



MARGALITH / AVA BEN RON
גלית מרגלית / אביב בן רון

מרגלית
MARGALITH

איה בן רון
AYA BEN RON









Margalith, 2007, color prints, 30x34 cm each
מרגלית, 2007, הדפסות צבע, 30x34 ס"מ כל אחד

-מרגלית-

גלית אילת

הן אני החתך – וסכין השחיטה!
הנני גם הלחי – וגם הסטירה!
המפרקת – אך גם הגלגל הנורא!
התליין – אבל גם הנדון למיתה!

שארל בודלר, פרחי הרע, מצרפתית: דורי מנור
(תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997)

התחושה, המלווה את הצפייה בסרט מרגלית, היא כאילו נתבקש הצופה להתבונן בזירת פשע, אך הפשע אינו ידוע, ואף זהות המבצע עלומה. התמונה הנפרסת לעיניו חושפת זירת התרחשות זרועת עדויות ורמזים. אופן סידור הבית מזכיר את סגנון בתיהם של קשישים רבים, שעלו ארצה ממזרח אירופה בשנות השלושים והארבעים של המאה הקודמת. הריהוט משנות החמישים; ספרים רבים ערוכים בכל רחבי הבית על גבי כונניות; ספרים בלועזית לצד ספרים בעברית המספרים את סיפורו של המפעל הציוני. מפיות תחרה או רקמה מונחות על הכורסאות ועל הרהיטים, חפצי נוי אקוטיים כאלה ואחרים והרבה מאפרות. אך מי גר כאן? המעיל שבכניסה ונעלי הבית שבפינה

הם הסימנים היחידים, שיש בהם כדי להסגיר את זהותה הנשית של הדיירת.

זירת הפשע שעמה מתמודד החוקר היא, בדרך כלל, דימוי כוזב שיצר הפושע במטרה למחוק את עקבות המעשה שביצע. איכותה הטבעית של הסצנה היא פיתיון, ומשימתו של הבלש היא, בראש ובראשונה, לשלול איכות זו על ידי חשיפת הפרטים שאינם מתאימים למסגרת התמונה החיצונית. בסרט מרגלית נגלים לעינינו פריטים, הנראים במבט ראשון זניחים למדי, אך מעקב אחר סדר הופעתם בסרט ואחר מיקומם זה ביחס לזה, שולל הן את טבעיותם והן את ההשערה כי הונחו שם ללא מחשבה תחילה, ולפיכך הם מייצרים אפקט של

הזרה, כמו שינוי של פרט קטן בתמונה ההופך לפתע את התמונה כולה לזרה ולמאוימת.

ראשיתו של הסרט בפתיחה ובסגירה של אשנב כלפי מעלה וכלפי מטה, כתנועתה של גיליוטינה, ובתוכו עולה הכתובית: 'מרגלית'. המצלמה נעה קרוב לקירות, לפנלים, ומשם עולה מעלה ומציגה מעיל צמר וצעיף מקופל המוכנים ליציאה. מנורה מאירה תמונת נערה התלויה על הקיר, לבושה בכנר ירוק. על ראשה פרח בר ורוד, ועל חגורת הבגד רשומות המילים: 'חג הפרח חיפה'. המנורה מהבהבת, סאונד המזכיר זמזום חשמלי נשמע, ואלה מעבירים אותנו לעולם מונפש. יד אוחת בנר דולק. דמויות ילדים המופיעות בזו אחר זו, חוזרות לקול המוזיקה על מילה אחת: דם-דם-דם. קול אחד, צרוד ורם יותר מן האחרים, נשמע מעל כולם: דם-דם-דם. מחטים של גשם שחור יורדות ברובד הראשון של התמונה על מה שנראה כחלק ממפת ישראל, הנוטה על הצד, חובק את הים התיכון. פרחים כחולים-ירקרקים נופלים על מחטי הגשם והופכים לשדה פרחים. אנו שבים לסקירה של הבית: על המדף מונחים ספרים אחדים, ביניהם בולטים הכותרים: מלחמת ששת הימים ומלחמת הניצחון. שירת ה"דם" עודנה נשמעת ברקע. שורת הספרים הבאה מציגה כותרים מאת הנרי קסינג'ר, חיים הרצוג, אבא אבן, משה דיין, גולדה מאיר. בינות לספרים מונחת תמונת ילדה צעירה, ואולי – ילד. סדר הופעת הספרים והאובייקטים מצביע על יד מכוונת שארגנה תחביר נוקשה המבקש לייצר משמעות, ובאמצעותו נפרשת ההיסטוריה בתוך הבית: ההיסטוריה הפרטית של הבית על הריירת היחידה שלו וההיסטוריה הגיאו-

מופיעים בזה אחר זה על מדפי הספרים. דומה כי הם מכוונים למאורעות המכוננים, שעיצבו את התודעה הישראלית ואת הנרטיב הקנוני הציוני-ישראלי יותר מכל אירוע אחר, ומייצרים קיטוב בין היהודי הגלותי העקור לבין מלחמת ששת הימים, שנחרטה בזיכרון הקולקטיבי כמלחמת הניצחון המפוארת בתולדות מלחמות ישראל. 1967 היא גם שנת לידתה של איה בן רון, השייכת לדור הילדים שנולדו למציאות הישראלית האחרת, ה"גאה", ישראליות שלמדה להדחיק את היותה מייעוט, את עובדת היותה האחר; ישראליות ששורשיה נעוצים בקרקע, והיא אינה מחוברת ליהדות ששורשיה נטועים בזיכרון, במסורת ובנדודים. האם זירת הפשע הביתית שיצרה בן רון, מלמדת על זירת הפשע הרחבה יותר של "הבית הלאומי"? התקליט מסתובב במהירות הולכת וגוברת. פרח-אישה מופיעה, מישירה מבט. זוהי הדמות מן התצלום. דומה שסיבובי התקליט מטעינים אותה. ברקע חוזרים ומתנגנים הקולות: דם-דם-דם.

בסצנה הבאה נראה ארון הנפתח לתוך תמונת נוף, בתוכו אדמת טרשים. גבר בחלוק לבן נושא את הפרח-אישה בסחיבת פצוע לעבר בית בן שתי קומות; פרח ללא שורשים הנישא לעבר בית דו-קומתי. למראה תמונה זו נשלפות מיד מן הזיכרון האמירות: "אל תעקור נטוע" ו"אין מפקירים פצוע בשדה הקרב". "אל נא תעקור נטוע", שירה של נעמי שמר (שהפך לשיר הדגל של פינאי סיני ובהמשך אומץ על ידי המפונים מחבל עזה), מלווה כמעט כל ישראלי שגדל בארץ בשנות השמונים;

הקוד החברתי, שאינו מתיר עקירתם של ישובים יהודיים, מלווה את ישראל כלאום מאז השואה, אך גם קודם לכן ניתן למצוא לא מעט אזכורים במקורות לנטיעה ולעקירה. נטיעת האילן נתפשה אצל חז"ל לא רק כמבטאת את מחויבותנו לדורות הבאים, אלא גם כמעין אמנה המקשרת את הדורות הקודמים לבאים אחריהם. אנו חייבים להמשיך לנטוע כשם שנטעו הקודמים עבורנו.

שוב סקירה של אובייקטים בבית – ערמות של מכתבים. בתמונה הבאה אנו רואים את הפרח-אישה מכה על ברכיה, אך אין כל תגובה רפלקסיבית. פרח-אישה שרגליה נכות, שאינן יכולות לשאתה לשום מקום ואינן יכולות להיות נטועות במקום שבו הן נמצאות; פרח ללא שורשים, ואולי פרח שגדעו את שורשיו. עקירה, גדיעה, היעדר שורשים – כל אלה מופיעים בסרט הן במישור הפרטי והן במישור החברתי.

הפרח-אישה מופיעה על כיסא גלגלים. רעש החריקות הטורדני, שליווה אותנו לאורך כל הסרט, מתגלה לבסוף כחריקות כיסא הגלגלים שלה. בנקודה זו מתחבר, לראשונה, סאונד החריקות עם הדימוי, ומתברר לנו כי הסרט מורכב משני מבטים נבדלים: מבטה של הפרח-אישה, שמבעדו אנו סוקרים את חפצי הבית, ומבט אחר שבו משתקפת הפרח-אישה. הפרח-אישה – נרקיס מלנכולי – זוכה לנחמה באמצעות השתקפות במעין כבואה (המצלמה). הצילום מייצר שתי נקודות מבט – אחת מזדהה עם מבטה של הפרח-אישה, והאחרת צופה בפרח-אישה כחלק מהבית, ומאפשרת לנו, הצופים,

להתנתק מנקודת מבטה ולייצר מבט ביקורתי על הסביבה שבה אנו נמצאים. כאן מסתיימת, למעשה, עבודתו של החוקר – הפושע גילה את עצמו, אך המניע לפשע אינו ברור, ונפתח פרק נוסף בעבודה, שבו ימצא אולי גם המניע לפשע.

תמונת ציפור המאכילה גוולים בשרשרת פנינים. הציפור מנסה לעוף כשהשרשרת בפיה, לאחר ששלפה אותה מגרונות גוזליה, ומתרסקת למטה. המרגליות מתפוררות על הרצפה, וכנף הציפור נושרת. הפרח־אישה צוברת תנופה ורומסת את המרגליות המתגלגלות על הרצפה, מהלך שלכאורה מספק דחיפה לעלייה לקומה העליונה. מרגלית בעברית היא אבן חן, פנינה. שרשרת הפנינים נפרמת, והפרח־אישה הנכה בכיסא הגלגלים רומסת אותן וממריאה אל על. אמנם הציפור מאכילה את גוזליה באבנים טובות, אך אלו עלולות לחנוק את גוזליה; לחילופין, היא מוציאה מגרונם את האבנים הטובות כדי שלא ייחנוקו. אך הפרח־אישה אינה משתהה ואינה עוצרת לאסוף את האבנים הטובות אל חיקה, אלא בוחרת לרסק אותן. היא אינה מקבלת תשורה זו ואינה שומרת את הנדוניה שהופקדה בידיה, אלא רומסת אותה בדרכה "מעלה". בפעולה זו היא שוברת את האמנה של העברה מדור לדור ושל שמירה למען הדורות הבאים. היא מסרבת לקבל את המתנה המבטיחה את עתידה.

בן רון מונעת כאן את אפשרות ההמשכיות בשני אופנים: הציפור איבדה את יכולתה לעוף ולהמשיך הלאה, ושרשרת הפנינים איבדה מיכולתה הסימבולית כנכס יקר ערך. בשרשרת

על הדעת רמיסה סימבולית של הענקה תרבותית והתכחשות לשרשרת התרבותית. הפרח מת.

בעוד שבעבר השתמשה בן רון באינדקסים קיימים, כגון ספרי אינדקס רפואיים, ספרי עזרה ראשונה או ספרים ללימוד רפואה, הרי בעבודה זו היא מייצרת את האינדקס עצמו מתוך ספרי היסטוריה, חפצים ביתיים, חפצים אישיים ותמונות משפחתיות; אינדקס המשלב בין הפרטי, המשפחתי, הציבורי וההיסטורי. בעבודה זו היא פותחת בפני הצופה את האינדקס עצמו, את שפת הסימנים שלה, המעלה על הדעת כי האינדקס הקודם שימש אותה, למעשה, כפטיש, כהסתרה. הפרותזות, חלקי הגוף, המומים והחבישות – כל אלה היו, למעשה, הסתרה של החסר, של אי היכולת ללכת, של הנכות, של חוסר השורשים והעיקור. העיקור הגינקולוגי (הוצאת הרחם) משולב כאן בהיסטוריה של עקורים, מעקורי מזרח אירופה ועד לפלסטינים שנעקרו מאדמתם. בעבודה זו היא מגוללת את סיפורה של עקירה תרבותית, פיזית ונפשית.

אם בעבודותיה הקודמות הייתה בן־רון "עדיין בטיפול" – כמו בעבודת הווידאיו בשם זה שעקבה אחר פרוצדורות רפואיות שגרתיות ותיעדה מטופלים ומטופלות בחדר הניתוח, עבודה שעסקה ב"מוות קטן", בסימולציה של מוות, או בבחינה כיצד נראה המוות, דרך הנרקוזה – הרי בעבודה הנוכחית בן רון סוגרת מעגל. אין עוד במי לטפל. מבחינה זו, העבודה הנוכחית היא המלנכולית ביותר שיצרה עד כה. אלמנט ההשהיה של ה"עדיין" אינו קיים עוד. הפרח־אישה מתה, אין

room. The emergence of medical books and gynecological appliances indicates that the dweller of this house practiced gynecology, a woman with a private clinic. Does the secret lie behind that clinic? The abortion tools on the shelves once again talk about felling, about the ability to cut the continuity of the chain. The she-flower lies on the gynecological chair in the next room. Her corolla has dropped. Another figure, possibly a medic, possibly a doctor, crosses the room without as much as glancing at her (it is the very same male figure that carried her toward the house). On the second floor, the tribal rules do not apply, and the medic abandons the wounded woman on the battlefield. The trampling of the social code corresponds with the trampling of the pearls (a natural element evolving within an organic body, acquiring a capitalistic-cultural value due to their uniqueness), alluding to a symbolic trampling of a cultural bequeathal and denial of the cultural chain. The flower has died.

While in the past Ben Ron used existing indices, such as medical index books, first aid manuals or medical books, in the current piece she produces the index itself from history books, houseware, personal

items and family photos; an index incorporating the private, the familial, the public, and the historical. In this work she opens up to the viewer the index itself, her sign-language which elicits the thought that her previous index in fact served her as a fetish, as concealment. The prosthesis, body parts, deformities and bandaging – all these were, in fact, a concealing of the absence, of the inability to walk, of the disability, the rootlessness and female sterilization (*ikur*). Gynecological sterilization (removal of the womb) is intertwined here with the history of the displaced (*akurim*) – from Eastern European displaced persons to the displaced Palestinians, uprooted from their land. In the current work Ben Ron unfolds the story of a cultural, physical and mental displacement.

While in her previous works Ben Ron was "Still Under Treatment" – as in the video by the same title, where she followed routine medical procedures and documented male and female patients in the operating room, a work which addressed a "little death," a simulation of death, or examination of the appearance of death through narcosis – in the present piece she completes a circle. There is no

longer anyone to treat. In this respect, the current work is the most melancholic she has created to date. The suspense element inherent in the "still" no longer exists. The she-flower is dead and no longer requires treatment, and anyway she had already cut the possibility of continuity (the pearl necklace). She doesn't leave us room for illusion. The flower corpse cast aside at the end of the piece, indicates that a death-oriented occurrence has happened here. The wound and the rapier are one; the perpetrator and the victim are one.

is the same figure from the photograph. The record's revolutions seem to charge her. In the background the sounds are repeatedly heard: *dam-dam-dam*.

In the next scene, a closet opens into a landscape picture, with rocky ground. A man in a white cloak carries the she-flower toward a two-story house as if she were a wounded soldier; a rootless flower carried toward a duplex. This picture immediately conjures up prevalent Israeli sayings such as "don't uproot that which is planted" and "you don't abandon a wounded soldier on the battlefield". The former (extracted from a popular song that became the hymn of the 1982 Sinai evacuation and was more recently adopted by the Gaza evacuees) is familiar to virtually any Israeli who grew up in the country in the 1980s; the social code, which forbids the uprooting of settlements, has been a part of Israel as a nation since the Holocaust, although one may find numerous references to planting and uprooting earlier, in the Scriptures as well. The Sages perceived the planting of a tree not only as expressing commitment to future generations, but also as a type of pact linking one generation to the next. We must keep planting as those before us did for us.

Once again, a review of objects in the house – piles of letters. In the next shot we see the she-flower hitting her knee, but there is no reflexive response. A she-flower whose legs are disabled and cannot carry her anywhere nor can be planted where they are; a flower without roots, or possibly one whose roots were cut off. Uprooting, felling, lack of roots – all these appear in the video both on the personal and on the social levels.

The she-flower appears in a wheelchair. The disturbing, screeching noise that has accompanied us throughout the film turns out to be her creaking wheelchair. At this point, for the first time, the creaking sound links with the image, and we realize that the video consists of two disparate views: the perspective of the she-flower, through which we survey the household items, and another gaze where the she-flower is reflected. The she-flower – a melancholic narcissus – is granted consolation through a mirror reflection (in the camera). The camera generates two perspectives – one identifies with the she-flower's gaze, and the other observes the flower as part of the house, enabling us, the viewers, to detach ourselves from her gaze and form a critical view of the setting in which we transpire.

At this point the detective's role comes to a close, in effect – the felon has revealed himself, but the motivation for the crime remains unclear, and another chapter in the work commences where the motivation may be found.

The image of a bird feeding little chicks with a pearl necklace emerges. The bird tries to fly off with the necklace in its beak, having pulled it out of its chicks' throats, and crashes downward. The pearls scatter on the floor, and the bird's wing falls off. The she-flower accelerates, trampling the scattered pearls, a move which ostensibly provides her with the momentum needed to ascend to the top floor. The word *Margalith* in Hebrew denotes a precious stone, a pearl. The pearl necklace is unraveled, and the crippled she-flower in the wheelchair tramples them, and soars upwards. The bird indeed feeds its young precious stones, yet these might suffocate them; alternatively, she pulls the precious stones out of their throats to prevent the risk of their choking to death. Yet the she-flower does not stop to collect the stones, but rather chooses to crush them. She does not accept the gift, nor keep the dowry entrusted to her, but rather tramples it on her way "up". With this act she breaks the

pact of bequeathal and preservation for the next generations. She refuses to accept the offering that will ensure her future. Ben Ron prevents the possibility of continuity in two manners: the bird has lost its ability to fly on, and the pearl necklace has lost its symbolic capacity as a precious asset. In a pearl necklace each stone is customarily tied to the next, to prevent all the pearls from scattering in case the necklace is torn open. The necklace's unraveling symbolizes the breaking of another chain.

The rustle of accelerated speech is heard; the murmur of a transistor endlessly reporting about current events, yet the monotonous mumbling is virtually incomprehensible. Churchill's six-volume *The Second World War* is placed on a shelf: Volume I: *The Gathering Storm* | Volume III: *The Grand Alliance* | Volume IV: *The Hinge of Fate* | Volume V: *Closing the Ring* | Volume VI: *Triumph and Tragedy*. Volume II, *Their Finest Hour*, is missing from the shelf. Disinfectant, Betadine. Medical books. A picture of a baby girl on the wall. An obsolete gynecological chair with an embroidered doily. The camera moves to another room that looks like a gynecologist's waiting

task is primarily to negate this quality by exposing the details which are incongruent with the external frame. In *Margalith* we are confronted with items which, at first sight, appear to be insignificant. If, however, one follows the sequence of their appearance in the film, and their placement in relation to one another, they turn out to negate the naturalness as well as the assumption that they had been laid there haphazardly, and thus they generate an alienating effect, like changing a small detail in a picture which all of a sudden renders the entire picture foreign and uncanny.

The film begins with the opening and closing of a small window upward and downward, like the movement of a guillotine, within which the caption emerges: 'Margalith'. The camera moves close to the walls, the paneling, climbing up to present a woolen coat and a folded scarf, ready for an outing. A lamp illuminates the picture of a young girl hanging on the wall, a girl dressed in a green outfit, a rose-colored cloth flower on her head, and the waistband on her garment bears the words: "Haifa Flower Festival." The lamp flickers, and a sound, reminiscent of an electric buzz, is heard;

these shift us to an animated world. A hand holds a lit candle. Children's figures appear one by one, all repeating a single word to the sound of the music: *dam-dam-dam* (Heb. blood). One husky voice is louder than all the others: *dam-dam-dam*. Needles of black rain fall in the first layer of the picture, on what appears like a part of the map of Israel turned on its side, embracing the Mediterranean Sea. Greenish-blue flowers fall on the rain needles, transforming into a flower field. We return to a survey of the house: several books are placed on a shelf. Standing out among them are the Hebrew titles: *The Six Day War* and *The Victory War*. The *dam* song is still heard in the background. The next row of books features titles by Henry Kissinger, Haim Herzog, Abba Eban, Moshe Dayan, and Golda Meir. A picture of a young girl, possibly a young boy, lies amidst the books. The order of emergence of the books and objects indicates a guiding hand that has organized a strict syntax intended to generate meaning, through which history is unfolded inside the house: the private history of the house and its sole inhabitant, as well as the geopolitical history of the place. The emergence of various objects which arrange history in a certain order, interrupted by animation

sections, preserves this syntax throughout the film. The picture of the drawn children reappears, this time on a postcard placed on a shelf, which bears the inscription: "KKL – *Matzavtam* – *Ya'ar Hayladim Hakdoshim* (JNF – their Tombstone – Forest of the Holy Jewish Children Martyrs). Hakdoshim Forest was part of a massive forestation enterprise initiated by the Jewish National Fund in the 1950s in the mountain area around Jerusalem. It was planted in memory of those who perished in the Holocaust, and among the planters were also camp survivors. Planting a tree in the forest signified the survivors' personal victory over the Nazi extermination machine which felled entire communities. The planting act was set as a counter-act to the extermination.

By adding animated sections and still photographs, and combining close-ups with wide-angle photography, Ben Ron reverses the montage dialectic. The interrupted cuts generate the sequence of a new reality. By bringing together dissociated scraps, she deploys the three-dimensional house into a linear scroll, unfolding the story transpiring inside the house, a story interrupted by repeated cuts onto a parallel reality. The house's

unfolding into a scroll corresponds with the video editing act, which arranges the occurrences along a single, continuous timeline, while preserving the house's nonlinear interior.

Titles pertaining to the War of Independence (1948), the Six Day War (1967), and the memory of the Holocaust are juxtaposed on the bookshelves. Ostensibly alluding to the formative events that shaped Israeli consciousness and the canonical Zionist-Israeli narrative more than others, they create a dichotomy between the uprooted diasporal Jew and the Six Day War, which was imprinted in collective memory as the grandest victory war in the history of Israel's wars.

1967 is also the year in which Ben Ron was born. She is of the generation of children born into the other, "proud" Israeli reality, Israeliness that learned to repress its minority status, its being the other; Israeliness whose roots are planted in the ground, and not connected to Judaism whose roots lie in memory, tradition and wandering. Does the domestic crime scene created by the artist attest to the broader crime scene of the "national home"? The record turns at increasing speed. A she-flower appears, looking straight ahead. It

-MARGALITH-

GALIT EILAT

**I am the wound, and rapier!
I am the cheek, I am the slap!
I am the limbs, I am the rack,
The prisoner, the torturer!**

Charles Baudelaire, *The Flowers of Evil*, tr. James McGowan
(Oxford: Oxford UP, 1993), p. 159.

The feeling accompanying the viewing of *Margalith* ('Pearl') is as though the viewer had been asked to observe a crime scene, but the crime is unknown as is the felon's identity. The picture unfolding before him reveals a scene of action strewn with evidence and clues. The house's arrangement recalls the style prevalent in the homes of many elders who came to Palestine from Eastern Europe in the 1930s and 1940s. Typical 1950s furniture; numerous books arranged on shelves throughout the apartment: foreign books alongside books in Hebrew

telling the story of the Zionist enterprise. Lace and embroidery doilies are placed on the armchairs and furniture pieces, various exotic knickknacks, and many ashtrays. But who lives here? The coat at the entrance and the slippers in the corner are the only signs that may surrender the lodger's female identity.

The crime scene which the investigator confronts is usually a false image created by the perpetrator in order to blur the traces of his action. The natural quality of the scene is a lure, and the detective's

מרגלית

MARGALITH





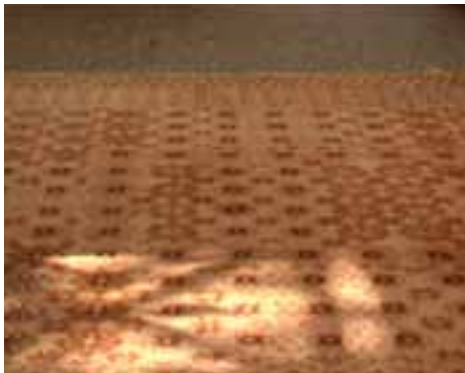
















Margalith, video stills
מרגלית, פרטים מתוך הווידאו









איה בן רון (נ' 1967) היא אמנית רבת-חומית החיה ויוצרת בתל אביב. עבודותיה משלבות וידיאו, הדפס, פיסול וציור, והן הוצגו בתערוכות רבות בישראל וברחבי העולם, בין השאר בהאמבורגר באנהוף, ברלין; בביאנלה ה-27 לאמנות, סאו פאולו, ברזיל; בפסטיבל הסרטים, אוברהאוזן; במוזיאון ישראל, ירושלים; במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית; במרכז לאמנות דיגיטלית, חולון; וב-Wellcome Trust, לונדון. בן רון הפיקה ופרסמה מספר פרויקטים מיוחדים, ביניהם ספר האמן עזרה ראשונה (הוצ' אמנות לעם); *Compliance*, עבודה מוזמנת למגזין הלונדוני סנדוויץ' (הוצ' SecMo), ופרויקט Bilis, לונדון. במהלך השנים זכתה בפרסים רבים, ביניהם פרס עידוד היצירה מטעם משרד המדע, התרבות והספורט; פרס קרן יהושע רבינוביץ' לפרויקטים מיוחדים; פרס אמן צעיר מטעם משרד המדע, התרבות והספורט; ופרס לפיתוח אמנות מטעם London Art Board.

Aya Ben Ron (b. 1967) is a multi-disciplinary artist living and working in Tel Aviv. Her works combine video, print, sculpture and painting. Ben Ron has exhibited extensively in Israel and abroad, at the Hamburger Bahnhof, Berlin; The 27th São Paulo International Biennial, Brazil; the Oberhausen Film Festival, Germany; The Israel Museum, Jerusalem; Herzliya Museum of Contemporary Art, Israel; The Israeli Center for Digital Art, Holon, Israel; and the Wellcome Trust, London, among other venues. She has produced several special projects and publications, among them an artist's book, *First Aid* (Omanut La'am, Israel); *Compliance* – commissioned artwork for *Sandwich* (SecMo Projects, London); and the Bilis Project, London. Over the years she has received various prizes and awards, among them Prize to Encourage Creativity on behalf of the Israeli Ministry of Science, Culture and Sports; Prize for Special Projects from The Joshua Rabinowitz Foundation for the Arts; Young Artist Award on behalf of the Israeli Ministry of Science, Culture and Sports; and an Arts Development Fund on behalf of the London Art Board.



Margalith, 2007, etchings, 11.5x9 cm each

מרגלית, 2007, תחרטים, 11.5x9 ס"מ כל אחד

הספר רואה אור לרגל התערוכה
מרגלית
פברואר-מרץ 2007, גלריה שלוש, תל אביב

The book is published in conjunction with the
exhibition MARGALITH
February-March 2007, Chelouche Gallery, Tel Aviv

טקסט: גלית אילת
עריכת טקסט ותרגום לאנגלית: דריה קסובסקי
עיצוב והפקה: מיכל סחר
הדפסה וכריכה: ע.ר. הדפסות בע"מ

Text: Galit Eilat
Hebrew editing and English translation:
Daria Kassovsky
Design and production: Michal Sahar
Printing and binding: A.R. Printing Ltd.

מרגלית
2007, DVD, 19 דק'
בימוי, אנימציה, עריכה: איה בן רון
צילום, הפקה: עודד קמחי
פסקול ומוזיקה מקורית: אורי דרומר
סאונד מיקס ופוסט-פרודקשן: דניאל קסטנבוים
תצלומי סטילס: עודד קמחי
אסיסטנט: יהושע שולגסר
עיצוב תלבושות: סיון ויינשטיין
תלת-ממד: ליאון דוד
משתתפים: איה בן רון, אורי בן רון
איפור: קרן בן-סימון

MARGALITH
2007, DVD, 19 min
Director, animator, editor: Aya Ben Ron
Cinematographer, producer: Oded Kimhi
Soundtrack & music: Ori Drumer
Sound mix & post production: Daniel Kestenboim
Stills: Oded Kimhi
Assistant: Joshua Schulgasser
Costume designer: Sivan Weinstein
3D modelling: Leon David
Participants: Aya Ben Ron, Uri Ben Ron
Make-up: Karen Ben-Simhon

תודה מיוחדת לסבתי, ד"ר מ. מרגלית-רול

Special thanks to my grandmother,
Dr. M. Margalith-Roll



הסרט הופק בתמיכת קרן יהושע רבינוביץ' לאמנות, תל אביב

The film was produced with the support of the Jehoshua
Rabinowitz Tel Aviv Foundation for the Arts

© 2007, כל הזכויות שמורות לאיה בן רון ולגלריה שלוש

© 2007, Aya Ben Ron and Chelouche Gallery

גלריה שלוש לאמנות עכשווית
חיסין 5, תל אביב 64284
טל' 972-3-5287418 פקס: 972-3-5289713
nirai@zahav.net.il www.chelouchegallery.com

Chelouche Gallery for Contemporary Art
5 Chissin St., Tel Aviv 64284
Tel. 972-3-5289713 Fax 972-3-5287418
nirai@zahav.net.il www.chelouchegallery.com