A cross between routine and ritual, the repeated iterations of “Untitled (Sunsets)” gradually become a kind of protective layer, an impenetrable envelope whose blinding – if tacky – beauty, the kind that embodies the clichéd promise for happiness and unending love, seems to shield one from the loneliness and pain lurking beyond the threshold of childhood, to safeguard the promise for a better future, the hopes and dreams of youth. Not originally intended to be viewed by others, this depository of images is exposed in all its elusive pathos. The serial presentation of this private collection, while touching on the intimate longings of a girl coming of age, likewise marks the moment of disillusionment.
Dream and reawakening coexisting side by side is likewise to be found in the back-and-forth movement of “Departure”: an infinitely looped video of a plane taking off on a rainy day. A short cyclical loop, it harbors the promise and thrill of the moment of takeoff; and yet, it is entirely clear that the plane is never to reach its destination.
Goldvicht’s work is characterized by an allegorical vocabulary that allows her to touch on private longings and the innermost layers of the experience of self. It is a body of work that digs into dilemmas related to

genetic makeup. In their coexistence they bring to mind a collection of 'mnemic traces'[1], to use Freudian terminology – psychic images located somewhere between perception and consciousness, shortly before becoming representation or symbol – objects that, by their personal and utilitarian character, appear to harbor life chapters from a past that are now repackaged and stored side-by-side, anachronistically and without any clear hierarchy.

"Education (1985)", the main piece in Goldvicht's show, comprises a standard household book cabinet. The books on its shelves seem to suggest the organic accumulation of a private library over the years, at the same time pointing to a specific time and place: the 1980s in North America and Israel, where the artist had spent her childhood. Encompassing many self-help, parenting, new-age and feminist theory books, the library looks somewhat dated. A hidden mechanism pumps droplets of water to the library's upper shelves, regular pulses that drip down, soaking the books on their way and accumulating in a puddle of water that accrues around the library. The books' encounter with the water is, obviously, a devastating one, as their entire contents – a body of knowledge that, despite the time that went by since the books' publication, takes on still relevant questions of gender, personality, self-accomplishment and creativity – will be slowly erased irretrievably, with the books themselves becoming a formless and meaningless pulp of matter.

The ongoing erasure operated in the work brings us back to the moment before the appearance of the text – to an extent, to a pre-lingual stage. Goldvicht, who has continuously tackled language in her work over the years, examining it in the range between signification and raw substance, attempts a return to the point of departure, to a place where language isn't but a taste, an instinctual sense perception[2]. However, this return to a pre-lingual phase is motivated not just by an attempt to go back to the thrill of the initial exposure to language – and knowledge; it also cautions against the reckless use of language when taken as a mystical code, a system containing the potential for far-reaching creation – as well as devastation.

While very personal in nature, "Education (1985)" brings to mind religious rites of cleansing, both private and collective. Through objects that carry the mark of private belongings and the unique, and gradually diminishing, body of knowledge stored in them, it points to a moment of crisis and lost opportunity. With a mixture of empathy and disillusionment, Golvicht looks back at a whole generation of women that were brought up with the ideas of third-wave feminism – of female empowerment and agency, of self-expression and accomplishment – but ended up being torn between their hopes and aspirations and having to concede to a social order that, then as now, remains male-dominated.

"A Woman's Guide to Changing the Patterns of Intimate Relationships", an additional work in the show, is similarly based on a textual source from the artist's library: "The Dance of Anger" by Harriet Lerner, from whose subtitle it borrows its name. The electrical switch of a heater flickers with its red light the book's contents in Morse code, thereby operating a thorough transformation and re-encoding of its source. Published in the USA in 1986, Lerner's bestselling book deals with feminine anger from a therapeutic and feminist perspective. The breaking down and rearrangement of the text to its most elementary semantic units delivers an ironic display, especially considering the book's contents, which are transported into an abstract dimension of reception and perception.

"Mothermilk", a video work, shows the recurring image of breast milk being poured to a kitchen sink from a baby's feeding bottle. Breast milk is, literally, an extension of the artist's body. The repetition with which it is poured to the sink, again and again, its nutritious and

Hadassa Goldvicht: An Ocean within an Ocean

The autobiographical dimensions are central to Hadassa Goldvicht's works. Working in visual and textual medium alike, Goldvicht draws on her private life and experiences to create work that points to an ongoing preoccupation with the family unit and parent-children relationships, among others. Whether physically or metaphorically, the corporeal dimension of the artist's body is ever present, serving as a creative motor and an all-embracing space able to contain the charged intersection of life with the artistic gesture. This intersection between life and physically on the one hand and the day-to-day artistic practice on the other – a practice she approaches as a kind of ritual or prayer – blurs the boundaries between private and the public, removing any separation between the artist's "self" and her artistic action. Her work is hence submerged in life, feeding off of it and spilling over to it in turn in a symbiotic creative cycle. With existential concerns, anxieties and subliminal sensations brought to the surface, it is an undertaking that allows her to realize the ritualistic potential harbored in the creative process, to generate a reality while treading the thin line between truth and fiction.

The exhibition *An Ocean within an Ocean*, presented simultaneously at the gallery space of the of Art Cube Artists' Studios and Goldvicht's studio, confronts its viewers with a space of in-between, an elusive environment whose assortment of objects don't seem to articulate, on first look, a single coherent narrative: a bookshelf unit, a slide presentation, a flickering electric switch and different items of furniture carrying video projections. Taken out of context, these objects join in a loose compound that harbors a secret. And yet, despite a hidden underlying logic that seems to connect them, they exhibit a certain kinship, a shared fate and