

התפילה  
ובשרהם עולמים  
ולמים דרך מעלה



was donated by  
with Rennert  
almighty  
children





בית המדרש  
של  
התורה

אם בני ישראל  
ידעים יקרתו  
של יעקב את  
היו מלחכי את  
היה

















In 2003, Claire Maratier, daughter of the painter Michel Kikoïne, entrusted the Fondation Pro Mahj, successor to the Fondation Kikoïne, with the organisation of the Prix Maratier, in honour of her late husband Amédée Maratier, with whom she shared her love of contemporary art. In doing so, she was pursuing the unconditional support she gave the Musée d'art et d'histoire du Judaïsme until she died in 2012.

From 2003 to 2011, Claire Maratier took part in awarding the prize, whose laureates were successively Pierrette Bloch (2005), Iris Sara Schiller (2007), Mikael Levin (2009) and Cécile Reims (2011). These choices clearly reflect the diverse sensibilities of the jury members, whose competence and independence she always respected. In 2013, the jury chose Nira Pereg, an Israeli artist little known in France but whose work has already been shown by prestigious contemporary art museums in Germany, Spain, the United States and Israel, and is now in the permanent collection of the Musée National d'Art Moderne at the Centre Pompidou.

In his text on Nira Pereg, Nicolas Bourriaud evokes her focus on the world immediately surrounding her, the opposite of the fascination with the “faraway” often characterising documentary approaches in art today. And this is one aspect of her work that particularly impressed the jury. This documentary approach has particular resonance in a museum of art and history, where it produces effects both as an artwork and as a document. In *Kept Alive* (2009-2010) Nira Pereg focussed on burial rites and in *Sabbath 2008* (2007-2008) on the cessation of activity on the eve of the Sabbath. In *Abraham Abraham* and *Sarah Sarah* (2012), the subject is the ‘transformation scenes’ that take place in the Tomb of the Patriarchs to enable—as Joseph Cohen and Raphael Zagury-Orly explain—its exclusive use by Jews or Muslims during certain festivals, whereas this sacred place is normally shared by both religions. It is these two pieces, projected together as a rigorous video installation, that Nira Pereg is showing at the Mahj.

Transcending the work itself, which places in choreographic counterpoint two rituals that would be incomprehensible of one did not know their reason, *Abraham Abraham Sarah Sarah* can be seen as a manifesto for the necessity of living with one’s neighbours, even when this involves complex compromises.

**PAUL SALMONA**

DIRECTOR OF THE MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DU JUDAÏSME

En 2003, Claire Maratier, fille du peintre Michel Kikoïne, confiait à la fondation Pro Mahj, qui prenait la suite de la fondation Kikoïne, l'organisation du prix Maratier honorant la mémoire d'Amédée Maratier, son époux, avec lequel elle avait partagé le goût de l'art vivant. Ce faisant, elle poursuivait l'œuvre d'accompagnement du Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, dont elle fut, jusqu'à sa mort en 2012, un inconditionnel soutien.

De 2003 à 2011, Claire Maratier fut associée à la désignation du prix, qui a récompensé successivement Pierrette Bloch (2005), Iris Sara Schiller (2007), Mikael Levin (2009) et Cécile Reims (2011). C'est, on le voit, un choix guidé par la diversité des sensibilités de jurés dont elle a toujours respecté la compétence et l'indépendance. En 2013, le jury a décerné le prix à Nira Pereg, une artiste israélienne peu connue du public français mais déjà présentée dans de prestigieuses institutions dévolues à l'art contemporain en Allemagne, en Espagne, aux États-Unis ou en Israël, ainsi que, depuis peu, dans la collection permanente du Musée national d'art moderne au Centre Pompidou.

Nicolas Bourriaud, dans le texte qu'il lui consacre, évoque à propos de Nira Pereg une démarche focalisée sur un univers proche, à l'opposé de la fascination des « lointains » qui caractérise souvent les démarches documentaires dans l'art d'aujourd'hui. Et c'est un des aspects qui a particulièrement séduit le jury. Cette exigence documentaire trouve, de fait, un écho particulier dans un musée d'art et d'histoire, où ce travail produit des effets tant comme œuvre que comme témoignage. L'intérêt de Nira Pereg se porte notamment sur les rites d'inhumation (*Kept Alive*, 2009-2010), la cessation de l'activité, le shabbat (*Shabbat 2008*, 2007-2008). Dans *Abraham Abraham* et dans *Sarah Sarah* (2012), elle s'attache aux « changements à vue » qui s'opèrent dans le tombeau des Patriarches pour en permettre l'usage exclusif par les juifs ou par les musulmans, lors de certaines fêtes – comme l'expliquent Joseph Cohen et Raphael Zagury-Orly –, alors que le lieu est ordinairement partagé spatialement entre les fidèles des deux religions. Ce sont ces deux œuvres que l'artiste a choisi de montrer au Mahj, à l'occasion du prix Maratier, dans une rigoureuse installation vidéo qui les projette simultanément en vis-à-vis.

Au-delà du dispositif de l'œuvre, qui fait résonner de façon chorégraphique deux rituels incompréhensibles si l'on en ignore le motif, *Abraham Abraham Sarah Sarah* apparaîtra notamment comme un manifeste de la nécessité de vivre avec ses voisins, même lorsque cela implique des accommodements complexes.

**PAUL SALMONA**

DIRECTEUR DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DU JUDAÏSME

# NIRA ET FRONTIÈRES

NICOLAS BOURRIAUD

DIRECTEUR DE L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS DE PARIS

La réelle singularité d'un artiste ne se perçoit qu'à partir des lieux communs de son temps et des injonctions tacites auxquels il ou elle a affaire. Lorsqu'on lui demandait de décrire son projet philosophique, Michel Foucault parlait ainsi de son « discours de presbyte », qui lui permettait de faire apparaître ce qui, pour être immédiatement présent, n'en était pas moins invisible au regard contemporain, à moins d'accommoder celui-ci et de décadrer la pensée. Parmi ces présupposés invisibles qui participent au discours artistique actuel, on compte l'engouement pour le format documentaire, qui a transformé les expositions de ces vingt dernières années en salles de projection, mais également un nouveau type de rapport entre l'artiste et son environnement immédiat. Nira Pereg tire sa singularité de son approche de ces deux éléments, et si son œuvre intrigue le regardeur en raison de sa proximité avec l'air du temps, elle le retient par les protocoles tout à fait originaux par lesquels elle s'en sépare.

Un nouveau type de réalisme a ainsi émergé depuis les années 1990, qui se fonde sur un documentarisme engagé : capter l'événement, suivre le fil d'une situation, donner des nouvelles du monde en dehors des formats imposés par la communication globale. Cette ambition, jadis assumée par les films de Rossellini ou de la Nouvelle Vague française, a petit à petit déserté le monde du cinéma. Plus flexible, moins coûteux, plus ouvert, l'art est devenu la terre d'asile de la pulsion documentaire, au point que ce sont désormais les expositions d'art contemporain qui nous informent sur la vie quotidienne des cinq continents et nous font entendre la parole des déclassés ou des subalternes.

Certains artistes accomplissent cette tâche en empruntant une posture voyageuse, se portant à la rencontre d'un autre qu'ils ou elles connaissent mal, d'un contexte parfois traversé à la hâte. D'autres, comme Nira Pereg,

# PEREG LES ZONES-

préfèrent explorer leur environnement immédiat en creusant ses contradictions ou ses zones d'ombre. Documentariste des tensions culturelles et religieuses, des drames intimes ou politiques qui se nouent dans l'espace restreint qu'elle a choisi pour cadre de son œuvre, Nira Pereg est une artiste immergée. Elle filme Tel-Aviv comme Manet peignait Paris, ou Canaletto Venise. Et lorsqu'elle réalise une œuvre lors d'un séjour à l'étranger (*67 Bows*), celle-ci ne peut qu'être lue en référence au conflit israélo-palestinien et à la guerre : le film montre des flamants roses cantonnés dans un zoo, soumis à des déflagrations sonores d'armes à feu dont le bruit du chargement suscite chez eux le réflexe pavlovien de courber la tête, évoquant une foule ayant apprivoisé le danger.

Qu'est-ce qui est proche ? Et qu'en est-il du lointain dans le monde globalisé ? En Allemagne, Nira Pereg retrouve un Tel-Aviv qu'elle a transporté dans ses bagages. Si un regard ethnologique et un appareillage documentaire lui permettent de saisir l'essence du contemporain, c'est à l'aide d'un dispositif plus complexe et plus formalisé (une caméra se jetant dans le vide, comme chez Michael Snow, depuis différents bâtiments de la ville) qu'elle aborde pudiquement son histoire personnelle. « Le peintre apporte son corps », disait Paul Valéry : Nira Pereg, quant à elle, ne produit que des images au sein desquelles elle s'est investie et qui rendent compte de ses relations à l'autre.

*Kept Alive*, tourné dans un cimetière juif où s'affairent quotidiennement des ouvriers palestiniens, pourrait ainsi passer pour un simple document engagé, si l'on ne percevait pas le fil émotif qui relie les images entre elles et l'implication de l'artiste dans la réalité qu'elle feint de décrire avec distanciation. Ce regard apparemment détaché, que Nira Pereg applique systématiquement à ses sujets, est la forme même de son engagement. Montrer la mécanique de l'exclusion, poser sa caméra devant le protocole ordinaire de la séparation, comme elle le fait dans *Abraham Abraham Sarah Sarah*, c'est bien plus que documenter une situation : c'est suivre un fil de vie au milieu des engrenages sociopolitiques et procéder à l'archéologie du présent.

La pulsion documentaire est toujours associée à une idée de lointain, qui nous provient de l'ethnographie, et dont nous assistons à l'écroulement

progressif: la crise du lointain. Les réseaux sociaux ou les téléphones portables nous le prouvent quotidiennement: le documentaire fonctionne aujourd'hui de proche en proche – il est devenu, en un mot, relationnel. C'est un outil de proximité, un projet personnel et intime, une injonction sociale. Car le paradigme documentaire est désormais assumé par tous, et non par un seul: nous sommes tous des témoins et nos preuves comparaissent *online*. L'usage du document par les artistes contemporains passe par le démontage de l'idéologie à l'intérieur de laquelle il circule, et à travers une construction formelle par laquelle l'artiste situe et positionne son regard.

Nira Pereg travaille en s'immergeant dans des contextes à la fois familiers et conflictuels, abolissant ainsi les notions de proximité ou de distance. Plus précisément encore, elle mène son corps et son regard au milieu de zones-frontières telles que le tombeau des Patriarches, et les œuvres filmées en résultant pourraient se voir considérées comme les traces d'une démarche qui constitue le véritable sujet de son œuvre: une approche patiente et sensible des nœuds sociaux. Nira Pereg circonscrit des espaces (tout son travail porte sur des lieux, des délimitations, des territoires) et va à la rencontre de leurs habitants. Telle est la nature de son environnement immédiat, qui maintient dans son « hors-champ » d'autres types d'espaces où existent la convivialité, le rapport amoureux, le dialogue, la vie domestique.

Pour les peintres cubistes, cet environnement se composait d'une table et de quelques objets, pour les artistes du pop art, de la sphère de la consommation. Pour la génération de Nira Pereg, l'espace immédiat est sociopolitique, et le monde qu'elle décrit nous apparaît sous les traits d'une invisible machinerie générant des exclusions et des inclusions, un univers social à vif.

## NIRA PEREG'S FRONTIER ZONES

NICOLAS BOURRIAUD

DIRECTOR OF THE ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEUR DES BEAUX-ARTS, PARIS

An artist's true singularity can be perceived only in terms of the shared places of his or her time and the tacit injunctions with which he or she has to deal. When asked to describe his philosophical project, Michel Foucault spoke of the "long-sighted discourse" that enabled him to reveal what is immediately present yet invisible to the contemporary eye unless one adapts one's vision and decontextualizes one's point of view. Two of the invisible presuppositions that are part of contemporary artistic discourse are the infatuation with the documentary format that over the last twenty years has transformed exhibitions into projection rooms, and a new type of relationship between the artist and his or her immediate environment. Nira Pereg's singularity lies in her approach to these two elements, and if we are intrigued by her work's closeness to its time, we are also fascinated by the entirely original protocols with which she separates herself from it.

Thus a new type of realism has emerged since the 1990s, based on a documentarian commitment to capture the event, to follow the thread of a situation, to bear witness to the world outside the formats imposed by global communication. This ambition, formerly that of the films of Rossellini and the French New Wave, has gradually deserted the film world. Art, more flexible, less costly and more open, has become the place of asylum of the documentary impulse, so much so that it is now contemporary art exhibitions that show us daily life on the five continents and let us hear society's outcasts and inferiors.

Some artists accomplish this task by adopting an itinerant posture, by going in search of an "otherness" with which they are unfamiliar, a context sometimes traversed in haste. Others, like Nira Pereg, prefer to explore their immediate environment by delving into its contradictions and grey areas. In her documentarian approach, Nira Pereg is an artist who immerses herself in the cultural and religious tensions and the private or political dramas traversing the restricted space that she has chosen as "frame." She shows us Tel Aviv like Manet painted Paris and Canaletto Venice. And when she produces a work on a trip abroad it can only be understood in terms of the Israeli-Palestinian conflict and war: *67 Bows*

shows us pink flamingos, in captivity in a zoo, repeatedly subjected to the sound of a firearm detonating. The sound of the weapon reloading induces the Pavlovian reflex of ducking or “bowing”, as if a crowd had learned how to “tame” danger.

What is close and what is far away in the globalised world? In Germany, Nira Pereg finds a Tel Aviv that she brought with her in her luggage. Her ethnological eye and documentary tools enable her to capture the essence of the contemporary, but she uses a more complex and more formalised apparatus (a camera launching into the void from several of the city’s buildings, à la Michael Snow) to modestly tell her own personal story. “The painter brings his body with him first and foremost”, Paul Valéry said. Nira Pereg produces only images in which she has implicated herself and which are accounts of her relationships with others.

*Kept Alive*, filmed in a Jewish cemetery in which Palestinians gravediggers work daily, could be regarded merely as a politically committed documentary if one does not perceive the emotive thread running through the images and the artist’s implication in the reality that she is feigning to describe with detachment. This apparently distant eye that Nira Pereg systematically applies to her subjects is the very form of her commitment. To show the mechanics of exclusion, to set up one’s camera in front of the protocol of separation, as she does in *Abraham Abraham Sarah Sarah*, is to do much more than merely document a situation, it is to follow the thread of life running through socio-political mechanisms, to undertake an archaeology of the present.

The documentary urge is always associated with an idea of the faraway derived from ethnography, whose progressive collapse—the crisis of the faraway—we are witnessing. Social networks and mobile phones are proving this today: the documentary functions now from person to person—it has become interpersonal. It is a local tool, a personal, private project, a social injunction. Because responsibility for the documentary paradigm is now taken by all not by one: we are all witnesses, and our evidence appears online. The use of documentary by artists now involves the dismantling of the ideology within which it circulates, and implicates a formal construction via which the artist situates and positions his point of view.

Nira Pereg works by immersing herself in contexts that are both familiar and conflictual, thereby doing away with the notions of proximity and distance. Even more precisely, she takes her body and her vision into frontier zones such as the Tomb of the Patriarchs, and the resulting films could be regarded as traces of the process that constitutes the true subject of her

work: a patient and sensitive approach to social ties. Nira Pereg delimits spaces. Her entire work has to do with places, delimitations, territories, and the encounters she seeks with their inhabitants. This is her immediate environment: a space which contains other types of space “out of frame,” in which there exists conviviality, amorous relationships, dialogue and family life.

For the cubist painters, this environment consisted of a table and a few objects, for the Pop artists it was the consumer world. For Nira Pereg’s generation, this immediate space is socio-political, and the world she describes is the invisible machinery that generates exclusions and inclusions, a social universe laid bare.

# TOMBEAU TOMBEAU

JOSEPH COHEN

PHILOSOPHE, PROFESSEUR AU UNIVERSITY COLLEGE DE DUBLIN

RAPHAEL ZAGURY-ORLY

PHILOSOPHE, DIRECTEUR DU MASTER BEAUX-ARTS  
À L'ACADÉMIE BEZALEL D'ART ET DE DESIGN DE JÉRUSALEM

Voici que nous nous tenons face à cette œuvre. *A priori* elle réclame notre champ visuel. Et pourtant, alors que les images défilent en simultané, entre *Abraham Abraham* et *Sarah Sarah*, on ne peut demeurer indifférent à ce qui se cherche par-delà le visuel. En effet, c'est au cœur du visuel que perce déjà une certaine interpellation: celle de s'évader hors de l'horizon ou du fait visuel. Comme si se posait d'emblée la question de savoir si la vision demeurerait le fond et la limite de notre rapport à l'art. Car en cette œuvre, alors que nous n'y entendons aucune voix résonner, retentit un appel. On n'y entend certes aucun appel et pourtant tout appelle. Et ce non pas afin de dénommer ceci ou cela une « juste politique » ou la « bonne opinion » capable, en retour, de nous donner bonne conscience. « Nulle désignation », dira Nira Pereg. *L'œuvre ne fait qu'appeler.*

L'œuvre *appelle* à regarder. Or cet appel au regard ne saurait se traduire en un commandement à la vision. Cette œuvre n'ordonne pas le voir, pas plus qu'elle n'induit la vision. Elle appelle le regard à délaisser la vision. C'est dire qu'elle appelle au regard sans le transmuier en une orientation, sans le transformer en une position, sans l'inscrire en une dimension fixe. Le regard est ainsi porté ailleurs que dans les rets de la vision. Et ce déport du regard l'engagerait en une *dyade*. Ce regard dyadique, Nira Pereg ne cesse de l'éveiller non pas contre, mais en dépit de cet autre appel, connu depuis Platon, de tout ramener au rassemblement, à l'unité, et donc à la vision. En ce sens, l'œuvre est aussi *rappel* – rappel de ce regard qui aura été, dans l'histoire de l'œil, recouvert et oublié. C'est pourquoi cette œuvre

# DES PATRIARCHES, DU PROPRE

ne saurait se comprendre comme une présentation directe du voir capable de fournir une lecture univoque du réel. Elle se compose certes d'images du réel, mais œuvre toujours à déjouer, par son installation et son agencement, la modalité déterminée par laquelle le réel s'imposerait le plus souvent à nous. Comme si, pour Nira Pereg, cette œuvre, avant d'être soumise à notre vision, nous avait regardés. Or regarder le réel sans vision, c'est être appelé et rappelé à la dualité du regard, au toujours *plus* que ce qui se donne à la vision. Il n'y va certes pas d'imaginer autre chose que le réel, mais d'exposer dans le réel ce qui l'anime, l'éveille, le réveille, et qui donc le retient de s'éteindre dans ce qui est vu. L'appel au regard dyadique est autre que le commandement à la vision, car il tient à regarder à même le réel le débordement d'une multiplicité le dédoublant toujours: le multiple dédoublant le réel dans le réel. Nira Pereg nous l'aura légué: faire du réel ce qui est vu d'abord et le plus souvent, prétendre y accéder en le circonscrivant au simple « donné » visé, ce serait perpétuellement le manquer et biffer son inhérente alternance. Tout se passe comme si, en cette œuvre, l'appel au regard n'est regard appelé que s'il est multiple, se dédoublant entre Patriarches et Matriarches (car, et le film en témoigne, le tombeau est aussi celui d'Isaac et Léa, de Jacob et Rébecca), à la fois du judaïsme et de l'islam, et qui sont ici, par Nira Pereg, doublement appelés, *Abraham Abraham* et *Sarah Sarah*. Or ce dédoublement du regard scande toute l'œuvre, lui donne sa cadence et son mouvement. Et ce jusque dans le titre de l'œuvre, là où le dédoublement des noms appelle et rappelle la multitude d'autres noms dans ces noms – Abram, Sarai, Ibrahim, etc. –, appelle et rappelle aussi la multitude des récits dans le récit biblique, la dualité de la figure abrahamique (ne venant d'un lieu que pour prendre l'autre cap, à la fois résident et étranger, habitant – sans jamais s'installer fixement et fermement – une tente ouverte aux quatre vents, etc.).

Première impression donc du regard double et dédoublé devant l'appel de cette œuvre: une certaine confusion dont on comprendra qu'elle émane, en vérité, d'une désorientation. Que se passe-t-il, en effet, dans le déroulement de ces deux films projetés l'un face à l'autre et simultanément ?

Il se passe une certaine expérience de la perte. Perte de la vision unique, perte d'une vision cadrée ouvrant ainsi à un dédoublement du regard, et aussi à un incessant décentrement. Dédoublement et décentrement du regard, l'œuvre est, dès ses premières images, en mouvement. Elle invite ainsi à perdre ses repères, perdre donc cette assurance souveraine propre à tant de discours philosophiques ou politiques clamant une identité d'appartenance. Nira Pereg, quant à elle, en appelle aux mouvements de passage de l'un vers l'autre, de l'un se déposédant et s'expropriant au profit de l'autre. Elle appellerait ainsi l'art à une interminable dissidence, voire résistance, à l'égard de tout ce qui cherche à le ramener à l'affirmation d'un lieu identitaire. Appel à questionner, à questionner encore, là où rien ne serait à l'abri de l'autre et où tout serait soumis à la multitude des passages sans résolution.

Regarder doublement *Abraham Abraham* et *Sarah Sarah*, c'est s'engager dans l'expérience de cette perte. Juifs et musulmans, chacun dans les parties du tombeau des Patriarches qu'ils occupent respectivement, s'affairent à disposer différents articles du culte et objets de rite. Un juif ferme l'arche où sont conservés les rouleaux de la Torah, des musulmans soulèvent et transportent d'énormes tapis de prière, un autre juif retire d'une grille fermée une enseigne indiquant le lieu du tombeau d'« Abraham notre père », puis le même, devant une autre porte, celle qui mène au tombeau de « Jacob notre père », descend une banderole de prière, d'autres musulmans entassent des livres dans une petite bibliothèque vitrée, d'autres juifs décrochent des cadres, deux musulmans retournent une bibliothèque, un juif se balance en prière, des musulmans empilent des tapis les uns sur les autres dans une pièce où sont aussi entreposés des chaises, des ventilateurs, puis l'un d'entre eux enlève une horloge. Des juifs enferment des livres de prière dans des armoires à portes battantes qu'ils prennent soin de verrouiller, puis ils regroupent des pupitres, des chaises, des bancs, et encerclent le tout derrière de grands panneaux de bois. Les juifs et les musulmans rangent donc. Les uns libèrent les murs, les autres dégagent le sol. Pourquoi juifs et musulmans rangent-ils ainsi leurs affaires ? Parce que – comme une dizaine de fois dans l'année, aux dates de fêtes importantes pour les uns et les autres – il revient soit aux juifs soit aux musulmans d'occuper la totalité du tombeau des Patriarches. Selon la fête, juifs ou musulmans doivent se désapproprier de leurs lieux respectifs, les quitter, et donc les vider, les dénuder, pour ainsi dire, de toute trace d'appartenance, de toute identité propre, pour laisser l'« autre » occuper le tombeau des Patriarches tout juste délaissé et ainsi se l'approprier entièrement.

Car ici s'impose un partage des lieux, comme dans tant d'autres lieux de culte sur cette terre dite « sainte ». En effet, au quotidien quatre-vingt pour cent du tombeau des Patriarches est réservé aux musulmans, vingt pour

cent est affecté aux juifs. Or les jours de fêtes importantes font exception à ce partage. Ils engagent une passation. Les juifs et les musulmans se retirent de leurs lieux respectifs, les quittent en laissant ainsi l'« autre » occuper l'ensemble du tombeau des Patriarches. Les musulmans, afin de célébrer leurs fêtes, pénètrent dans la partie assignée aux juifs, et les juifs, pour célébrer les leurs, investissent l'espace réservé aux musulmans.

C'est l'instant de l'ouverture. Une jeune soldate marque la passation des juifs aux musulmans en ouvrant la porte séparant les deux espaces. Les musulmans s'affairent ainsi à l'appropriation du lieu désapproprié par les juifs, le couvrant et le recouvrant de leurs tapis. Un jeune soldat marque la passation des musulmans aux juifs en ouvrant la porte divisant les deux lieux. Les juifs s'empressent de s'approprier la partie désappropriée par les musulmans, en recouvrant les inscriptions arabes gravées dans les murs d'étendards feutrés où sont brodées bénédictions et prières. Juifs et musulmans jouissent ainsi, chacun en leur moment propre et aux dates de leurs fêtes respectives, de l'ensemble du tombeau des Patriarches. Or cette passation, ce jeu d'appropriation et de désappropriation, est à nombre d'égards facilité par une autre symétrie entre juifs et musulmans : l'« interdit de la représentation ». Les uns comme les autres, en effet, partagent le même soupçon envers la tentation de l'idolâtrie du lieu, refusant de lui accoler un nom immuable en le fixant dans un présent éternel. Ainsi, juifs et musulmans se refusent pareillement à toute tentative humaine, trop humaine, d'incarner le lieu.

En ce moment de passation, un tiers inattendu entre en scène : l'armée israélienne. Celle-ci doit assurer la justice. Trop d'explosions de rages meurtrières ont porté atteinte à ces lieux, trop de morts hantent les murs de ces sépultures pour les laisser aux seuls religieux. Avant d'ouvrir les portes séparatrices entre juifs et musulmans, avant de transformer ce lieu double et dédoublé en un lieu pour les uns ou pour les autres, les militaires inspectent. Ils veillent d'abord à ce que le rangement se fasse convenablement. Parfois, ils interviennent en rangeant un objet oublié par l'un ou l'autre des occupants. Ce travail méticuleux de contrôle se fait dans le silence. Machinalement, les soldats passent en revue chacune des pièces. La froideur de cette inspection exprime une certaine indifférence à l'égard des lieux, une certaine distance vis-à-vis du sens sacré qu'ils pourraient revêtir, et surtout une abstraction de la pulsion sacrificielle qui pourrait à tout moment embraser le tombeau des Patriarches. Nul enthousiasme n'éprend la justice. Le silence des officiers contrôlant le travail de désappropriation soit des juifs soit des musulmans libère la possibilité de vivre, pour chacun d'eux, l'effervescence dévote – selon l'ordre préalablement prévu par le calendrier des fêtes religieuses.

On pourrait même croire qu'en ce jeu de désappropriation et d'appropriation des lieux, la justice révèle la banalité de cette passation. Mais cette banalité n'est pas insignifiante. Bien au contraire. Elle souligne en quoi le lieu n'est jamais, et ce par qui que ce soit, entièrement appropriable. Le tombeau des Patriarches, à l'instar de tout lieu, ne peut, en vérité, être approprié – c'est pourquoi juifs et musulmans peuvent s'adonner au jeu de cette passation, au jeu de cette désappropriation et appropriation. Tout se passe comme si l'inappropriabilité de ce lieu ouvrait à la possibilité de se l'approprier ou de s'en désapproprier. Et l'œuvre de Nira Pereg nous appelle à regarder cette inappropriabilité: le fond *sans* fond de tout lieu. Tout ici ne se tient que dans le vide. N'est ce qu'il est que parce qu'il émane du vide. Car ce vide – que l'œuvre montre en parcourant, au moment médian de sa projection, le tombeau des Patriarches vidé, désemploi et dépeuplé – apostrophe. De même que l'œuvre appelle à regarder, ce qui apostrophe dans l'œuvre, c'est le vide. Nira Pereg le nomme l'« instant séculier ». Or ce que ce mot recèle, ce n'est rien de moins que la mise en abîme du propre, de la propriété, l'énucléation de toute identification avec le lieu. Comme si l'abîme du lieu conservait quelque chose du passé et de l'avenir en ne laissant au présent que le jeu infini d'appropriation et de désappropriation des lieux auquel ne peuvent se livrer que des êtres sans lieu. Or le tragique dans cette histoire, c'est que ce jeu est trop souvent saisi comme l'unique réel. Mais l'« espoir » – ce mot si cher à Nira Pereg – serait de regarder toujours en tout lieu, ici et là-bas, le vide inappropriable débordant nos lieux les plus prétendument nôtres.

## TOMB OF THE PATRIARCHS, TOMB OF OWNNESS

JOSEPH COHEN

PHILOSOPHER, SCHOOL OF PHILOSOPHY, UNIVERSITY COLLEGE, DUBLIN

RAPHAEL ZAGURY-ORLY

PHILOSOPHER, HEAD OF MASTER OF FINE ARTS, BEZALEL ACADEMY OF ARTS  
AND DESIGN, JERUSALEM

When we come face to face with this work, *a priori* it makes demands on our field of vision. Yet, between the images of *Abraham Abraham* and *Sarah Sarah* appearing simultaneously on either side, one cannot remain indifferent to what is being sought beyond the visual. In the heart of the visual a certain questioning is already making itself felt: that of escaping outside the visual horizon or *fact*, as if straightaway the question of knowing whether vision is still the fundament and limit of our relationship to art were being posed. Because in this work, in which not a single voice is heard, there is a resounding appeal. One hears no voice yet everything appeals. This appeal does not command us to name this or that, a 'politically correct' opinion or policy capable in return of giving us a good conscience. 'No designations', Nira Pereg would say. *All the work does is appeal.*

The work demands that we *look*. But this appeal to the eye is not a command to see. The work neither orders seeing nor induces vision. It asks the eye to abandon vision, it appeals to the eye without transmuting it into a clear orientation, without transforming it into a position, without inscribing it in a fixed dimension. The eye is thus taken beyond the snares of vision, and this shift engages it in a *dyad*. Nira Pereg constantly awakens this dyadic eye, not against but despite that other urge, known since Plato, to assemble everything into a unity, and thus into a vision. In this respect, the work is also a *reminder*, a reminder of the history of the eye, of the eye covered and forgotten. This is why this work cannot be understood as a direct presentation of seeing providing an unambiguous reading of reality. Yes, it is composed of images of reality, but in its installation and arrangement it constantly seeks to foil the determined modality by which reality usually imposes itself on us. It is as if for Nira Pereg the work, before being subjected to our vision, had looked at *us*. But to apprehend reality without vision is to be reminded of the duality of the eye, that there is always *more* than that which meets the eye. The question is not to imagine anything other than reality, but to show what awakens the real and therefore

prevents it from extinguishing itself in that which is seen. The appeal to the dyadic eye is other than the command to see, because it involves seeing in reality the overflowing of the multiplicity always splitting it: the multiple 'linings' of the real in reality. This is what Nira Pereg is showing us: that to consider reality as what is seen first and most usually, to pretend that one can apprehend it by confining it merely to the data viewed, would be to perpetually miss it and block out its inherent alternation. Everything happens here as if the eye is only appealed to if it is multiple, split between Patriarchs and Matriarchs, because, as the film shows, the Tomb is also that of Isaac and Rebecca, of Jacob and Leah, both of Judaism and Islam, whom Nira Pereg here doubly names *Abraham Abraham* and *Sarah Sarah*. It is this duality of the eye that scans the entire work, gives it its rhythm and movement. It does so even in the work's title, in the double names invoking the multitude of other names in these names—Abram, Sarai, Ibrahim, etc.—and also recalling the many stories in the biblical narrative, the duality of the Abrahamic figure (coming from one place only to take another course, being both resident and foreigner, living without ever settling in one place, in a tent open to the four winds).

The first impression of the dyadic eye before the appeal of this work is a certain confusion stemming from a disorientation. So what is happening in these two films simultaneously projected opposite one another?

There occurs the experience of a loss, the loss of any framed vision opening thus to a duality of the eye and also to its incessant instability. In this ocular duality and shift the work is in movement from its first images. It invites us to lose our reference points and therefore lose that sovereign assurance inherent in so many philosophical and political discourses claiming an ownership identity. Nira Pereg shows the shifts of one towards the other, of one dispossessing itself, expropriating itself for the benefit of the other. In doing so she engages art in an interminable dissidence and resistance vis-à-vis everything seeking to confine it to the affirmation of a circumscribed place and identity. It is an appeal to question and question again, where nothing is sheltered from the other and where everything is subjected to multiple shifts without fixity.

To view *Abraham Abraham* and *Sarah Sarah* with this dual eye is to engage in an experience of this loss. Jews and Muslims, each in the parts of the Tomb of the Patriarchs they respectively occupy, go about arranging their religious articles and ritual objects. A Jew closes the ark containing the Torah scrolls; Muslims carry away enormous prayer carpets; from a closed gate a Jew takes down a sign indicating that this is the tomb of 'Abraham our father', then the same Jew, in front of another door leading to the tomb of 'Jacob our father', takes down a prayer banner; Muslims stack

books on a small, glass-fronted bookshelf; Jews take down frames; two Muslims rotate a bookshelf; a Jew sways in prayer; Muslims pile carpets in a room where chairs and ventilators have also been stored, then one of them removes a clock. Jews place prayer books in cupboards whose doors they lock, then desks, chairs and benches are assembled and surrounded with large wooden panels. Jews and Muslims tidy up and store away their belongings. The first free up the walls, the second clear the floor. Why are they all stowing away their stuff? Because, some ten times a year, for each religion's major holidays, either Jews or Muslims occupy the entire Tomb of the Patriarchs. Depending on the holiday, Jews or Muslims must disappropriate their respective spaces, vacate them, empty them and strip them bare of all traces of belonging and identity to allow the other to entirely occupy and thus appropriate the vacated Tomb.

Because, like so many other holy places in this so-called Holy Land, this is a shared place. On a daily basis eighty per cent of the Tomb of the Patriarchs is reserved for Muslims and twenty per cent for Jews. But for each religion's major holidays a handover takes place. Jews and Muslims vacate their respective spaces to allow the other to occupy the entire Tomb of the Patriarchs. To celebrate their holidays, the Muslims enter the part assigned to the Jews, and to celebrate theirs the Jews inhabit the space reserved for Muslims.

The time has come for the handover from Jews to Muslims, which a young female soldier marks by opening the door between the two spaces. Muslims begin appropriating the space disappropriated by the Jews, covering it with their carpets. A young soldier marks the handover from Muslims to Jews by opening the door between the two spaces. Jews then hurriedly appropriate the part of the tomb disappropriated by the Muslims, covering the Arabic inscriptions engraved in the walls with felt standards embroidered with blessings and prayers. Thus on the date of their respective religious holidays, both Jews and Muslims benefit from the entire Tomb of the Patriarchs. But this handover, this game of appropriation and disappropriation is in many respects facilitated by another symmetry between Jews and Muslims: their mutual prohibition of representation. Both share the same suspicion of the temptation to idolise a place, refusing to impose an immutable name on it and consign it to an eternal present. Thus Jews and Muslims both refuse any human, all too human temptation to embody a place.

An unexpected third party takes part in this handover: the Israeli army. Its role is to ensure justice is being done. This place has been stricken by too many murderous outbursts of anger, too many deaths haunt the walls of these sepulchres for them to be left to the religious authorities alone. Before opening the doors separating Jews and Muslims, before this

dual, split place is transformed into the place of one or the other, the soldiers inspect it. They first make sure that the space has been satisfactorily cleared, occasionally intervening to remove an object forgotten by one occupant or the other. This meticulous inspection process takes place in silence. Automatically, the soldiers inspect each room. The cool neutrality of this inspection conveys a certain indifference to the place inspected, a certain detachment vis-à-vis the sacred meaning it may have, and above all an abstraction of the sacrificial urge that could set the Tomb of the Patriarchs ablaze at any moment. There is no enthusiasm in this justice. The silence of the officers supervising this disappropriation by either Jews or Muslims liberates the possibility for each to live the effervescences of their religious devotion ordained by the religious calendar.

One could even believe that in this game of disappropriation and appropriation of place, the cold, neutral administration of justice reveals the banality of this handover. But this banality is not insignificance. On the contrary, it emphasises why this place is never entirely appropriable. Like any place, the Tomb of the Patriarchs can never in fact be appropriated at all, and this is why Jews and Muslims can indulge in this handover game, in this game of disappropriation and appropriation. Everything takes place as if this place's inappropriability had created the possibility of appropriating or disappropriating it. And Nira Pereg's work asks us *to look* at this inappropriability, at the bottomless abyss of every place.

Everything here is suspended in this void. It is only what it is because it emanates from the void. Because this void—shown in the middle of the projection as the Tomb of the Patriarchs is emptied of its contents and occupants—cries out to us. Just as the work appeals to the eye to look, what cries out to us in this work is this void. Nira Pereg calls this void the 'secular moment'. But what this last term conceals is nothing less than a *mise en abîme* of ownness, of property: the enucleation of any identification with a place whatsoever. It is as if the abyss of the place kept something of the past and future by leaving for the present only the infinite game of appropriation and disappropriation of places that only 'placeless' people can engage in.

The tragic aspect of this is that this game is too often regarded as the sole reality. But the 'hope'—a word dear to Nira Pereg—would be to always see in all places everywhere the inappropriable void overflowing the places we most pretend to be ours.

Nira Pereg was born in Tel Aviv in 1969. She is a graduate of the Cooper Union for the Advancement of Science and Art, New York, and the Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem.

#### ONE-WOMAN EXHIBITIONS

- 2004 *Canicule*, Braverman Gallery, Tel Aviv.  
2007 *67 Bows*, Herzliya Museum of Contemporary Art; *Roundabout Tel Aviv*, Braverman Gallery, Tel Aviv.  
2009 *Nira Pereg: Retrospective*, Edith-Russ-Haus für Medienkunst, Oldenburg; Kunsthalle, Düsseldorf.  
2010 *Sabbath 2008*, Neue Berliner Kunstverein, Berlin; *Nira Pereg: Mountain*, Tel Aviv Museum of Art, awarded the Israeli Art Prize by the Nathan Gottesdiener Foundation; *Kept Alive*, Loop Video Art Fair, Barcelona; *Sabbath 2008*, Santa Monica Museum of Art; *Kept Alive*, Shoshana Wayne Gallery, Santa Monica.  
2011 *Black Box*, Hirshhorn Museum, Washington; Museu do Chiado, Lisbon.  
2012 *Singularities*, Centro da Cultura Judaica, Sao Paulo; *Kept Alive*, Kunsthalle, Düsseldorf.  
2013 *All this can be reconstructed elsewhere*, Center for Contemporary Art, Tel Aviv; *67 Bows*, Museum of Art, Ein Harod; *Abraham & Sarah*, The Weatherspoon Art Museum, Greensboro. Invited to the Shanghai Biennale.

*Abraham Abraham* and *Sarah Sarah* are currently being shown in *Unstable Places: New in Contemporary Art* at the Israel Museum, Jerusalem (2 June 2014–3 January 2015).

*Sabbath 2008*, is being shown in *A History, art, architecture and design from the 1980s to today*, the new exhibition of the contemporary collections at the Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris.

Nira Pereg est née en 1969 à Tel-Aviv. Elle est diplômée de la Cooper Union for the Advancement of Science and Art, New York, et de l'Académie Bezalel d'art et de design, Jérusalem.

#### EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 2004 « Canicule », galerie Braverman, Tel-Aviv.  
2007 « 67 Bows », Musée d'art contemporain de Herzliya; « Roundabout Tel Aviv », galerie Braverman, Tel-Aviv.  
2009 « Nira Pereg: Retrospective », Edith-Russ-Haus für Medienkunst, Oldenburg; Kunsthalle, Düsseldorf.  
2010 « Sabbath 2008 », Neue Berliner Kunstverein, Berlin; « Nira Pereg: Mountain », Musée d'art, Tel-Aviv, lauréate du prix de la fondation Nathan Gottesdiener; « Kept Alive », Loop Video Art Fair, Barcelone; « Sabbath 2008 », Santa Monica Museum of Art; « Kept Alive », Shoshana Wayne Gallery, Santa Monica.  
2011 « Black Box », Hirshhorn Museum, Washington; Museu do Chiado, Lisbonne.  
2012 « Singularities », Centro da Cultura Judaica, São Paulo ; « Kept Alive », Kunsthalle, Düsseldorf.  
2013 « All this can be reconstructed elsewhere », Centre d'art contemporain, Tel-Aviv; « 67 Bows », Musée d'art, Ein Harod; « Abraham & Sarah », The Weatherspoon Art Museum. Invitée à la biennale de Shanghai.

*Abraham Abraham* et *Sarah Sarah* sont actuellement présentés dans « Unstable places: New in Contemporary Art », au Musée d'Israël, Jérusalem (2 juin 2014 – 3 janvier 2015).

*Sabbath 2008* figure dans « Une histoire, art, architecture et design, des années 1980 à aujourd'hui », le nouvel accrochage des collections contemporaines du Musée national d'art moderne au Centre Pompidou, Paris.

## FILMOGRAPHIE

*G-Spotting*  
Tel-Aviv, Israël, 2003  
Durée: 2'30"  
Vidéo, son

*Made in France*  
Paris, France, 2003  
Durée: 30'  
Vidéo, son

*Canicule*  
Paris, France, 2003  
Durée: 29'07"  
Vidéo, son

*Bangkoking*  
Tel-Aviv, Israël, 2004-2005  
Durée: 3'40"  
Vidéo, son  
Réalisation et montage: Nira Pereg  
Musique: Jesper Norda

*Souvenir*  
Tel-Aviv, Israël, 2004-2005  
Durée: 7'20"  
Vidéo, son  
Réalisation et montage: Nira Pereg

*1 Sleeps*  
Karlsruhe, Allemagne, 2006  
Durée: 6'50"  
Vidéo  
Réalisation et montage: Nira Pereg

*67 Bows*  
Karlsruhe, Allemagne, 2006  
Durée: 6'12"  
Vidéo, son  
Réalisation et montage: Nira Pereg

*Sabbath 2008*  
Jérusalem, Israël, 2007-2008  
Durée: 7'12"  
Vidéo, son  
Réalisation et montage: Nira Pereg  
Sound design: Nati Zeidenstadt

*Roundabout Tel Aviv*  
Tel-Aviv, Israël, 2009  
Durée: 27'32"  
Vidéo, son  
Réalisation, montage et préproduction:  
Tal Korjak et Nira Pereg  
Sound design: Nati Zeidenstadt

*And Melancholy*  
Tel-Aviv, Israël, 2009  
Durée: 3'02"  
Vidéo, son  
Réalisation: Sergey Klimkin  
Montage: Nira Pereg  
Sound design: Nati Zeidenstadt

*Kept Alive*  
Jérusalem, Israël, 2009-2010  
Durée: 22'26"  
Vidéo, son  
Réalisation et montage: Nira Pereg  
Sound design: Nati Zeidenstadt  
Produit avec le concours du Fonds pour l'art vidéo et le cinéma expérimental, Centre d'art contemporain, Tel-Aviv, avec le soutien de l'Israéli Film Council

*No Wind*  
San Diego, États-Unis, 2011  
Durée: 5'25"  
Vidéo, son  
Réalisation et montage: Nira Pereg  
Musique: Ry Cooder  
Sound design: Nati Zeidenstadt

*Scenario*  
Jérusalem, Israël, 2012  
Durée: 5'12"  
Vidéo, son  
Réalisation: Nadav Harel et Nira Pereg  
Montage: Nira Pereg  
Sound design: Nati Zeidenstadt  
Postproduction: Tal Korjak  
Produit à l'occasion de l'exposition « Aircraft Carrier », pavillon israélien, Biennale d'architecture, Venise, 2012, avec le soutien de l'Israéli Lottery Council for the Arts

*Abraham Abraham*  
Hébron, Cisjordanie, 2012  
Durée: 4'25"  
Vidéo, son  
Réalisation: Yossi Shalev  
Montage: Nira Pereg  
Sound design: Nati Zeidenstadt  
Postproduction: Tal Korjak  
Commande de « Under the Mountain », Festival du nouvel art public, Saison de la culture, Jérusalem, 2012

*Sarah Sarah*  
Hébron, Cisjordanie, 2012  
Durée: 4'25"  
Vidéo, son  
Réalisation: Yossi Shalev  
Montage: Nira Pereg  
Sound design: Nati Zeidenstadt  
Postproduction: Tal Korjak

*Mandatory Passage*  
Cisjordanie, 2012-2013  
Vidéo, son  
Réalisation et montage: Nira Pereg  
Sound design: Nati Zeidenstadt  
Postproduction: Tal Korjak

*Olive Trees in Hebron*  
Hébron, Cisjordanie, 2014  
Durée: 4'24"  
Vidéo, son  
Réalisation et montage: Nira Pereg  
Sound design: Nati Zeidenstadt  
Postproduction: Tal Korjak

### EN COURS DE PRODUCTION:

*Battlefield*  
Hébron, Cisjordanie, 2014-2015  
Installation vidéo

*Charged*  
Jérusalem, Israël, et Europe de l'Est, 2014-2015  
Installation vidéo et photographies

## FILMOGRAPHY

*G-Spotting*  
Tel Aviv, Israel, 2003  
2 min 30 sec  
Video with sound

*Made in France*  
Paris, France, 2003  
30 min  
Video with sound

*Canicule*  
Paris, France, 2003  
29 min 7 sec  
Video with sound

*Bangkoking*  
Tel Aviv, Israel, 2004-2005  
3 min 40 sec  
Video with sound  
Filming and editing: Nira Pereg  
Music: Jesper Norda

*Souvenir*  
Tel Aviv, Israel, 2004-2005  
7 min 20 sec  
Video with sound  
Filming and editing: Nira Pereg

*1 Sleeps*  
Karlsruhe, Germany, 2006  
6 min 50 sec  
Video (no sound)  
Filming and editing: Nira Pereg

*67 Bows*  
Karlsruhe, Germany, 2006  
6 min 12 sec  
Video with sound  
Filming and editing: Nira Pereg

*Sabbath 2008*  
Jerusalem, Israel, 2007-2008  
7 min 12 sec  
Video with sound  
Filming and editing: Nira Pereg  
Sound design: Nati Zeidenstadt

*Roundabout Tel Aviv*  
Tel Aviv, Israel, 2009  
27 min 32 sec  
Video with sound  
Fiming, editing, pre-production:  
Tal Korjak and Nira Pereg  
Sound design: Nati Zeidenstadt

*And Melancholy*  
Tel Aviv, Israel, 2009  
3 min 2 sec  
Video with sound  
Filming: Sergey Klimkiny  
Editing: Nira Pereg  
Sound design: Nati Zeidenstadt

*Kept Alive*  
Jerusalem, Israel, 2009-2010  
22 min 26 sec  
Video with sound  
Filming and editing: Nira Pereg  
Sound design: Nati Zeidenstadt  
Produced with the assistance of the Fund  
for Video Art and Experimental Cinema,  
Center for Contemporary Art, Tel Aviv, and  
with the support of the Israeli Film Council.

*No Wind*  
San Diego, USA, 2011  
5 min 25 sec  
Video with sound  
Filming and editing: Nira Pereg  
Music: Ry Cooder  
Sound design: Nati Zeidenstadt

*Scenario*  
Jerusalem, Israel, 2012  
5 min 12 sec  
Video with sound  
Filming: Nadav Harel, Nira Pereg  
Editing: Nira Pereg  
Sound design: Nati Zeidenstadt  
Post-production: Tal Korjak  
Produced for the Aircraft Carrier  
exhibition, Israeli Pavilion, Venice  
Architecture Biennale, 2012,  
with the support of the Israeli Lottery  
Council for the Arts.

*Abraham Abraham*  
Hebron, West Bank, 2012  
4 min 25 sec  
Video with sound  
Filming: Yossi Shalev  
Editing: Nira Pereg  
Sound design: Nati Zeidenstadt  
Post-production: Tal Korjak  
Commissioned by Under the Mountain:  
Festival of New Public Art, Jerusalem  
Season of Culture, 2012

*Sarah Sarah*  
Hebron, West Bank, 2012  
4 min 25 sec  
Video with sound  
Filming: Yossi Shalev  
Editing: Nira Pereg  
Sound design: Nati Zeidenstadt  
Post-production: Tal Korjak

*Mandatory Passage*  
West Bank, 2012-2013  
Video with sound  
Filming and editing: Nira Pereg  
Sound design: Nati Zeidenstadt  
Post-production: Tal Korjak

*Olive Trees in Hebron*  
Hebron, West Bank, 2014  
4 min 24 sec  
Video with sound  
Filming and editing: Nira Pereg  
Sound design: Nati Zeidenstadt  
Post-production: Tal Korjak

### IN PRODUCTION:

*Battlefield*  
Hebron, West Bank, 2014-2015  
Video installation

*Charged*  
Jerusalem, Israel and Eastern Europe,  
2014-2015  
Video installation and photographs

Suivi éditorial  
Editorial supervision  
JULIETTE BRAILLON

Traduction en anglais  
Translation in English  
DAVID WHARRY

Préparation et relecture des textes  
Text preparation and proofreading  
SYLVIE BELLU

Conception graphique  
Graphic design  
DOC LEVIN / LÉO QUETGLAS

Crédit photographique : avec l'aimable autorisation de la galerie Braverman, Tel-Aviv.  
Photo credit: with the kind authorisation of the Braverman Gallery, Tel Aviv.

© Nira Pereg  
© Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, 2014

Achévé d'imprimer sur les presses de l'imprimerie Stipa en octobre 2014  
Printed in France by Stipa, October 2014  
ISBN: 978-2-9133-9131-4  
Dépôt légal: octobre 2014  
Registration of copyright: October 2014



## LE PRIX MARATIER

La fondation Pro Mahj – héritière de la fondation Kikoïne et créée à l'instigation de Claire Maratier, fille du peintre Michel Kikoïne – a pour vocation de soutenir l'action et les activités du Musée d'art et d'histoire du Judaïsme. Désireuse de rappeler l'intérêt pour les artistes de son temps qu'Amédée Maratier partageait avec son épouse Claire, la fondation décerne tous les deux ans le prix Maratier et organise une exposition de l'artiste primé au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme.

Le Prix Maratier a été attribué à Nira Pereg. Le jury réunissait Paula Aisemberg, directrice de la Maison rouge – fondation Antoine de Galbert, Marie-Laure Bernadac, conservatrice générale honoraire du patrimoine, Jacqueline Frydman, directrice du Passage de Retz, Daniel Marchesseau, conservateur général honoraire du patrimoine, et Didier Schulmann, conservateur au Musée national d'art moderne / Centre Pompidou, chef de service de la bibliothèque Kandinsky.

Cette publication a été réalisée à l'occasion de l'exposition qui s'est tenue au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme du 21 octobre 2014 au 25 janvier 2015.

## THE PRIX MARATIER

The vocation of the Fondation Pro Mahj – heir to the Fondation Kikoïne and created at the instigation of Claire Maratier, the artist's daughter – is to support the mission and activities of the Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme. Intent on recalling the interest in the artists of his time that Amédée Maratier shared with his wife Claire, every two years the foundation awards the Prix Maratier and organises an exhibition of the prize-winner's work at the Musée d'art et d'histoire du Judaïsme.

The Fondation Pro Mahj awarded the Prix Maratier 2013 to Nira Pereg. The jury was composed of Paula Aisemberg, director of the Maison Rouge–Fondation Antoine de Galbert, Marie-Laure Bernadac, honorary heritage curator, Jacqueline Frydman, director of the Passage de Retz, Daniel Marchesseau, honorary heritage curator, and Didier Schulmann, curator at the Musée National d'Art Moderne / Centre Pompidou and head of the Bibliothèque Kandinsky.

This catalogue was published for the exhibition at the Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 21 October 2014–25 January 2015.



SARAH SARAH  
HÉBRON, CISJORDANIE, 2012

















