

# תערוכות

13 במאי – 19 באוגוסט 2017

## צוות המוזיאון

מנהלת ואוצרת ראשית: ד"ר איה לוריא  
מנהלת אדמיניסטרטיבית: תמי זילברט  
עוזרת לאוצרת ראשית ומתאמת: דנה רז  
מזכירת המחזיאון, אירועים והפצת תוכן: רעות סולמה לינקר  
רשמת: נועה חביב  
עוזרות מחקר: פנינה ולן, יפעת פליישר  
אב בית: יוסי תמם  
קשרי חוץ וגיוס משאבים: מיכל כרוך-שריב  
יחסי ציבור: הדס שפירא

## תערוכות וקטלוג

עריכה: ד"ר איה לוריא  
עוזרת לעורכת: דנה רז  
עיצוב גרפי והפקה: סטודיו קובי פרנקו  
עריכת טקסט עברית ותרגום לאנגלית: עינת עדי  
עיצוב תערוכות: ייל נור ("תרגילים באוצרות",  
"מחלמות הזיכרון"); רעות עירון (מישל אופטובסקי)  
הנחיה וליווי אוצרותי של "תרגילים באוצרות": גלי פבר  
ייעוץ חינוכי וליווי של "תרגילים באוצרות": הילה פלד  
וידיאו וסאונד ("תרגילים באוצרות"): ציון אברהם חזן  
צילום ("תרגילים באוצרות"): יעל גסר  
עוזרת ואוצר (מישל אופטובסקי): הלה רוטברג  
עריכת וידיאו (מישל אופטובסקי): אריק פוטמן  
תכנון והתקנת מערכת מולטימדיה:  
PROAV – אינטגרציה מערכות אודיו ווידיאו  
שילוט וכיתובים: שיווק בתנועה בע"מ  
קריינות מדרך קולי: ענת שניידרשן  
הפקת מדרוך קולי: Espro Acoustiguide Group  
הקמה ותלייה: גמליאל סספורטס, יוסי תמם  
חשמל ותאורה: עוזי קפצון  
דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל-אביב

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב  $\times$  גובה.

התערוכה "מישל אופטובסקי: פחד, משנות השבעים ועד האינסוף" בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ולאמנות. הדפסת העבודות בתערוכה "בן לם: אופנה במערכת" בתמיכת חברת מדיה קומפני וחברת אפסון. התערוכה "תרגילים באוצרות" בתמיכת שבתי ויעל שביט.

© 2017, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית  
קט' 2/2017



רבים וטובים נטלו חלק בהכנת מערך התערוכות הנוכחי במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. ברצוני להודות לאמנים בן למ, יעקב מישורי, ניר סגל, שרון פדידה ועמית קבסה. תודה לכל האוצרים המצוינים שליוו את התערוכות בלהט, תחושת אתגר ומעורבות: עוזי אגסי, ענת גורל'ר ורברגר, צופיה דקל כספי, אורי דרומר וגלי פבר. תודה לכל נשות ואנשי הצוות המקצועי, מבית ומחוץ, שליוו את הפרויקטים המוצגים במסירות ובמקצועיות.

תודה מקרב לב לראש עיריית הרצליה, משה פדלון, על אמונו הרב במוזיאון. תודה למנכ"ל העירייה ויו"ר ההנהלה הציבורית של המוזיאון, יהודה בן עזרא; לליאת תימור, חברת מועצה ויו"ר החברה העירונית לאמנות ולתרבות הרצליה; ולעדי חדד, סמנכ"לית החברה העירונית לאמנות ולתרבות הרצליה.

אנו מודים לחברת בייג'י בונד ולמנכ"ל החברה, מר שרון לבנטר, על תרומתם ותמיכתם המתמשכת. תודתנו שלוחה לכל התומכים, הפרטיים והציבוריים, שמלווים את פעילותנו בהתמדה. תודה למועצת הפיס לתרבות ולאמנות; לקרן אוטסט לאמנות עכשווית, לקנדידה גרטלר ולאיריס ריבקנד בן צור, מנהלת אוטסט ישראל, על התמיכה בעבודתו של ניר סגל. תודה לכל המשאילים שניאותו להשאיל למוזיאון את יצירותיהם: משאילים פרטיים; מוזיאון ישראל, ירושלים; גלריה חזי כהן, תל אביב; וגלריה ברוורמן, תל אביב.

תודה לאמן יעקב מישורי, שהגשים בתערוכתו את תפיסתו האוצרותית המגובשת.

הפרויקט "תרגילים באוצרות" בהובלת מוז"ה, אגף החינוך של המוזיאון, נוצר ביוזמתם ובעידודם של ידידי מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. תודה מקרב לב ליעל ושבתי שביט על תמיכתם הנדיבה, שאפשרה את התערוכה, ולגילה וזאב צימט על תרומת המלגות לפרויקט. תודה לאוצרת גלי פבר, שהובילה את הפרויקט במקצועיות ואוירה לשבח, ולהילה פלד, שהעניקה לו ליווי מסור וחשוב. תודה לנעה חביב וציון אברהם חזן על מעורבותם הברוכה בתערוכה.

תודתנו שלוחה לאלמנתו של מישל אופטובסקי, רותי ויטל גילעד, ולבתו, ענתי גילעד אופטובסקי, על התמיכה בתערוכתו. תודה להלה רוטברג, העוזרת לאוצר; לרעות עירון, מעצבת התערוכה; ולאריק פוטרמן, שערך את הסרטונים. תודה למועצת הפיס לתרבות ולאמנות על התמיכה במחקר לקראת הספר המלווה את התערוכה, ולקרן רבינוביץ לאמנויות, תל אביב, על התמיכה בספר.

תודות לאיתמר ב"ז על המאמר מעורר המחשבה המלווה את התערוכה "מלחמות הזירוקס". תודה לאיה סימון בן צדף על מעורבותה החשובה בתערוכת יוחנן סימון. תודה לניל ננר, שעיצב בכישרון רב את התערוכות "תרגילים באוצרות" ו"מלחמות הזירוקס". תודה לאנשי המקצוע המעולים, המלווים את פעילויות המוזיאון: עינת עדי, המופקדת על עריכת הטקסטים ותרגומם לאנגלית, וקובי פרנקו, שעל העיצוב. תודות שלוחות לאנשי הצוות של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, העושים לילות כימים, במסירות אין קץ: תמי זילברט, דנה רז, רעות סולמה-לינקר, מיכל כרוך-שריב, נועה חביב יוסי תמם. אין כמוכם.

איה לוריא  
מנהלת ואוצרת ראשית

יעקב מישורי,  
שמן על בד, 160×130  
Jacob Mishori,  
oil on canvas, 160×130



לכאורה, עמית קבסה (נולד 1977) פועל במרחב של זמן טבעי מתמשך, המופרש באיזשהו אופן מהעורק התזזיתי המרכזי. אבל אל תטעו בו. מערכות צירים קדחתניות יוצאות ממנו, זורמות ללא הרף פנימה והחוצה, מבקשות לפענח, לברר ולחקור מהלכים הקשורים לתולדות האמנות, לשיח המקומיות, לפוליטיקה של זהויות, ולגעת בשורשים רוחניים, בנבכי נפש, בטקסים ארכאיים ותרבות פופ מתקדמת. כל אלה מחזיקים, בעיקשות דוחקת, את ידו של קבסה על הדופק הפועם של הדברים. בעת הכניסה בשערי קיבוץ מגל, בדרך לסטודיו של קבסה, הממוקם בטבורו של הישוב הפסטורלי שבו נולד וגדל, קשה שלא להיזכר באותם ציירים חברי קיבוץ שנאלצו, בתקופה אידיאולוגית-קולקטיבית שנמשכה עד לפני עשורים לא רבים, להצדיק מול אסיפת החברים את ההכרח לעסוק באמנות אישית, שאינה יצרנית ואינה מנסחת בפשטות את ערכי התנועה והשעה.

עיון בסיפורו של ח.נ. ביאליק מ־1909, "מאחורי הגדר", מעלה אפשרות להבנת יצירתו של קבסה – ולא רק על רקע מופעיה המרובים של גדר בציוריו. ביאליק מביא את סיפור ההתאהבות של נח, נער יהודי, במארינקא, גויה יפה. השניים, מנוכרים למשפחותיהם ולבני קהילתם הדבקים בהלכות המקום המסורתיות, מתאהבים מבעד לגדר הפיזית והמטאפורית הניצבת ביניהם. משיכתם זה לזה – תמימה, ילדית, טהורה, חושנית ובלתי אמצעית – מקבלת הדהוד בתיאורי הטבע והחי השופעים. אלה מסייעים להתבונן בחיפושיו של קבסה אחר מקום שמחבר בין טבע ורוחניות, בין מסורת ותרבות. גם בציוריו תופס עולם הטבע מקום משמעותי וחשוב, ומהדהד עמדה קיומית. בעבודותיו, עמדתו של הסובייקט מתבדלת. הוא משקיף מהצד, מעט עילג, גולמני ונבדל, ספק נבלם בידי הסביבה שאינה מקבלת אותו לחיקה, ספק שומר על מרחק בטוח, מאוים מהיבלעות בתוכה.

נראה שכמיהתו של קבסה לביטוי אותנטי, טבעי, ישיר, קדם־שפתי מוצאת ביטוי בציוריו המופשטים. בשיחה הוא מספר כי מקור הכתמים הלבנים שבציורים בכתובת גרפיטי מחוקה שראה על קיר לצד הכביש. הגרפיטי – ביטוי פומבי, מתפרץ ומשתלח – הושתק על ידי צריחה בוטה ממנו, אך סימני המחיקה הקצביים העצימו באופן

פרדוקסלי את האמת של המחאה המתריסה שמתחת להם. קצת כמו שריקתו של אותו נער כפרי בסיפור המוכר "הצדיק הכפרי" על פי שלום אש, יש בעבודות של קבסה איזו גושיות שמבקשת את התמצית הדקה ביותר של הדבר; לקלף ולהתנער משכבות של תרבות, מודעות וידיעה על טיבו של הציור.

בעבודות האחרונות של קבסה הולכת ותופסת ההפשטה נוכחות דומיננטית. פרחים סכימטיים ילדותיים, מקסימים ומכמירי לב, מסורטטים ביד חופשית, חושנית בצבעיה, שגם משתדלת להתאים את עצמה לתבנית הייצוג המקובלת. משולשים שחורים ואדומים מצוירים במכחול עבה ישירות על הבד, בלי שכבת בסיס של גרונד, בריתמוס שמסרב לקישוטיות של האורנמנט, בכתמים גולמיים, רוויי צבע. מעשה מרקחה המתקומם נגד ביטויים בינאריים פשטניים של מזרח ומערב, לוקלי ובינלאומי, נשי וגברי, תרבותי ופראי, קדום וחדשני, אותנטי ומודע לעצמו. ילדתו הבכורה של קבסה, יובל, מונצחת שוב ושוב על הבדים, עומדת לצדו או אחוזה בזרועותיו. מאז שנולדה היא ממלאת את יצירתו, מציפה פחדים, התפעלות וחיפושי דרך. על הבדים ובפסל המרכזי באולם שבה וחוזרת דמות היברידית מסתורית. זהו Faymus, האלטר'אגו המוחלט – נשי וגברי, בן־גוריוני, ילדי, ארכאי אך גם משוכלל, אינפנטה נסיכית שראשה דמוני ומלבושה שמלת מלמלה ולאסקזית; כמו מוזיקת פולק־מטאל. היצירה של קבסה נעה בין גבוה לנמוך, בין ציור ליצירת אובייקטים, בין כתיבת פנזינים לבין עבודות על נייר, בין פסלי טלאים גסי תפרים שיצר מגבס ומבד לבין פסלי ברונזה ופסלי טוטם שגילף בעץ – חוליה נוספת בדרך ליצירת מרחב טוטלי, הדובר את שפתו הייחודית.



עמית קבסה, בעל/מקצוע, 2009, שמן על בד, 190×140  
אוסף פרטי  
Amit Cabessa,  
Professional/Husband,  
2009, oil on canvas,  
190×140  
Private collection

# מלחמות הזירוקס: פנזינים בישראל

אוצרת: ענת גורל־רורברגר

התערוכה "מלחמות הזירוקס: פנזינים בישראל" מציגה מבט פנורמי על תקציר תולדות הפנזינים שנוצרו בארץ בשלושים השנים האחרונות, החל בשנות השמונים למאה שעברה. היא נותנת נראות לתחום שדמויותיו פעלו עד כה מתחת לרדאר (בין שמפחד מהממסד העוין ובין שמתוך תפיסת עולם לוחמנית וחדורת שליחות), תוך התמקדות בפנזינים שנחשבים פורצי דרך בתחומם, בשפה או בגרפיקה שלהם. מדובר בקבוצה קטנה של יוצרים, שנלחמת בכל מה שמייצג את הסדר השולט: ממשלה, צבא, מערכת החינוך, ממסד האמנות, הבורגנות השבעה, ניצול והטרדה מיניים, פגיעה בבעלי חיים ועוד. חלק מהפנזינים מכילים תכנים אמנותיים, עמודי קומיקס חתרניים, או ביקורת רוקנ'רול. גם לתנועה הסיטואציוניסטית, קבוצה פוליטית־אמנותית רדיקלית שקמה באירופה ב־1957 ויצאה חוצץ נגד חברת הראווה המונעת על ידי שטיפת המוח של המדיה, הייתה השפעה מכרעת על צמיחת הפנזינים ברחבי העולם. לתנועה הייתה עדנה בתרבות הפאנק של סוף שנות השבעים, שהניבה מבול של להקות ולוותה גם בפריחה אדירה של פנזינים בסגנון קולאז'יסטי, פרוע וכאוטי. רבים מהפנזינים בוטים, גסים ומתגרים. לעתים זו בוטות לשמה, אך לעתים קרובות היא כסות מתעתעת למסרים חודרים. הסצינה כולה היא צלחת פטרי משובחת שמצמחת תערובת מרתקת של ערכים ובעיטה בהם, אידיאלוגיות אנטי־ממסדיות, ניסיונות אמנותיים והבעת דעה לא מצונזרת. מבנה התערוכה מבקש לשחזר את רוח החופש, הספונטניות, השיתוף וההתנגדות לקופירייטינג של יוצרי הפנזינים. רוב פעילי העבר בסצינה המצומצמת בארץ שמחו לשתף אתנו פעולה ולחלוק חומרים, אך מבין הפעילים כיום היו גם מי שסירבו לקחת חלק בתערוכה מוזיאלית ושמרו בקנאות על עמדה לעומתית, מתבדלת ומתריסה.

את המילה "פנזין" המציא אמריקאי בשם ראס שובנט (Chauvenet), שבאוקטובר 1940 פרסם כתב עת עצמאי בנושאי מדע בדיוני והגדירו כ־fanzine – מילת הלחם המורכבת מ־fan (מעריך) ו־zine (קיצור של מגזין). זהו שם גנרי לעיתון המיוצר בטכניקות זולות וזמניות, המופץ בדרך כלל ללא כוונות רווח מיידיות ובמספר עותקים מוגבל. רוב הפנזינים נעשים באמצעים ביתיים ומיושנים כמו נייר, נייר דבק ואקדח סיכות, אידיאלוגיית עשייה עצמית שמקפלת בתוכה את

רוח העצמאות של הפאנק. מכונת הזירוקס המשרדית הייתה המדיום המושלם להפצת הבשורה בכמויות גדולות – וגם שיוותה לחומרים מראה מחוספס, לא נקי, מתריס ומתלהם. כיום עברו חלק מהפנזינים לחיקן של תוכנות מחשב.

כמי שהשתתפה בפנזינים מהזן האמנותי, הגעתי לארגון התערוכה מתוך שיגעון לנושא. בביתי יש אוסף פנזינים גדול, שאספנו אני ובן זוגי, האמן, מבקר הרוק והארכיאולוג מיכאל רורברגר. צמחתי על פנזינים דוגמת פנזין האמנות *פחד*, שהוציא לאור מ־1979 עד 1985 מישל אופטובסקי (שהיה חבר קרוב שלנו, ומיכאל אף סייע לו בעשיית הפנזין). *קוריוז*, אציין גם פנזין נוסף בהפקת אופטובסקי, *דוברמן* מאת יאיר לפיד, שיצא ב־1984 בערך באלף עותקים – אבל לפיד, שלא אהב את התוצאה, גנז אותו. תערוכה על עבודתו של אופטובסקי (אוצר: אורי דרומר) מוצגת במוזיאון במקביל לתערוכה הנוכחית. בשנות התסיסה של הסצינה, מסוף שנות השמונים עד תום העשור הראשון של המאה הנוכחית, יצאו אינספור פנזינים אנרכיסטיים. האחים סנטיאגו (ס.אנטי־אגו) ופדריקו גומז הוציאו את *נקרופיליה לנוער* (1991), פנזין אנרכיסטי פורץ דרך, ואחריו את *מלחמת המילים* (1994–1996), והקימו גם להקת פאנק בשם נכי נאצה. *הכל שקרים*, פנזין מחאה בוטה, על גבול ה"צהוב", החל להתפרסם ב־1991 (בעקבות מלחמת המפרץ) ורואה אור עד היום כאתר אינטרנט. דייויד מסי, אחד האקטיביסטים שמאחוריו, אסף וערך ב־2002 אסופה של חומרי הפנזין, כולל פלאיירים ומודעות, והוציאם עם שותפיו בספר גדול ממדים. הוצאת צירופימקרים, שיסד ב־1994 ישראל פאלקה (המכונה ישמעאל) בן השמונה־עשרה וניקהז אליה בני נוער ויוצרים שונים, פעלה כקולקטיב המתנגד לקופירייטינג והוציאה פנזין קטן ואיכותי בשם *AM* (1994–1996) (ועם הזמן ריכזה בקלטר את רוב הפנזינים של התקופה). איתמר ב"ז (תחת הכינוי שאלתיאל) הוציא עוד בתיכון פנזין בשם *הקורמורן* (2001) יחד עם חבריו מקיבוץ נירים. בין היתר, שיתף פעולה עם המאייר בועז קדמן, שפרסם קומיקס בפרסומים שונים של ב"ז, בהם *כלב ציוני* (2003–2006), *מדריך גונזו לקב"ניסט הצעיר*, ו*מדריך גונזו לפנזינאי הצעיר* (שניהם 2003). אבי פיטשון הוציא ב־1993 את הפנזין האישי *Essence*, שבו שיתף פעולה, בין השאר, עם איתמר ב"ז וסנטיאגו גומז, שגם עיצבו לו שני גיליונות. בנוסף, השתתף פיטשון ברוב הפנזינים שיצאו בישראל עד 2010, ועוד ידו נטויה. עמית פטר כהן הירושלמי הוציא עם חבריו, המאיירים טדי גולדנברג, אוראל רייך וגיל לביא, את הפנזין הנועז והבוועט *MFM* (2005–2012). אייל בן משה ויואב סגל יסדו וערכו את *סטיות של פינגווינים*, פנזין קומיקס ומוזיקה מהנמכרים והרווחיים בכל הזמנים בישראל, ש־21 גיליונותיו התפרסמו בין השנים 1991–1998; החל ב־1994, עקב גיוס המייסדים לצבא, עברה עריכתו לאמיתי סנדי, ירון ניסקי ומושון זר אביב. היו פנזינים שהאוריינטציה שלהם היתה רוקנ'רול ואמנות, דוגמת *חמור* של קובי אור, שיצא בעקביות במשך שלושים שנה מ־1979, והיה אבן דרך חשובה לפנזינים שבאו אחריו כמופת לכתיבה אישית על סוגיות

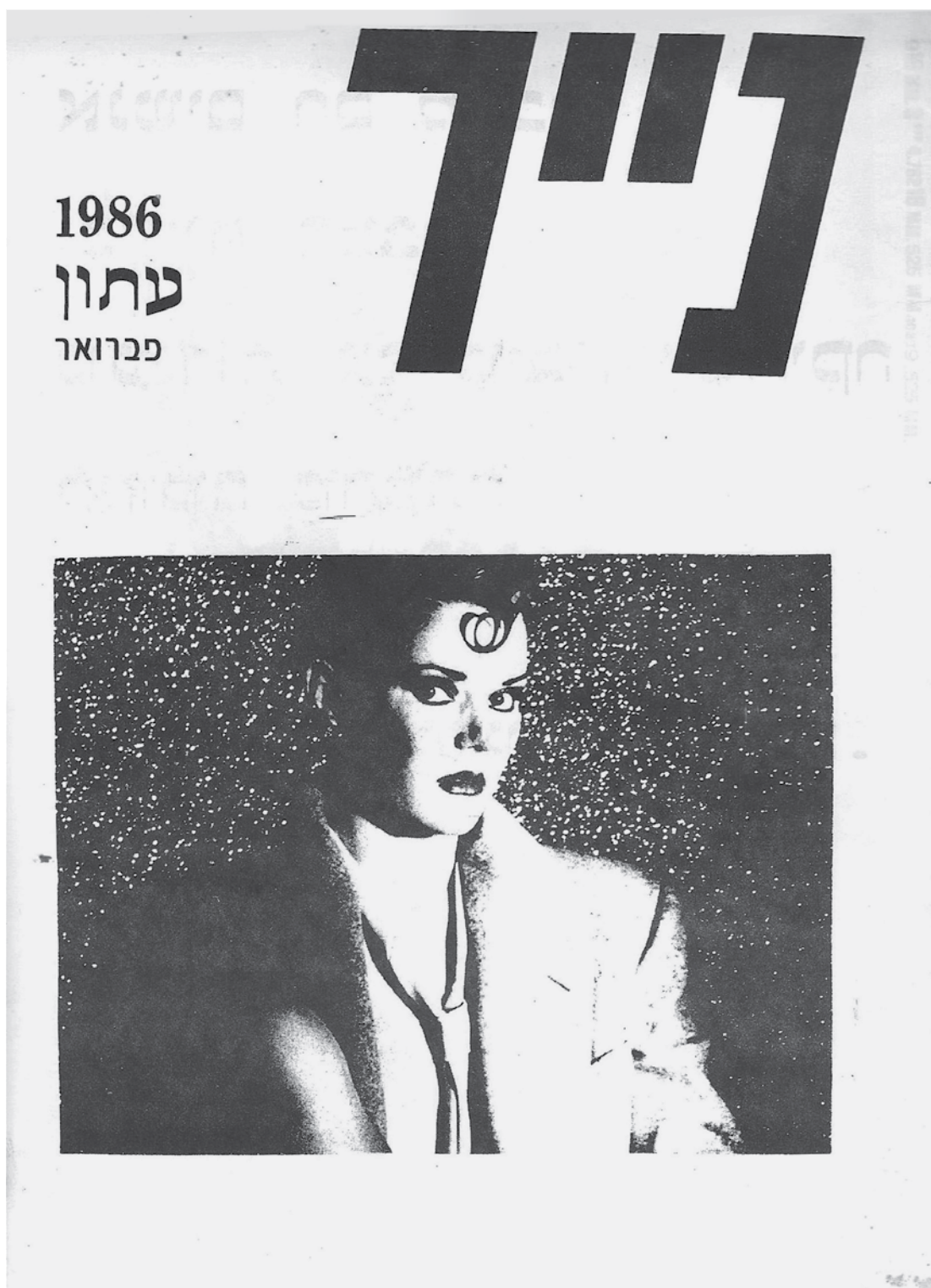


קיומיות ולביקורת רוק חדה ומרתקת. היו גם נייר של מוטי שהרבני, ששילב דפי אמנות עם ביקורות רוק, אבק של תלמידות התיכון דנה קסלר וקרני בן יהודה על רוקנ'רול ומגדר נשי, ועוד המון פנזינים שצצו לרגע ונעלמו, חלקם מגדריים, חלקם דאחקה של חבר'ה שהתכנסו לרגע, חלקם היו שם כדי להישאר. חלק גדול מהפנזינים האנרכיסטיים (מילה חבוטה לכשעצמה) צמחו מחבורת "אנונימוס" המקדמת זכויות בעלי חיים, נושא קרוב ללבם של רוב אנשי הפנזינים. רבים מהיוצרים, כאמור, החלו לפרסם כבר בתיכון, גיל טוב ליצירתיות ולמחאה יוקדת.

ברקע היו פסטיבלים שנתיים למוזיקה (פסטיבל ערד, החל ב־1982) ושבוע הספר, מוקדים חשובים להפצה ומכירה של פנזינים, בעיקר בשנות השמונים והתשעים, כשהאינטרנט עדיין לא ניקז אליו את אנרגיות היצירה והמחאה, והצורך להתבטא היה עז ודחוף. אנשי הסצינה הפנזינית העכשווית מתמקדים בפסטיבלי פנזינים, המתקיימים בתל־אביב מ־2011. עיקר פעילותם מתקיימת במועדון הצימר בדרום העיר, ארגון ללא מטרות רווח המשמש כמרכז לתרבות ולאמנות אלטרנטיביים.

ברבים מהפנזינים החדשים ניכר הגעגוע הכלל עולמי לטביעת היד האישית, החסרה בעידן הדיגיטלי המהיר והמשתכלכל בנקל, והשפעת הזירוקס מחלחלת לנראות ולתוכן שלהם. אך לא מעט פנזינים עכשוויים משתמשים בטכנולוגיות חדשות ובתוכנות מחשב ליצירת מראה נקי וכרומטי, עד שחלקם אף דומים לספרי אמן. עם פרוץ האינטרנט נשאבו אחדים מהפנזינים לבלוגים אישיים, כמו קרמטוריום של קובי אור, שתפס את מקומו של חמור המיתולוגי. בסך הכול, מאז שכותבי הפנזינים לשעבר התמקמו מול צגי המחשב הקרירים, פחתה העשייה הפנזינית אך לא נעלמה. כיום כבר לא ניכרים בעשיית הפנזינים אותם עוצמה ולהט לשינוי עולם שאפיינו, בנאיביות מסוימת, את הסצינה בשנים עברו. באומה הגלובלית המרושתת, הדחף להתבטא לא פחת, אבל קיבל במות ואמצעי הגברה אחרים. האינטרנט גורם לכל אמירה מחתרנית כנגד החברה הקפיטליסטית השבעה ועצומת העיניים להדהד חזק, אבל גם להצטרף לאינספור וריאציות על אותו נושא.

עטיפת הפנזין **נייר**,  
 פברואר 1986,  
 עורך: מוטי שהרבני,  
 אוסף ענת ומיכאל רורברגר  
 Cover of the fanzine  
**Paper**, February 1986,  
 collection of Anat and  
 Michael Rorberger



# מלחמות הזירוקס: פנזינים בישראל

דף הנייר שישרוף את חוות השרתים

מאת איתמר ב"ז

1. מתישהו, לפני עשור בערך, התחילה הפנזינאות הישראלית להשתעל, להיחנק ולהתפתל על הרצפה במצוקה גלויה. יוצרי פנזינים, יצירי כלאיים חריגים של עולם האמנות ועולם התקשורת, עשו כאן חיל בשנות התשעים וקצת אחריהן, עם פנזינים בתפוצה נטענת של אלפי עותקים, שהמוצלחים שבהם היו מצרך נחשק שעבר מיד ליד, בידר והלהיט והשכיל עשרות אלפי קוראי עברית. אבל מתישהו, לפני עשור בערך, רוחה של הפנזינאות השתנקה, פערה פה ושבקה חיים. מהלוע הפעור שלה זחלה החוצה רוח מסוג חדש: אמנותית, דלת תפוצה במתכוון, אכולת נוסטלגיה לפנזין כמדיום ישן ומוגבל – אח במסדר הדחויים המתקמבקים של מצלמות הפילם, קלטות השמע ומכונת הכתיבה.

הפנזין לא תמיד היה מדיום מוגבל או מיושן. עד לפני שנים לא רבות, הוצאת פנזין הייתה בחירה הגיונית לגמרי עבור מי שביקש להגיד משהו ולא רצה – או לא יכול – למסור אותו לציבור הרחב באמצעות עיתון, רדיו או טלוויזיה. הפנזין סיפק אפיק גמיש זול להפצת מסרים בתפוצה קטנה עד בינונית: המחיר הנקוב של הגיליון השלישי של סטיות של פינגווינים היה שקל אחד בלבד, פעמיים מסטיק בזוקה בטעם קולה במרכולית. ב־1996, תמורת חמישה שקלים יכולת לרכוש את הגיליון החמישי של מלחמת המילים וללמוד כיצד (ובעיקר למה) לקבל פטור משירות צבאי.

אבל כבר אז, מי שהיטה אוזן היה יכול לשמוע את התופים הכבדים הולמים ממעבר לגבעות. משהו חדש הלך והתקרב, וסימן את הקץ עבור העיתון המודפס, ערוץ הטלוויזיה ותחנת הרדיו. וגם עבור הפנזין. בתוך פחות משני עשורים הספיק האינטרנט לשנות כל מה שידענו על פליטה וקליטה של מידע – התהליך נעשה פשוט יותר, המידע נעשה עשיר וזמין יותר, חינמי, והרבה הרבה יותר מפולח. לא היה לנו שום סיכוי. ואם היה, הרשת החברתית עברה בין הגופות וביצעה וידוא הריגה. אבל אולי, רק אולי, בזמן שזה קרה גם נזרעו זרעי התחייה של כמה מאמצעי התקשורת הטיפשים והמיושנים שהרשת גאלה מייסוריהם.

2. בסצינה החזקה ביותר בסנוזן, סרטו של אוליבר סטון על מדליף מסמכי האן־אס־אי, אדוארד סנוזן חוזר הביתה אחרי עוד יום של עבודה

במנגנון המעקבים הממשלתי, נכנס למיטה ומקיים יחסי מין עם זוגתו. תוך כדי המעשה, ברגע של צלילות, הוא קולט בחרדה את אישון המצלמה הקבוע בראש מסך המחשב שלו. האם בצד השני יושב לו סוכן ביון וצופה בו בחזרה, כפי שהוא ועמיתיו עושים לאחרים יום־יום, שעה־שעה, ובמספרים אדירים?

הבום הטכנולוגי של העשורים האחרונים העצים את האדם המערבי באופנים שאפילו סופרי מדע בדיוני לא טרחו לדמיין. אמנם עוד לא למדנו לשגר את גופנו ממקום למקום או לבצע קפיצות על־חלל, אבל שלל המכשירים העומדים כעת לרשות האדם מאפשרים לו לפלוט ולקלוט מידע בקצב שעד לפני כמה שנים היה שמור למבזקנים ומפעילי חדר־מצב.

כצרכני מידע, עברנו ממכולת קטנה, שבה הכול ספור, לסופרמרקט עצום, שעל רוב מוצריו כלל איננו מתבקשים לשלם. ממדיה האינסופיים של הרשת מעוררים תחושה מתבקשת של אנונימיות, אך זוהי תחושה כוזבת. מהצד השני של הראוטר יושבים רובוטים, שמנטרים את ההתנהלות המקוונת של כל גולש וגולשת ומנתחים אותה בניסיון לייצר רווח. כפי שהתברר בעקבות גילויי סנודן, הרובוטים המסחריים האלה אינם לבדם. ממשלות וארגוני צללים משתמשים בטכנולוגיה דומה, אך הרבה יותר פולשנית וגורפת, כדי לאגור מידע על הציבור הרחב, כך שברגע האמת – כשיהיה צורך לאתר מישהו או למצוא עליו מידע מפליל – יהיה מאיפה לשלוח את הדאטה ולחתור למגע.

צריכה של מידע מקוון היא פעולה דו־כיוונית. כשהגולש מחפש ומוצא פריט מידע, הוא לא רק משתמש בו כפי שהיה משתמש, נאמר, במידע השמור על קלטת וידאו או בגזיר עיתון – הוא גם מייצר מידע: חייוי קטן שאומר "הייתי פה". על כל פרוסת מידע שהמשתמש בולע, הוא פולט פירור שנשאר אחריו ומצטרף לשביל פירורים שצבא הרובוטים יכול לנתח ולהבין. המשתמש לא רק משתמש במידע – המידע משתמש בו בחזרה. כשהמשתמש בודק מה מזג האוויר באילת, הוא גם משדר לרובוט שמעבר למסך: יש סיכוי לא רע שבסוף השבוע לא אהיה בבית, אולי ארד לאילת.

אבל מה אם אני חושב דווקא לעלות לסוריה? לטביעת האצבע שמשאיר המשתמש על כל פריט מידע שבו צפה ברשת יש השלכות המשפיעות על האופן שבו הרשת מתבוננת בו בחזרה. סייד קשוע כתב לא מזמן, באחד מטוריו השבועיים במוסף הארץ, שהוא נוהג להקליד ב"גוגל" את המלה "דאע"ש" בערבית כמעט מדי יום; הוא מסביר שכדי לאזן את טביעת האצבע הדיגיטלית שלו, מחשש שמישהו אי שם יסיק שהדבר מצביע על חיבתו לארגון הטרור, הוא מקפיד לחפש גם מידע על אישים מתולדות הציונות. זה נשמע כמו פרנויה, אבל לא בטוח שקשוע מגזים: בשנים האחרונות, רשויות אכיפת החוק חקרו לא פעם ערבים ישראלים ופלסטינים שהביעו ברשתות החברתיות סימפתיה לפעולות טרור, ובפשיטות משטרתיות על בתים פרטיים מחרימים לא פעם מחשבים אישיים, שהמידע האצור בהם מסייע לגיבוש התיק

נגד הנחקרים. כמו ארצות־הברית, ישראל משתמשת במערכות ניטור גורפות, שבמוצהר משמשות לסיכול טרור אסלאמי, אך קשה להאמין שלא נעשה בהן שימוש גם על אוכלוסיות אחרות.

3. איך אפשר להתגונן מפני מערכות הפועלות מאחורי מסך של חשיכה, שעצם קיומן הוא בגדר שמועה מוכחשת? דרך אחת היא להתחמש בתוכנות נגד, להיזהר במסירת מידע ולהרבות בהחלפת מכשירים. עם זאת, בהעדר מידע אמין לגבי מערכות המעקב, קשה לדעת עד כמה הדרך הזאת אפקטיבית. דרך אחרת היא התנתקות מבוקרת. אם המשתמש יוצא מנקודת הנחה שכל תזוזה דיגיטלית שהוא עושה עלולה להיות מנוטרת, ייתכן שהמסקנה היא שעליו לפעול בזירה אחרת, שאותה קשה הרבה יותר לנטר. במקום לשדרג את המערכת, לשנמן אותה. לפני שנים אחדות, זמן לא רב אחרי חשיפת מסמכי האן־אס־אי, ערכה מערכת העין השביעית סיעור מוחות, שבמסגרתו עלתה לדיון השאלה מהי הדרך הבטוחה ביותר להדליף מידע לעיתונאים. סנודן, שהכיר את יכולותיו של מנגנון המעקב האמריקאי, הנחה את העיתונאים שקיבלו ממנו את ההדלפה כיצד להגן עליו באמצעות תוכנות הצפנה ושימוש במחשב שמעולם לא חובר לאינטרנט. דרך אחרת היא לחזור אחורה בזמן ולהשתמש בטכנולוגיות טיפשות, כאלה שלא בלתי אפשרי לנטר – אבל מי שירצה לעשות זאת יזדקק לגדוד של מרגלים. מה רע במעטפה שנשלחת בדואר למכר כלשהו עם מסמכים שצולמו במכונת צילום ורשימות בכתב יד, או שיחה בארבע עיניים במקום תכתובות תזזיתיות בתוכנת מסרים? בהמשך הדרך, גם סנודן בחר להיפגש עם העיתונאים פנים אל פנים במדינה זרה. מדינות שרודפות מדליפי סודות ביטחוניים הן מחזה ישן. מנקודת המבט שלהן, זה אפילו מתבקש. במקרים קיצוניים (גם בישראל), הן גם ירדפו עיתונאים שמחזיקים ברשותם מידע רגיש. אך מה קורה כאשר מדינות לא מסתפקות בניסיון לעצור את דליפת המידע, ומבקשות להעניש גם את צרכני הקצה – הקוראים, הצופים והמאזינים? חשיפה רחבת היקף של מסמכים סודיים אינה תופעה שכיחה בתקשורת העולמית, על אחת כמה וכמה בזו הישראלית, המוכפפת לצנזורה צבאית. אך יש גם סוגים אחרים של מידע שהמדינה הייתה רוצה לצנזר: חומרים שהיא תופסת כמסיתים; כאלה החושפים בעלי תפקידים בצבא ובממשל לסנקציות בינלאומיות; תכנים פורנוגרפיים או אלימים; או כאלה שמישהו יחליט שהם "אנטי־ישראליים".

ניסיונות חקיקה ושינויי מדיניות מהשנים האחרונות מאיימים להרחיב את יכולתה של המדינה לחסום בפני האזרחים את הגישה למידע לאחר פרסומו. לניסיונות אלה יש מניעים שונים, חלקם חיוביים, ויש להם גם תכונה משותפת: המידע שהם מבקשים לחסום הוא מידע מקוון. למה? כי אפשר. במידע מקוון אפשר לשלוט. המדינה אינה יכולה לשלוח פקחים לכל בתי האב בישראל ולבדוק באיזה מהם יושב על המדף עותק פיזי של מיין קמפף, אך היא יכולה להורות לספקיות

האינטרנט לחסום אתרים המפרסמים תכנים שנאסר על הציבור לצרוך. הגבולות טכנולוגיות אפשר אמנם לעקוף בדרכים טכנולוגיות, אך יש להניח שרוב המשתמשים לא יטרחו לעשות זאת.

4. עם כל יום שעובר נצברים עוד ועוד נתונים על הפעילות הווירטואלית שלנו. ככל שהמידע שנאסף עלינו יותר מקיף ואינטימי, גובר הפיתוי של האוספים להשתמש בו. כל הקצנה באווירה הציבורית או במתיחות הביטחונית מגבירה גם היא את הסיכוי שמישהו יחשוב שהפתרון מצוי בחילוט המידע והפיכתו לנשק. מוח קונספירטיבי יוכל לדמיין תרחיש דיסטופי, שבו מערכת הביטחון וסיירת של חברות מסחריות לא רק משתלטות על אמצעי הייצור וההפצה של המידע, אלא גם מחילות פיקוח מעמיק על צריכת התכנים של התושבים. כיום, המציאות העגומה הזאת עדיין נשמעת מופרכת למדי, אבל אם היא תתממש, אחת הדרכים להתחכם לה תהיה מעבר לצריכה וייצור של מידע בפורמטים שקשה לנטר.

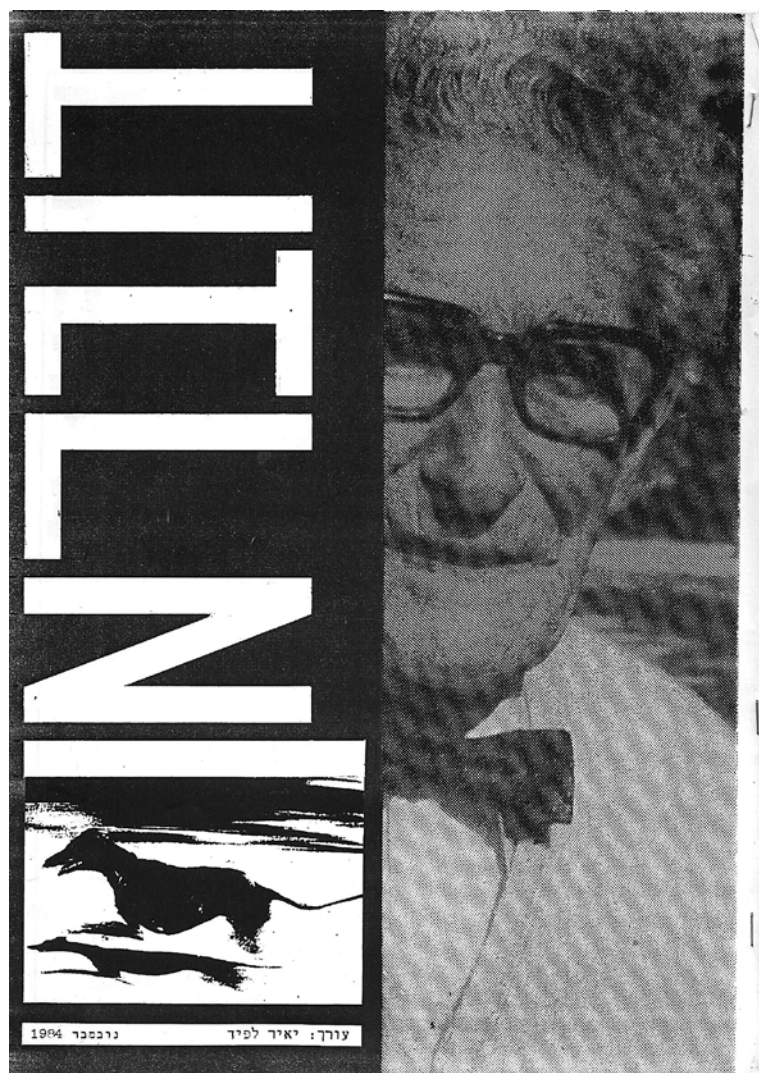
השלב הראשון בכינון משטר אורווליאני שכזה יהיה להשתלט על התקשורת הממוסדת ולקבוע עבורה גבולות גזרה הדוקים שאסור לחרוג מהם. השלב השני יהיה החלת פיקוח קפדני על מדיה חברתית, כולל מעקב אחר טראבל־מייקרים והחשכה מוחלטת ברגעי קיצון. השלב השלישי יהיה החלת מעקבים על התקשורת הלא־פומבית של הנתינים: שיחות הטלפון שלהם, אפליקציות המסרים המיידיות, תכתובות הדואר האלקטרוני. השלב הרביעי יהיה השתלטות על מידע דיגיטלי שאדם מחזיק לשימוש עצמי, בתוך המכשירים האישיים שלו: רשימות טקסטואליות, תיעוד ויזואלי, מסמכים, פיסות תרבות ומה לא.

מה יכול לעשות אדם שמניח שכל תזוזה דיגיטלית שלו נתונה לניטור ממשלתי? יחידי סגולה יתקינו מערכות שיבלבלו את המנטרים וישמרו עליהם מוגנים. אבל רוב הציבור יאלץ להתרגל למצב החדש, ולהפנים שמי שמעוניין ליצור או לצרוך תכנים אסורים, עדיף שיעשה זאת מחוץ למעגל הניטור. אם המשטר יודע מה אתם כותבים במעבד התמלילים עוד לפני שלחצתם "שמור", זה הזמן לנקות את האבק מעל מחברות הנייר הישנות. אם רובוטים ממשלתיים יודעים מה צילמתם בסמרטפון עוד לפני ששיתפתם את התמונה עם מאן דהוא, אולי עדיף שאת התמונות הרגישות תצלמו במצלמה מטומטמת, נטולת חיבור לרשת. ואם סוכני חרש יושבים לכם על הפיד ומחכים שתגידו משהו שאסור לומר, אולי עדיף לשלוף טוש, נייר ומספריים ולסור למכונת הצילום הקרובה.

בטח, גם את מעגל החיים של הפנזין – משלב השרבוט והגזר־והדבק, דרך השכפול ועד ההפצה – אפשר לפצח, אבל יהיה קשה לעשות זאת באמצעות מערכת מעקב שנבנתה כדי לנטר מידע דיגיטלי. בשנת 2067 (נגיד), מי שירצה לעקוב אחרי דיסידנט שיפיץ מידע בשיטות של המאה העשרים יצטרך לשנס מותניים ולהשתנמך גם הוא: להסתתר בצללים, לחמוק דרך הסמטה, לאיים על הדלפקאי

בבית־הדפוס ולזהות את מושא המעקב בלי לדעת מה טביעת האצבע  
הדיגיטלית שלו. סוכן ממשל שירצה לוודא שאף אחד לא קורא את  
עלוני המחתרת יצטרך לעבור בית־בית, שכונה־שכונה, ובסופו של דבר  
להקים מדורה גדולה ולשרוף את העיתונות או הספרות האסורה. זה  
ייתכן, זה אפשרי, אך בניגוד למפעילי מערכת המעקב הממוחשבת -  
שפועלים בשקט, במחשכים, ונשארים מאחורי הפרגוד אפילו בהליכים  
המשפטיים שמתבססים על ממצאיהם - מי שפולש לבתים, מחריס  
רכוש ומשמיד נכסי תרבות לא יכול להסתכל במראה ולהגיד לעצמו  
שהוא בסך הכול עובד בהייטק. ביום שבו יכריעו אותו נקיפות המצפון,  
יכול מאוד להיות שכלי התקשורת שלידי יבחר להדליף את כל מה  
שהוא יודע לא היה עיתון בריטי עם תפוצה כלל־עולמית, כמו במקרה  
של סנודן, אלא קובץ דפים בכתב יד עם תצלומים מגורענים שמישהו  
יצלם בספרייה בלילה, בזכות מפתח גנוב.

איתמר ב"ז הוא חבר  
מערכת אתר העין  
העובדית. בעבר הוציא  
פנזינים והקים את ארכיון  
הפנזינים הישראלי.



עטיפת הפנזין שנגזר  
**דוברמן**, נובמבר 1984,  
עורך: יאיר לפיד, הפקה  
וגרפיקה: מישל אופטובסקי  
Cover of the  
undistributed fanzine  
**Doberman**, November  
1984, editor: Yair  
Lapid, production and  
graphic design: Michel  
Opatowski

# מישל אופטובסקי: פחחד, משנות השבעים ועד האינסוף

אוצר: אורי דרומר

יש אנשים שנחרתים בך מרגע שפגשת אותם, מכיוון שהם הולכים על התפר או בגלל ש"נולדו חדים", כפי שאומר שולץ, גיבור הסרט בשם זה שיצר מישל אופטובסקי ב־1979 – או אולי זה כי הם חברים *לפחחד*. כולנו חברים *לפחחד*, אבל יש אנשים שידועים לתת לזה צורה. *פחחד*, המגזין שיסד אופטובסקי ב־1979, הוא רגע מזוקק של תודעה מקומית, של המציאות הישראלית כפי שאנו מכירים אותה מאז ומתמיד.

התערוכה מציגה מבט על יצירתו הרבת־חומית של מישל אופטובסקי (1947–2004), דמות סוערת ומעורבת פוליטית; אוטודידקט, יוצר אוונגרדי יוצא דופן בשדה העיצוב והאמנות הישראלית, שהיה לאחד המעצבים המרכזיים בארץ. אופטובסקי פעל לא רק כמעצב יוצר אלא גם כסוכן תרבות, בייבאו זרמים בינלאומיים לתרבות המקומית. בנוסף, עבודותיו הרחיבו את גבולות שדה התרבות בהציען קשרים בין שדות יצירה שונים, בהם עיצוב, קולנוע, מוזיקה, קומיקס ותקשורת חזותית. בשנות השבעים והשמונים למאה העשרים היו עבודותיו של אופטובסקי, המאופיינות באסתטיקה מוקפדת, דיוק ומינימליזם, חלק מתרבות שוליים שהניחה את היסודות להיסטוריה אלטרנטיבית של החברה הישראלית.<sup>1</sup> בפעילותו היצירתית ובעבודתו כמעצב בתקשורת החזותית העניק אופטובסקי ייצוג חזותי אידיאולוגי לקולות מושקקים בחברה. בתוך כך, הכניס יסודות תרבותיים המזוהים עם האוונגרד ועם תרבות השולים לזרם המרכזי, עד שהיו לנכסי תרבות ישראלית.

אופטובסקי נולד להורים ניצולי שואה ב־1947, במחנה עקורים בשבדיה, גדל בטולוז שבצרפת, ועלה לארץ ב־1964, בהיותו בן שבע־עשרה. הוא חיפש את דרכו בין מדינות שונות – צרפת, ישראל, גרמניה, הולנד, הודו ואנגליה – ואלה נוכחות בעבודותיו כתחנות תרבות. ב־1971 הקים בתל־אביב את חנות התקליטים מנגו, שהתמחתה במוזיקה אלטרנטיבית עדכנית מארצות־הברית ומאירופה, ובתוך כך גם ייבאה לישראל של שנים אלו רעיונות ויזואליים חדשניים. באותה שנה החל את דרכו האמנותית, כחבר מרכזי בקבוצת העין השלישית שריכז סביבו האמן והקולנוען ז'אק מורי קתמור. בתקופה זו החל אופטובסקי לפתח את גישתו החזותית, שנתנה ביטוי לעניינו בתרבות הפסיכדלית

1 את הדיון בתרבות שוליים זו התחלתי בתערוכה שאצרתי "למות לאט: ז'אק קתמור וקבוצת 'העין השלישית'", שהוצגה ב־2012 במוזיאון נחום גוטמן, תל־אביב. ר' אורי דרומר, *למות לאט: ז'אק מורי קתמור והעין השלישית*, קט' תערוכה (תל־אביב: מוזיאון נחום גוטמן, 2012).



ובתרבויות שוליים, כמו גם בסוריאליזם, דאדא, הפנינג, פלוקסוס, פופ־ארט, קומיקס ועיצוב. מבחינה סגנונית, העבודות של ראשית שנות השבעים נעו בין פופ־ארט אנגלי ואיורי פסיכדליה לבין עבודות מושגיות הנוגעות בתחום המופשט הקונקרטי (סול לווית, דיק היגנס). הוא הציג את עבודותיו במספר תערוכות יחיד ותערוכות קבוצתיות, ובאותה עת החל גם לעסוק בקולנוע.

לאחר מלחמת יום כיפור, עזב אופטובסקי את הארץ עד 1978. עם שובו ארצה, כתב וביים את הסרט פורץ הדרך שולץ (בכיכובם של רמי פורטיס ודורון אייל), שהיה לסרט פולחן. בשנה זו גם יצר, יחד עם הצלם מיכאל רורברגר ואורלי ז'בין (חברי העין השלישית), את המיצג פלדה חלודה, מופע פוליטי פרוץ ומתריס שנשען על הסרט והוצג במסגרת אירועי "מיצג 79".<sup>2</sup>

בסוף שנות השבעים נעשו עבודותיו של אופטובסקי מבוססות על טיפוגרפיה והתחדד עיסוקו באות העברית, בהשראת מפת עץ החיים הקבלית וטיפוגרפיה הקשורה לתפיסה זו, ובהשפעת משנתו הפילוסופית והחזותית של פיט מונדריאן ועיסוקו בהפשטה, השטחה וצמצום, כמו גם השימוש שלו בצבעי יסוד. בעיסוקו ביחס בין טקסט ודימוי הדגיש אופטובסקי ארגון צורני של אלמנטים לשוניים, ברוח השירה הקונקרטית ובדומה לניסיונות טיפוגרפיים מודרניסטיים נוספים (אמן הבאוהאוס מקס ביל, הלטריסטים, הסיטואציוניסטים, פלוקסוס).

הגיליון הראשון של פחד, מגזין/פנזין עצמאי בעיצובו ובעריכתו של אופטובסקי, יצא לאור בהוצאה פרטית ב־1979. הוא נולד, לדבריו, כקטלוג של סרטו שולץ,<sup>3</sup> וכלל את תסריטו בצורת קומיקס. חמישה גיליונות ראו אור, בפורמטים משתנים, האחרון בהם ב־1985. המגזין האוונגרדי, ששילב אמנות ותרבות רוק, פעל במתכונת שיתופית וקהילתית, ונוצר בידי קהילה שנאספה סביב אופטובסקי (שגם הסתייע בה כרשת הפצה עצמאית). בפחד, שתפקד כגלריה מודפסת, התפרסמו עבודות אמנות, צילום, שירה, קומיקס, איור ואדריכלות, שרובן נקטו עמדה פוליטית ביקורתית, שמאלנית־חתרנית, באמצעים חדשניים לתקופתם. לדברי אופטובסקי, "היה חשוב לי לשמור על העמדה של המורד. פחד הושפע מדברים שקרו בשטח – עיתונים, טלוויזיה, מוזיקה, פוליטיקה. רצינו לחפש דרכים חדשות, חומרים לא מעוכלים, [...] להקיא על כולם".<sup>4</sup> רבים מהיוצרים שפרסמו במגזין היו לדמויות מרכזיות בתרבות הישראלית, בהם (רשימה חלקית): קתמור, קובי אור, רוני סומק, מנחם ארז, דודו גבע, רורברגר, דוד טרטקובר, ארנסטו לוי, אדית גודיק, שלמה ארצי, יוסף מונדי, יורם קניוק, יהודה פורבורכאי, יעקב מישורי. במוזיאון מוצגת במקביל התערוכה "מלחמות הזירוקס" (אוצרת: ענת גורל־רורברגר), השולחת מבט רטרוספקטיבי אל סצינת הפנזינים בארץ, שפעילותו של אופטובסקי הייתה בה סמן דרך משמעותי, ומאפשרת להרחיב את המבט אל אזורי השפעתו הנרחבים. העבודות של אופטובסקי, בהן עיצוב עטיפות תקליטים ועיתונים, היו על הגבול בין עיצוב לאמנות. אפשר לתאר אותן כאמנות המשרתת

2 בין המשתתפים היו גם שחקני שולץ, פורטיס ואייל, ואחרים, בהם סמי בירנבך מלהקת מינימל קומפקט. לתיאור המופע מפי רורברגר, ר' אורי דרומר, "פטריק קים בשינקין", סטודיו, מס' 60 (פברואר 1995), עמ' 40.

3 אופטובסקי בשיחה עם המחבר, שם, שם.

4 שם, עמ' 42.

את ההמונים, ברוח הקונסטרוקטיביזם הרוסי. ניתן לראות באופטובסקי "אמן טכנאי", כפי שהגדירו ולדימיר טטלין, הרואה את תפקידו כשירות החברה תוך שימוש בחומרי המודרנה; אמן שהוא "מורה דרך רוחני", בהתאם לגישה הסופרמטיסטית של קאזימיר מאלביץ'; או אמן של "מחוגה וסרגל" כאלכסנדר רודצ'נקו. ההיבט החברתי בעבודתו של אופטובסקי בלט יותר מכל בעבודתו המגזינית, על היבטיה השונים. הוא היה המעצב הגרפי של עיתון הרוק הישראלי האלטרנטיבי הראשון, **זוליום**, שהתפרסם מ־1983 (שישה גיליונות ראו אור) בעריכת רורברגר (מפיק ראשי: ניצן זעירא). ב־1983 היה חלק מהצוות שהקים את העיתון **חדשות**, וב־1984 החל לעבוד כמעצב המדור "קרוע" בעיתון זה ועמד בראש הצוות האחראי לתכניו (עורכת: ציפה קמפינסקי; כותבים: קובי אור ורוני סומק; איור: דודו גבע). המדור, שעיצובו היה יוצא דופן לתקופתו, שימש במה להתרחשות תרבותית מקומית, בעיקר בתחום המוזיקה, והציע אינדקס לתרבות חתרנית ואלטרנטיבית ברחבי העולם. גם כמעצב הגרפי של הירחון **הפטיש**, שב־1986 היה בין מקימיו – יחד עם עופר ברונשטיין, חנה קים, בני תורתי, בן דרור ימיני ויונתן דני – נתן אופטובסקי ביטוי חזותי לרעיונות של התעוררות חברתית בארץ. היה זה העיתון הראשון שעסק בצורה מקיפה בתרבות המזרחית, בשאיפה לחולל שינוי חברתי ותרבותי בתודעה הישראלית. העיתון ידע לתרגם את המצוקה החברתית של דיירי השיכונים ושל אנשי הבטון והאספלט הישראלים<sup>5</sup> לביטוי ויזואלי ייחודי ברוח הקונסטרוקטיביזם הרוסי (הניכר בלוגו ובגריד).

גם כאשר עבר אופטובסקי לתחום המסחרי נשבה מעבודותיו רוח של ניסיוניות וחדשנות. ב־1988 הקים יחד עם המעצב יהודה דרי את משרד העיצוב אופטובסקי/דרי, שהתמחה בעיקר בעיצוב תקליטים ודיסקים של מיטב המוזיקאים הישראלים, ביניהם נורית גלרון, טאטו, זאב טנא, שרון ליפשיץ, משינה, נורית גלרון, חווה אלברשטין, יהודה פוליקר, שלמה ארצי, ירדנה ארזי ועוד. בשנות השמונים עיצב אופטובסקי גם ספרים, מגזינים, עיתונים (**עכשיו**, **מוסף הארץ**), פנזינים, קטלוגים של אמנות, ספרי אמן, כרזות, עלוני פרסום, קומיקס ושאר מוצרים לשוק המסחרי הרחב. בין השאר, היה אחראי על הצד העיצובי בעבודתם של חבריו הקרובים דודו גבע ורוני סומק – ספרים, חוברות ופרסומים שונים.

בשנות התשעים עזב אופטובסקי את עבודתו במשרד העיצוב והתמחה בעבודות עיצוב בתחום הקרטוגרפיה. היה זה מעבר טבעי עבורו, המשך לתהליך שהתחיל במיפוי עצמי והמשיך בתהליכי המשגה שקיבלו ביטוי בעיסוקו בקו ובשטח, באות ובטיפוגרפיה. בין הפרויקטים החשובים שביצע בתחום זה בארץ ובעולם ניתן למנות את האטלס ההיסטורי **תולדות עם ישראל** (בהוצאת Hachette, צרפת), עשרות מפות לתערוכות, כנסים וספרי לימוד, וכן מפות אסטרטגיות של אזורי משבר עבור כתבי עת צבאיים. כמו כן, עיצב שלושה ספרי היסטוריה צבאית (בהוצאת Sutton הבריטית), ואף השתתף בכתיבתם.

5 "מי שתולה אקדח במערכה הראשונה/ יורה בו בשלישית/ מן הלוע ייפלטו אבזמי המעיל, שרשרת הברזל/ וצעדי הסכין של זו שהאספלט ברחוב יהודה הלוי/ ייחתך תחתיה/ ובינתיים, את קצות השיער על העורף היא מאדימה/ כמו בדואי המסמן כבשה/ מי יודע, אולי חליל רועים הוא קצה החלום שלה". רוני סומק, "שיר פאנק המתחיל בשתי שורות של צ'נוב", **אספלט** (תל-אביב: מסדה, 1984), עמ' 31.

מנקודת מבט אישית, כשהקמתי את להקת דורלקס סדלקס  
 ב־1984 היה אופטובסקי בין הראשונים שכתבו על הלהקה, במדור  
 "קרוע" בחדשות. באותה שנה הזמין אותנו להופיע בפתיחת תערוכה  
 קבוצתית שלו ושל חבריו לפחד, שהוצגה בגלריה החדשה ביפו. נעלנו  
 את דלתות הגלריה, אין יוצא ואין בא, והקהל שהיה כלוא אתנו חווה  
 הופעה רעשנית, אלימה וקיצונית, שבמהלכה גם זרקנו עליו צבע. צבע  
 ניתן גם על אחד הציורים של אופטובסקי, והוא - כך סיפרו לי לימים -  
 היה גאה בסימן שנשאר עליו. לתלמידיו בבתי הספר לעיצוב שבהם  
 לימד (מימד, ויטל) נהג להראות את העטיפה שעשיתי ידנית ב־1985,  
 ב־500 עותקים, לתקליט שלנו חורבן בית שלישי לאן? ב־1985 הוא גם  
 הזמין אותי לתרום עבודה לגיליון מס' 4 של פחד, "אדמה". ב־1987  
 עיצב אופטובסקי כרזה למופע שלנו, "לא קיבלו חנייה". הקשר עמו  
 נמשך, וב־1995 כתבתי עליו כתבה לכתב העת לאמנות סטודיו בעריכת  
 שרה בריטברג־סמל.<sup>6</sup> בראיון שקיימתי אתו לקראת אותה כתבה,  
 אמר לי ש"לעולם לא ישכח לי את זה" - אמירה דו־משמעית של מי  
 שמעדיף לשמור על פעילותו בפריפריות של הזיכרון התרבותי, אבל  
 חשבתי שראיתי בעומק עיניו שמחה מהוססת. ב־2004, בעודו עובד על  
 גיליון חדש של פחד ומשלים עבודה על תערוכה חדשה מעבודותיו  
 (שהוצגה ב־2008 בבית האמנים תל־אביב, אוצרת: אריאלה ארז), נפטר  
 אופטובסקי. שבועיים קודם לכן עוד הספיק להעביר לידי הצעת מחיר  
 לעיצוב קטלוג התערוכה שאצרתי על ז'אק קתמור והעין השלישית.  
 לכבוד התערוכה הנוכחית יזמתי הוצאה לאור של גיליון נוסף של פחד,  
 בעריכתי, כמחווה לאופטובסקי (עיצוב: קובי לוי). התערוכה מבקשת  
 להציג את תרומתו למחוזות הפריפריה של התרבות הישראלית -  
 ודרכם, למרכזה.

6 דרומר, "פטריק קים  
 בשינוקין", סטודיו, לעיל הערה  
 2, עמ' 39-43.

מישל אופטובסקי,  
 1980-1982, הדפסת דיו  
 על נייר  
 Michel Opatowski,  
 1980-1982, ink print  
 on paper



## יוחנן סימון:

"היום אני כותב לך רק סתם"<sup>1</sup>

אוצר: עוזי אגסי

**יוחנן סימון (1905–1975) מוכר ומוערך כאחד הציירים הריאליסטיים שהיו מגויסים אידיאולוגית לטובת רעיון הקולקטיב הסוציאליסטי. הוא היה בין מנסחיו הבולטים של הייצוג האמנותי האיקוני של הקיבוץ כחויית חיים אידיאלית. בתערוכה זו נחשף פן אחר לחלוטין בהווייתו – אינטימי, נהנתני, מלא חיבה, משחקי משהו, ובעיקר אינדיבידואלי.<sup>2</sup> "לאחר שבע עשרה שנה של חברות בקיבוץ גן-שמואל וכשהוא מתקרב לגיל חמישים, עזב אבא, הצייר יוחנן סימון, את הקיבוץ, את אמי, שרה, ואותנו הילדות, ניצה ואיה, ויצא למסעות בעולם. ממסעות אלה שלח לי ולאחותי ניצה מכתבים מצוירים. אני אספתי אותם", כותבת בתו של האמן, איה סימון בן-צדך, שהגתה את רעיון התערוכה.<sup>3</sup> במכתבים ובגלויות מצייר סימון את עצמו כבחור גרום, שחום עור, עם שיער שחור ואף גדול מאוד. בחלק מהאיורים מצוירים רק הגוף בקווים דקים והראש עם האף הגדול.**

1 שורת הפתיחה במכתב ששלח יוחנן סימון מברזיל לבתו ניצה, 3 בספטמבר 1951.

2 להרחבה ר' טלי תמיר, יוחנן סימון: דיוקן כפול, קט' תערוכה (תל-אביב: מוזיאון תל-אביב לאמנות, 2001), עמ' 151–152.

3 איה סימון בן-צדך, "פתח-דבר", מכתבים מצוירים של יוחנן סימון (רעננה: אבן חושן, 2017), עמ' 17.

**תערוכה זו מוצגת במסגרת סדרת התערוכות אוסף + במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, שנקודת המוצא שלהן היא רצון להעמקה באוסף הקבע של המוזיאון ובחינה מחודשת שלו, המאפשרת עיון חוזר בעבודות הספונות על פי רוב במחסניו. סימון היה אחד מראשוני האמנים שהציגו בו, כבר ב־1964, כשהמוזיאון עדיין שכן בדירה ברחוב בראילן בעיר. על רקע זה נתרמו כמה וכמה מעבודותיו לאוסף המוזיאון. סימון הקדיש לאירוע הפתיחה של המוזיאון דף מאויר ביקורתי ומושחז, הנותן ביטוי לגחמותיו של האספן העשיר.**

**מלבד יופיים, המכתבים והגלויות המצוירים של סימון מספקים הצצה הן להיבטים אישיים ומשפחתיים בחיי האמן והן להיבטים בביוגרפיה האמנותית שלו. המחקר של ציורים על גבי גלויות ומכתבים הוא אחד המרתקים בהיסטוריה של האמנות הפלסטית (בעידן הדיגיטלי חליפת המכתבים היא שולית ונוטה להיעלם, אך אני מאמין שעוד תהיה חזרה למדיום זה, כמו שחוזרים תקליטי הוויניל ושאר מוצרי הרטרו). יש לזכור שאנו נחשפים לתכתובת אישית, שלמעשה לא היינו אמורים לראות. המכתב או הגלויה מיועדים לנמענם בלבד. חשיפתם לעינינו מאפשרת אפוא חשיפת מאפיינים שאינם בהכרח חלק מהיצירה האמנותית ה"רגילה" של האמן, שעליה ניתן לומר שנוצרה למען הכלל. כך ניתנת לנו הזדמנות להכיר את מחשבתו ולבטיו של אמן, ואפילו את**

רגשותיו העמוקים ביותר. פעמים רבות פתר העיון בתכתובות אישיות של אמנים, לעתים שנים רבות לאחר שנשלחו, חידות שלא פוענחו עד לרגע גיליון, כגון תיארוך של עבודות אמנות ומידע על מקום היווצרן. מכתבים מאוירים בידי האמן משמשים גם כמקור מידע על הביוגרפיה שלו. בין המקרים הידועים הרבים ניתן למנות את חליפת המכתבים בין וינסנט ואן גוך לאחיו תיאו, וידועה גם חליפת הגלויות והמכתבים בין המשוררת אלזה לסקר־שילר לבין הצייר פרנץ מארק, אוצר שלא יסולא בפז לחקר האמנות, שחשיפתו השפיעה גם על הבנתנו את הופעתם של מוטיבים מסוימים ביצירתם. בדומה לכך, ניתן ללמוד פרטים על תחילת דרכו של סימון כצייר ממכתבים ששלח לבנותיו מפרז ומלונדון במאי 1951. ציורי המכתבים ששלח מכל מיני פינות בעולם מעידים על כושר הביטוי המופלא שלו בתיאור נופים, כמו גם על הכשרתו בלימודי האמנות בצרפת. ב־1952, כשסימון חי עדיין בקיבוץ ועבד כפרדסן (כפי ששלמד איוור, המוצג בתערוכה, שבו הוא נראה עובד עם טוריה), שלח איגרת אוויר לידיד בשם אופנהיימר, שברח מגרמניה ללונדון והקים בה גלריה לאמנות. סימון דורש בשלומם של ציורים ששלח לאופנהיימר עבור תערוכה בלונדון, עובדה שלא הייתה ידועה להיסטוריוני האמנות עד לגילוי האיגרת.

במכתבים של סימון בולט המוטיב הציורי, כשם שבציוריו בולט הצד הסיפורי (בעיקר בתקופת הקיבוץ ביצירתו, בטרם החל לצייר מופשט, בערך ב־1954, בדרום אמריקה). השילוב בין סיפור וציור באותו דף מזכיר את ציורי הקיר של אמני ימי־הביניים והרנסנס, שתיארו את סיפורי התנ"ך, הברית החדשה ותולדות חיי הקדושים השונים על קירות הכנסיות למען מטרה דידקטית – ובימינו, את הקומיקס, סיפור בתמונות. לעומת ציורי השמן שיצר באותה תקופה, בהם הביע סימון תפיסה חברתית מגובשת – הוא הסתייג אמנם מהריאליזם הסוציאליסטי האקדמי של ברית־המועצות, אך הטמיע את הריאליזם החברתי שצמח במקסיקו – בציורי המכתבים שלו השתחרר מכל זאת. הם לא נוצרו בשירות אידיאל, אלא למען עצמו ולמען הקרובים אליו. ניכרת אהבתו של סימון לציורים המלווים את מכתביו – ציורים שגם בהם ניתן לראות טקסט בפני עצמו, עשיר בהומור. ברוח זו, הציורים המוצגים על קירות התערוכה מדגישים את המורכבות ביצירתו של סימון. מחד גיסא, ייצוגו של הצד האידיאולוגי המובהק והידוע, בהשפעת הציור הדרום אמריקאי; מאידך גיסא, ציורים שמתאפיינים, בדומה למכתבים, בנרטיב ספרותי מובהק ובחיות צבעונית עזת ביטוי.



יוחנן סימון, מכתב לבת  
האמן, איה, 1966, צבע מים  
ועט על נייר  
Yohanan Simon, Letter  
to the artist's daughter,  
Aya, 1966, watercolor  
and pen on paper

**"אני מתעניינת [...] בחומר של החיים, באיך שחומר מייצר תרבות  
ופילוסופיה, גישה ורגע בזמן, החומריות שמותירה את עקבותיה על  
החיים שלנו".**

– שרה חיינסקי<sup>1</sup>

1 שרה חיינסקי, מבקרת  
וחוקרת אמנות, בשיחה עם  
בנה, יותם פלדמן, "חיי שרה",  
מוסף הארץ, 4.9.2009, עמ' 26.

**התערוכה "בן לם: אופנה במערכת" מציעה קריאה חדשה של ייצוגים  
חזותיים שיצר בן לם (נולד 1940) עבור העיתונות המודפסת בשלהי  
המאה שעברה. לפנינו מקבץ דימויים שצולם במהלך שלושה עשורים;  
פיסת היסטוריה חזותית ישראלית, המשמשת כבואה של רוח הזמן  
המשתנה, בהצביעה על מסורות וערכים שהשתמרו או השתנו, כמו גם על  
היחס המשתנה לסוגיות אסתטיות ואתיות הקשורות לאופני ייצוג.  
לם, יליד ירושלים, החל את דרכו כצלם אופנה בתל־אביב לאחר  
שב־1967 סיים בהצטיינות את לימודיו ב־Regent Street Polytechnic,  
בית הספר הראשון לצילום בלונדון (שלימים סונף לאוניברסיטת  
ווסטמינסטר). טעון בחוויות תרבותיות ובידע טכנולוגי עדכני, פילס לם  
את דרכו בשדה המקומי, שנשלט אז בידי הצלם המיתולוגי פיטר הרצוג,  
שפתח בשנות הששים את מדור האופנה הראשון בעיתון הארץ. באותם  
ימים הייתה כל האחריות על הבניית הייצוג – תוצר של מארג סבוך של  
קשרים והקשרים – מוטלת על הצלם. הוא היה מעורב בכל היבט של  
התצלום, מהרעיון ועד יישומו; בחירת הנושא, האתר, הסגנון והבימוי היו  
בבסיס העשייה שלו. במהלך השנים צילם לם עבור כתבי עת מרכזיים  
בארץ (את, מוניטין, לאשה, עולם האשה) וכן למדורי האופנה בעיתונות  
היומית והשבועית (מדור "גלריה" ומוסף יום שישי של הארץ, מוסף  
"סגנון" במעריב, ידיעות אחרונות).<sup>2</sup>**

2 עם העורכים הגרפיים  
הבולטים שעמם עבד לם נמנו  
יקי מולכו במוניטין ועמרם  
פרת באת.

**שלושה פרמטרים משרתים אותנו בבואנו לסקור התפתחויות  
במדיום הצילום, כפי שמצביע רולאן בארת: הצלם (המבצע), המסתכל  
(אנו עצמנו) והספקטרום (הנושא המצולם, הנשקף מהתצלום).<sup>3</sup>  
החוויה המרובדת שיוצרים תצלומיו של לם נעה על המנעד הרחב  
מהמודרניזם של ראשית המאה העשרים ועד לפוסטמודרניזם  
במחצית השנייה של המאה. לם פעל כצלם אופנה בארץ בתקופה של  
מפנה בהווה המקומית: בעקבות מלחמת ששת הימים חלה עלייה**

3 ר' רולאן בארת, מחשבות  
על הצילום, תרגום: דוד ניב  
(תל־אביב: כתר, 1981), עמ' 14.

ברמת החיים, ובמקביל החל תהליך של האדרת האינדיווידואל לעומת הקולקטיב. גם בסגנון החיים, שעד אז התאפיין בפשטות ובשאיפה לשוויון, חל שינוי. הבגדים הפונקציונליים שעוצבו באתא הומרו בפריטי לבוש ספוגים בסממנים אתניים, ששידרו יוקרה תוך מתן ביטוי לרעיון כור ההיתוך. כך נולדו "מעיל המדבר" שעצבה למשכית המעצבת המיתולוגית פניי לייטרסדורף, שמלות הכאפייה ("פטרודולרים") שעצבה רוז' בן יוסף לרקמה, ובגדי הים והחוף שעצבה לאה גוטליב לגוטקס בהשראת האור הישראלי והים.

כמעריך גדול של סרטים ישנים, לאורך כל הקריירה שלו נשא למ את עיניו לצילום הצרפתי, אליו התוודע דרך ספרי צילום. כמקורות השראה אימץ את הצלמים ז'אנלו סיף (Sieff), שביקר בארץ בסוף שנות השישים מטעם ווג הצרפתי, וז'אק-אנרי לארטיג (Lartigue). למ התרשם מנטייתם לצילום "של פעם", המתמקד באסתטיקה של הפריים הבווד. לדבריו, "שניהם צילמו בשחור-לבן. לארטיג לא צילם אופנה אלא תיעוד תקופה בסביבה שבה חי. סיף היה מודרני יותר והשתמש בתאורה טבעית, בחדרים מוארים באור חלש, החודר מחלון אחד".<sup>4</sup>

בגרף ההתפתחות האיתית של ההכרה במעשה הצילום כאמנות<sup>5</sup> הזדחל לו צילום האופנה לאיטו בעולם, וכל שכן בארץ. בשנות הששים והשבעים נהגו צלמים ליצור אווירה פסטורלית במצלמת 35 מ"מ, המפיקה דימויים מגורענים, תוך שימוש בפילטרים מרככים ולעיתים אף באמצעות מריחת זלין על העדשות. לתצלומי סטודיו הועדפו מצלמות מתוחכמות יותר, כמו האסלבלד. בשלהי שנות השבעים ננטשה הגישה הרומנטית, והצלמים המקומיים, שהושפעו מהופעתו המתגרת של הצבע בעיתונות ומהטכנולוגיה החדשה, נעזרו בפולוראיד ובפילם רגיש כדי להגיע לתוצאה המבוקשת. כמו הצלם, גם הצופה/הצרכן המקומי היה תאב להתעדכן ולהתוודע לעולם השפע, הראוותנות וההעצמה האישית. הצלם נדרש לתווך את המופע הגלובלי, הססגוני עד בוטות, דרך הערוץ המודפס.<sup>6</sup>

לם מילא תפקיד מרכזי בהנגשת חוויית האופנה המקומית לציבור. הוא בחר להישאר נאמן לכתב היד שלו, לשמור על איפוק בצד הומרו מרומז ולבטא אינטימיות ואסתטיקה אלגנטית בשפת גוף מינורית, ונמנע מאקסצנטריות. עם זאת, לכל אורך הדרך הפגינה עבודתו זיקה לציור הסוריאליסטי של יוצרים כגון מאן ריי ורנה מגריט, שבשנות העשרים והשלשים למאה העשרים שיתפו פעולה עם מעצבי אופנה, בהם קוקו שאנל ואלזה סקיאפרלי.<sup>7</sup> זיקה זו באה לידי ביטוי, בין השאר, בתצלומי שמלות ערב בחדר הפוך (בהשראת ריקודו של פרד אסטר על הקירות בסרט חתונה מלכותית, 1951), שצילם באמצע שנות השבעים לירחון את, ובקולאז' צילומי של דימויי מעילים שיצר ב-1974 בהשראת רנה מגריט. עין הצלם של לם רקמה סיפורים קצרים, כציור מבנים או כסטילס קולנועי. כך למשל, התייחסו תצלומי הכתבה "קולנוע בצבע", שצילם לאת באמצע שנות השבעים, לסרטי האחים מרקס וצ'רלי צ'פלין. בכל תצלומיו מוענק תפקיד חשוב למקום, לתאורה ולקומפוזיציה, לא פעם

4 בן לם בשיחה עם המחברת, נובמבר-דצמבר 2016.

5 ידועה הדוגמה של שארל בודלר, שנהג לשלוח צלמים, להם קרא "ציירים מוחמצים", להשתלב במדעי הטבע או בתיירות. ר' שארל בודלר, צייר החיים המודרניים, תרגום: מיכה פרנקל ואבי כץ (בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2003), עמ' 81-84.

6 צילום האופנה בשנות השמונים בארץ התפצל, באופן גס, למספר סגנונות, שייצגו צלמים שונים: האסתטיקה הפואטית של בן לם, הזווית הפוליטית הבוטה שאימץ מיכה קרשנר, התפיסה המושגית של אבי גנור, הצבעוניות המועצמת של מנחם עוז, הניקיון המדיק של יקי הלפרין, והאוונגרד האורבני של מירי דוידוביץ.

7 הסוריאליסטים ראו באופנה סמן ערכי, מקור השראה וכלי להעצמת ביקורתם החברתית. ר' Richard Martin, Fashion and Surrealism (New York: Rizzoli, 1987).



על חשבון מראהו של הבגד המצולם, צבעו וחומריותו. רצף העבודה הממושך של לם מאפשר לעקוב אחרי התפתחות התפיסה החזותית במדינה, על היבטיה האסתטיים, החברתיים, הכלכליים והגיאוגרפיים. בתוך כך, תצלומיו מזמנים קריאה חדשה בכל אלה, בהובילם אותנו ל"תופעת הזיכרון ויכולותיו", כדברי ג'ון ברג'ר,<sup>8</sup> ולבחינת ההקשר שבו אנו בוחנים אותם.

John Berger, *About* 8  
*Looking* (New York: Vintage,  
 1991), p. 64.

רוב החומרים הארכיוניים המוצגים בתערוכה הם מתוך הארכיון של לם ומתוך הארכיון של האוצרת, הכולל ירחונים שהייתה עותפה לעריכתם בשנות השמונים למאה העשרים – עולם האשה; מוניטין; וירחון גלריה של עיתון הארץ (שלאחר שבעה גיליונות, בהם גיליון אופנה אחד, היה למדור יומי), אותו יזמה וערכה בין השנים 1989–1991.

בן לם, תצלום עבור "בגדי עור 'יין-ינג'", **את**, ספטמבר 1981 (עיצוב אופנה: ריקי בן ארי לתדמור; דוגמניות: תמי בן עמי, מירי וייסברג) Ben Lam, photograph for "Yin-Yang Leather," **At**, September 1981 (Fashion design: Riki Ben Ari for Tadmor; Models: Tami Ben Ami, Miri Weisberg)



במהלך שבע השנים האחרונות, לאורך שנות לימודיו בלונדון, עשה ניר סגל (נולד 1980) את דרכו ברכבת התחתית, כמעט מדי יום, אל בית הספר לאמנות סלייד וממנו. בדרכו זו לא פסח על מתקני חלוקת העיתונים, טבלואידים המוצעים חינם לכל דורש. גיליונות עיתון דקים אלה, שיש להם לרוב מוניטין מפקפקים של רדיפת סנסציות, עמוסים מודעות פרסום, רכילות, גילויים מרעישים ותמונות ידוענים מושכי עין. עם הזמן, נאגר בחדרו של סגל אוסף של עיתונים, שהצטברותם מתווה באופן מוחשי ומיידי ביותר את הזמן החולף. אם סבר בתחילה שהעיתונים ישמשו אותו כמצע לציור עתידי, הרי שבהדרגה צבר האוסף משמעויות ואיכויות אוטונומיות מסוג אחר.

במיצב שיצר סגל באולם הכניסה של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית מוצבים על מתקני תצוגה ייעודיים גיליונות עיתון שלמים לצד מערכים מובנים של קטעי גיליונות מקופלים, הערוכים כמוצרי צריכה שמיועדים להפצה המונית. לתמונות המקופלות זו ליד זו וזו על גבי זו יש איכות פתיינית, מרצדת, והן יוצרות קולאז' תזזיתי. זוהי טכניקה שמזמן הייתה לאיקונית בתולדות האמנות המודרנית, והובנה כמשקפת את חיי הדחיפות האורבניים בעידן המתועש שבחיקו נולדה.<sup>1</sup> כבר בשנות השבעים אבחן בריאן או'דוהרטי (O'Doherty) את יכולתו של הקולאז' להנכיח הצפה של אינפורמציה טקסטואלית וחזותית כעודפות חוסמת, המובילה לאדישות ולניכור.<sup>2</sup> בעידן הווירטואלי התעצמה חוויית הריצוד של רצף הדימויים החולפים ללא הרף לנגד עינינו באינסטגרם, בטאמבלר ובפייסבוק.

"העיתון של אתמול", מושג המשול לעניין שאבד עליו הכלח, מתערער פעם נוספת במיצב של סגל לנוכח ערכו החדשותי המדורדר ממילא של החינמון בעידן של חדשות מפוברקות, פוסט־אמת וירידת קרנה של התקשורת הכתובה כגוף חוקר סמכותי ונטול פניות. ניתן לראות במהלך של סגל הדהוד לפרשנותו של בנג'מין בוכלו (Buchloh) לטכניקת הדקולאז' (קריעת פיסות משכבות המודבקות זו על זו וחשיפת השכבות התחתונות), שאת הממד הרדיקלי שיש בקיטוע שהיא יוצרת מעצימה המחווה השרירותית של קריעת הדימויים המכסים זה את זה. לדבריו, שינו דימויי הדקולאז' את תפיסתה הכולית

1 ר' אירית הדר, זיהיות,

מודבק! קולאז'ים מאוסף

המוזיאון ומאוספים אחרים,

קט' תערוכה (תל־אביב: מוזיאון

תל־אביב לאמנות, 2009),

עמ' 17.

2 שם, שם.

של הצורה והביאו לשחיקה טוטלית של הדימוי, בבחינת חתירה תחת היחידות הסמנטיות הבסיסיות ביותר.<sup>3</sup> בפנינו מוצגת לוגיקה אירונית, שמבטאת אבסורד חדשישן ביוצרה הקבלה בין ראש התלתלים של גיטריסט להקת קווין בריאן מיי, ראש השיבה הגלי של אליזבט השנייה מלכת בריטניה, וענן הפטרייה של פצצת האטום; בין תצלומים מזעזעים של זירת רצח, פרסומת לחדר כושר, מזון בריאות, כלי נשק, יהלומים מופרזים, וחשיפת מעלליו של עוד פוליטיקאי שנתפס בקלקלתו.

Benjamin H.D. Buchloh, 3  
 "Villeglé: From Fragment to Detail," in *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*  
 (Cambridge, MA: MIT Press, October Book, 2003), p. 455.

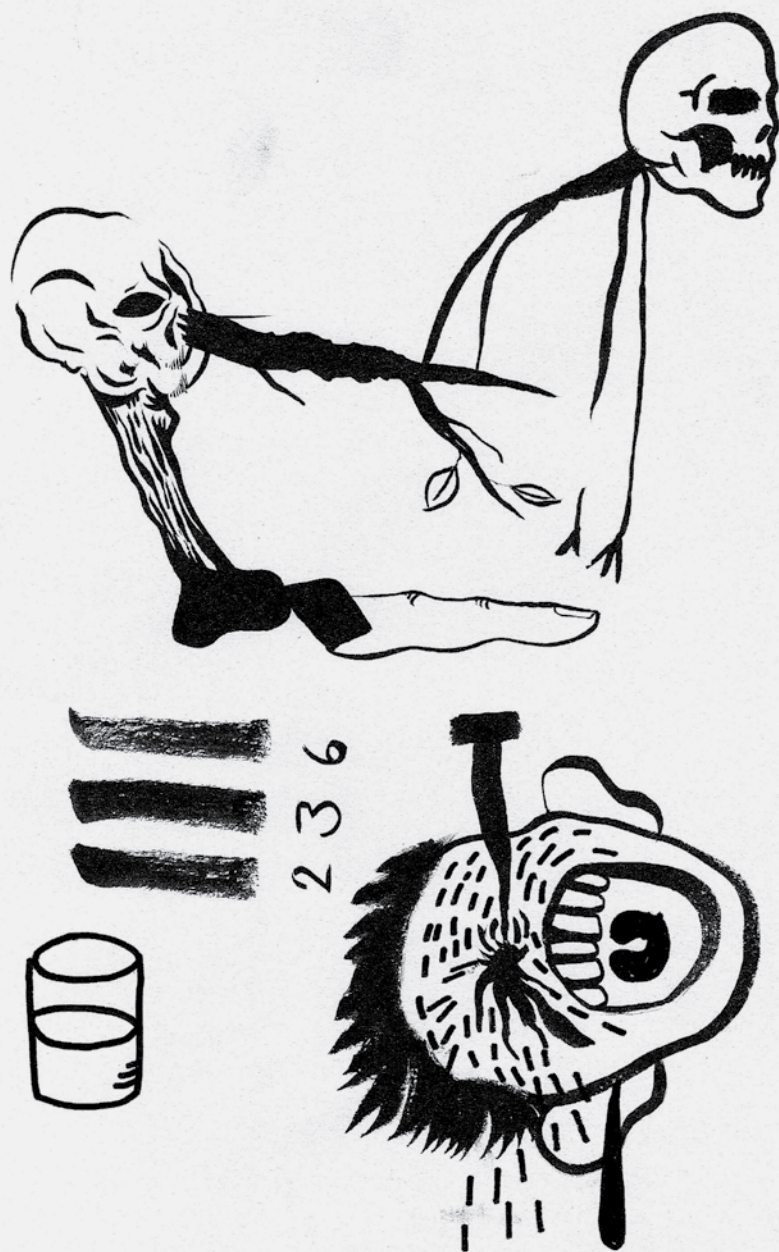
ניר סגל, פרט מתוך  
**ללא כותרת**, 2017–2008  
 עיטוני מטרו ומתקני תצוגה  
 Nir Segal, detail from  
**Untitled**, 2008–2017,  
 Metro newspapers  
 and racks



בעבודתו החדשה במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית משלב שרון פדידה (נולד 1976) בין שני פורמטים של ציור שמאפיינים את עבודתו בשנים האחרונות. האחד הוא עבודה על קיר, בצבעוניות עזה, שהוא יוצר בריסוס ישיר ממכלי התזה, בשבלונות ובמברשת. האחר הוא ציור על נייר, לרוב בצבעוניות סלקטיבית, בטוש, בעט או באמצעים דיגיטליים. בשני המקרים, ניתן לזהות את האסתטיקה הייחודית שגיבש פדידה. זו כוללת הכלאות בלתי אפשריות בין אלמנטים אורגניים וחפצים דוממים, כתמי צבע מדממים, מדורות, חלקי גוף, אובייקטים יומיומיים, ומיני רכיבים בלתי מזוהים בטקסטורות מגוונות שצפים על פני השטח. כך יד לצד סכין העומד על חודו לצד פנים מחוקות שקבועה בהן עין יחידה, מכחול נוטף לצד רגל שעירה. לפעמים, המערך המצויר מאורגן על פי לוגיקה פנימית בלתי אפשרית של פעולת שרשרת, כמו התמוטטות של שורת קוביות דומינו, שבה נפילת כל אלמנט גוררת בהכרח את התמוטטותו של האלמנט הסמוך.

כבר שנתיים מלווים ציוריו של פדידה את הטור הקבוע של המסאי ניסן שור במוסף הארץ, המתבונן בתופעות תרבותיות וחברתיות של זמננו מנקודת המבט האישית של בן הדור שהתבגר בישראל של שנות השמונים והתשעים למאה העשרים. הציורים של פדידה אינם משמשים כאיור נלווה לטקסט, ואינם מקיימים עמו זיקה מרחיבה או מבארת כנהוג בסוג זה של סמיכות. מעמדם של הציורים אוטונומי. הם נוצרים ללא קשר תוכני לטור העיתונאי, וכל קשר ביניהם הוא מקרי ונעשה על אחריותו של הקורא בלבד.

לכאורה, ציור על קיר וציור על נייר הם פורמטים שונים ביותר. בעוד שציור על קיר נתפס כמהלך מוחצן, מונומנטלי, ואף נקשר לעמדה המתגרה והחבלנית של גרפיטי, עבודות על נייר נחשבות בדרך כלל אישיות ומופנמות. בפועל, פדידה מכוון אל המרחב הציבורי בשניהם. כמו בפּשְׁקוּוּיל (כרזת קיר במרחב הציבורי החרדי, הנושאת ידיעות, מסרים לוחמניים או אזהרות כלפי רעיון או אדם), הכתובת על הקיר אבל מצריכה מילון משל עצמה. בשני סוגי הציור הוא מבטא – בדרכו הסוריאליסטית, המוצפנת, האבסורדית והמושחזת – אמירה ביקורתית על המצב האנושי והסדר הקיים, בהומור אירוני, חתרני, כואב ונוקב.



## ילדים אוצרים מאוסף המוזיאון

הנחיה וליווי אוצרותי: גלי פבר  
מוז"ה – אגף החינוך של המוזיאון

תפקידיו של האוצר במוזיאון התפתחו והשתנו ללא הכר במהלך השנים. כיום, ניתן לסרטט רצף שבקצהו האחד ניצב האוצר כמומחה האמון על מחקר היסטורי וקטלוג ארכיוני, ובקצהו השני – האוצר כסוכן תרבות ויזם יצירתי. הפרויקט "אוצרים צעירים" מבקש להרחיב ולאתגר את מנעד הפעולה האוצרותית. קבוצת ילדים וילדות מוכשרים בני תשע עד אחת-עשרה נענו לקריאה פומבית, שפורסמה כ"קול קורא" באינטרנט וברשתות החברתיות. הם יצאו עמנו למסע לימודי, שבסופו מוצגת תערוכה באוצרותם. כפרקטיקה לימודית-חינוכית אלטרנטיבית, האוצרות פותחת מרחב אינסופי של תחומי דעת באמצעות חוויה שהיא חושית ואינטלקטואלית גם יחד. עבורנו, חברי צוות מוז"ה, אגף החינוך של המוזיאון, הייתה זו הזדמנות ללמוד מהמפגש הבלתי אמצעי שלהם עם היצירות ולפתח קשב אחר לאמנות. התערוכה היא אפוא הזמנה למפגש מחודש עם אוסף מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית דרך עיני הילדים. במשך כשישה חודשים השתתפו הילדים במפגשים דו-שבועיים במוזיאון, ועסקו – תוך הנחיה צמודה – בתכנון ופיתוח של תערוכה מתוך אוסף המוזיאון. התהליך כלל גיבוש נושא לתערוכה, בחירת עבודות, מחקר על אודותיהן, הצבה בחלל, עיצוב חלל ותכנון אופני הנגשה לקהל. האוצרים הצעירים ביקרו במחסן האוסף ונחשפו למאות יצירות מתוכו. הם פגשו אנשי מקצוע בעלי התמחויות שונות, בהן אספנות, שימור ורסטורציה, מחקר ואוצרות, ועיצוב תערוכות. הם השתתפו בפעילויות שונות, שכיוונו אותם לסיעור מוחות ושמו את קולותיהם במרכז. האוצרים הצעירים התחלקו לשלושה צוותי עבודה, שכל אחד מהם אצר תערוכה משלו. התערוכה הנוכחית מורכבת משלוש תערוכות אלה. נושאי התערוכות נולדו מתוך דיאלוג בין חברי כל צוות. בנוסף, תהליך האוצרות לווה בשיח עם מעצב התערוכה, ניל ננר, שביקש להבין כיצד רוצים הילדים לחוות תערוכה מוזיאלית ובאילו אופנים לתווכה לקהל. לבסוף, הכינו הילדים מדריך קולי עבור יצירות נבחרות.

## השורות הקרועות של הלב

אוצרים צעירים: מאיה דותן, איתן היכל, עידו זיגלמן,  
לי מרגלית, מישל שריד

נושאה של התערוכה "השורות הקרועות של הלב" הוא רגשות עזים או שונים הנחווים בזמנית. האוצרים עסקו באופני הביטוי של רגשות, תוך דגש על הקשר בין רגשות עוצמתיים לגוף הפיזי. הם שאלו שאלות כגון האם אנו מרגישים גם מבלי משים, כיצד רגשות משפיעים עלינו, או מאין נובע הביטוי "לב שבור". בנוסף לעבודות, מוקרן תיעוד פרפורמנס בביצוע הקבוצה, ובו המשתתפים נותנים ביטוי לרגשות שעולים בהם מול יצירות אמנות.

## מַעֲמָקֵי הַדְּמִיוֹן

אוצרים צעירים: מאיה באר, רותם בן מאור, נועם מאנע,  
איה קרן, יערה שמריהו

בנות צוות התערוכה "מַעֲמָקֵי הַדְּמִיוֹן" עסקו במרחבי התודעה הפנימיים. הן עסקו במושגים כגון ריקות, חלומות, שיכחה וזיכרון, ודנו באופן שבו דמיון מבדיל בין אנשים אך גם קושר ביניהם, בהבחנה בין דמיון למציאות ובקשר בין דמיון לחושים (תוך דגש על חוש הראייה). הן בחרו להציג עבודות שמייצגות לדעתן את אופיים החמקמק, המסתורי והעמוק של מרחבי התודעה.

## שכבות שוכבות

אוצרים צעירים: ניר אבידן, מאי ארד, שירה בנוביץ,  
אמיר חמצני, טל פלג, עילי שטרייכמן

התערוכה "שכבות שוכבות" עורמת מחשבות על נוף, היסטוריה ורגשות – ושולחת גם לדיון במצב המאוזן כייצוג רגשי ותרבותי. בנוסף, חברי הצוות התעניינו בקשר בין הממד החומרי של העבודות לבין משמעותן. הם תהו, לדוגמה, כיצד אדמה ונוף מייצגים רגשות ותחושות; האם יש קשר בין עייפות, שעמום ועצב; מהן שכבות השינה; והאם לזיכרון יש שכבות.

מיכל חלבין, רקדנים  
סלונים - ישראל, 2005,  
תצלום שחור-לבן, אוסף  
מוזיאון הרצליה לאמנות  
עכשווית  
Michal Chelbin,  
**Ballroom Dancers -**  
**Israel**, 2005, black-and-  
white photograph,  
collection of  
Herzliya Museum of  
Contemporary Art





## Laying Layers

**Young Curators: Nir Avidan, Mai Arad,  
Shira Benovici, Amir Hamzani, Tal Peleg,  
Ilay Striechman**

**The exhibition stacks layers of thought about landscape, history, and feelings. At the same time, it triggers a discussion of the horizontal state as a representation of emotional and cultural situations. The curatorial team was also interested in the relation between the art works' materiality and their significance. They wondered, for instance, how do earth and landscape represent feelings and sensations; whether there is a connection between tiredness, boredom, and sadness; what are the layers of sleep; and whether memory is layered.**

Young curators at  
the Herzliya Museum  
of Contemporary Art,  
2017, photo: Yael Gesser  
אוצרים צעירים במוזיאון  
הרצליה לאמנות עכשווית,  
2017, צילום: יעל גסר



**focused on their point of view. The young curators were divided into three teams, each in charge of curating an exhibition. The current show is comprised of these three exhibitions, whose subjects were decided on by the team members. In addition, the curatorial process was accompanied by discussions with the exhibition designer, Neil Nenner. He tried to understand how children would like to experience a museum show and how to best manifest their ideas in the exhibition design. Finally, the children prepared an audio guide for selected works.**

## The Torn Lines of the Heart

**Young Curators: Maya Dotan, Eitan Heichal, Lee Margalit, Michelle Sarid, Ido Sigelman**

**The subject of the exhibition is intense emotions. The curators engaged with the ways by which emotions are expressed, with special emphasis on the connection between powerful emotions and the physical body. They asked questions such as whether one can feel without noticing, how do emotions affect us, and what is the origin of the expression "broken heart." In addition to the art pieces, a video is on view, documenting a performance by the group in which they express emotions evoked by the exhibited works of art.**

## Depths of Imagination

**Young Curators: Maya Beer, Rotem Ben Maor, Noam Mana, Aya Keren, Ya'ara Shmaryahu**

**The curatorial team of this exhibition engaged with inner consciousness. They pursued notions such as emptiness, dreams, forgetting and remembrance. In addition, they discussed the ways by which imagination distinguishes between people yet also binds them together. Other concepts touched on included the distinction between imagination and reality, and the connection between imagination and the senses, sight in particular. They selected works that, to their mind, represent the elusive, mysterious, deep nature of consciousness.**

# Curatorial Exercises: Children Curate from the Museum's Collection

**Instruction and Curatorial Supervision: Gali Faber  
MUZA, the Museum's Educational Wing**

**The role of the museum curator has changed greatly over the years. Currently, this role definition stretches from the curator as an expert in charge of historical research and archival classification to a view of the curator as a cultural agent and creative initiator. The project "Curatorial Exercises" seeks to expand and challenge the range of the curatorial endeavor. A group of talented children aged nine to eleven have responded to our invitation on the social media, undertaking an educational journey whose culmination is an exhibition curated by them. As an alternative educational practice, curating opens up countless fields of knowledge through experience that is visceral and intellectual at the same time. For us at MUZA, the museum's educational wing, it has been an opportunity to learn from the children's direct encounter with the art works and gain a fresh perspective. The exhibition is therefore an invitation to a renewed encounter with the collection of the Herzliya Museum of Contemporary Art.**

**For six months, the children took part in bi-weekly sessions in the museum during which they engaged, under professional guidance, in planning an exhibition from the museum's collection. The process included choosing a subject, selecting works, researching them, installing them in the gallery, designing the space, and planning the means by which the works could be made accessible to the public. The young curators visited the storage facility which houses the museum's collection and reviewed hundreds of works. They met professionals specializing in a number of fields, such as collecting, restoration, research, curating, and exhibition design. They took part in many activities that encouraged brainstorming and**

are very different formats. While a wall painting is perceived as a forthright, outsized form of expression of a provocative and subversive nature akin to that of graffiti, artworks on paper are generally considered intimate, personal, and introverted. In fact, Fadida aims at the public space in both. Like a *pashkevil* (a poster hung in ultra-Orthodox Jewish neighborhoods to convey messages to the community, often decrying the evils of an idea or person), the writing is on the wall, but requires its own dictionary. In both types of painting he expresses – in his inimitable surrealist, cryptic, absurd, and acerbic manner – an ironic, subversive, poignantly humorous critical statement about the human condition and prevailing order.



Sharon Fadida,  
**Untitled**, 2015–2016,  
 ink and marker  
 on paper  
 שרון פדידה, **ללא כותרת**,  
 2015–2016, דיו ומרקר  
 על נייר

# Sharon Fadida: Marginal Layout

Curator: Aya Lurie

In his new work at the Herzliya Museum of Contemporary Art, Sharon Fadida (born 1976) brings together two forms of painting that have characterized his work in recent years: one is vividly colored wall painting that he creates by spraying directly from a spray can, using templates and a brush; the other is drawing on paper, usually in a restricted palette, with a marker, a pen, or by digital means. In both cases, his distinctive aesthetic is immediately apparent, featuring impossible combinations of organic elements and inanimate objects, bloody paint stains, bonfires, body parts, everyday objects, and unidentified elements in diverse textures floating on the surface. A hand beside a knife balanced on its tip, beside an obliterated face with a single eye; a dripping brush beside a hairy leg. Sometimes the elements are arranged according to the impossible inner logic of a chain reaction, like a row of toppling dominoes, where the falling of each element inevitably triggers the next.

For the past two years, Fadida's paintings have accompanied the regular column of the essayist Nissan Shor in the weekly supplement of the broadsheet *Haaretz*, which examines cultural and social phenomena from the personal viewpoint of one who grew up in Israel in the 1980s and 1990s. Fadida's paintings, however, do not serve as an illustration of the text, nor do they bear any insightful or explanatory relationship to it as is usually the case with such juxtapositions. Rather, the paintings have an autonomous status, and bear no relationship whatsoever to the text; indeed, any connection between them is entirely coincidental and in the reader's mind only.

Ostensibly, a wall painting and a drawing on paper

3 Benjamin H.D. Buchloh, "Villeglé: From Fragment to Detail," in *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge, MA: MIT Press, October Book, 2003), p. 455.

tearing and the potentially infinite repetition of that gesture upends the pictorial totality. According to him, it is within *décollage* that the total erosion of even the smallest semantic units is accomplished.<sup>3</sup> Segal presents an ironic kind of logic that expresses old-new absurd by juxtaposing the curly head of Queen's lead guitarist Brian May, the wavy hair of Queen Elizabeth II, and the Atomic mushroom cloud; shocking murder-scene photos, a gym ad, health food, weapons, oversized diamonds, and yet another politician caught red-handed.

Nir Segal, detail from  
**Untitled**, 2008–2017,  
*Metro* newspapers  
and racks  
נִיר סֶגַל, פרט מתוך  
**ללא כותרות**,  
2017–2008  
עיתוני מטר ומוחקני תצוגה



# Nir Segal: Untitled

Curator: Aya Lurie

**For the past seven years, during which he has studied in London, Nir Segal (born 1980) has made his way by tube to the Slade School of Fine Art and back almost daily. En route, he has passed each day by the tabloid dispensers distributing thin, disreputable, sensationalist newspapers free of charge. These tabloids abound with ads, gossip, astounding revelations, and celebrity photos. In time, Segal collected a large number of copies, a tangible reflection of the passage of time.**

**Segal's installation includes display racks holding newspaper sheets alongside compositions of folded issues presented like mass-distributed commodities. Seductive, flickering images are conjoined to create a frantic collage. This technique has long become iconic in the history of modern art, where it was seen as a reflection of the urban hectic urgency within which it was born.<sup>1</sup> Already in the 1970s, Brian O'Doherty identified the capacity of collage to render present an informational overload, surplus information which provokes indifference and alienation.<sup>2</sup> In the Virtual Age, the flickering sequence of passing images has taken forms such as Instagram, Tumblr, and Facebook.**

**"Yesterday's papers," standing for all that is no longer of interest, are further undercut in Segal's installation by the deteriorated news value of the tabloid in an age of fake news, post-truth, and decline of the press as an unbiased investigative body. Segal's work may therefore be seen as resonating with Benjamin Buchloh's understanding of *décollage* (tearing fragments from images pasted over each other, uncovering underlying layers) as a radical gesture. As Buchloh emphasizes, in *décollage* fragmentation the random gesturality of**

1 Irith Hadar, *Careful, Glued! Collages from the Museum and other Collections*, exh. cat. (Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2009), p. 190.

2 Ibid.

8 John Berger, *About Looking* (New York: Vintage, 1991), p. 64.

in Israel in all its aesthetic, social, economic, and geopolitical aspects. At the same time, his photographs invite a new reading of all of these, by highlighting “the phenomenon and faculty of memory,”<sup>8</sup> and prompting us to explore the context in which we examine them.

Most of the archival materials presented in the exhibition are from Ben Lam's archive and the curator's archive, which comprises magazines that she co-edited in the 1980s: *Olam Ha'Ishah*; *Monitin*; and the *Galeria* monthly supplement of *Haaretz* (which, after seven issues, including one fashion issue, became a daily section), which she founded and edited from 1989 to 1991.

Ben Lam, photograph for “Israeli Fashion in Kenya,” *At*, no. 136, July 1978 (Fashion design: Roji Ben-Joseph for Rikma; Model: Katie Mamon)

בן לם, תצלום עבור “אופנה ישראלית בקניה,” *אט*, מס' 136, יולי 1978 (עיצוב אופנה: רוזי בן-יוסף לריקמה; דוגמנית: קיטי ממון)





in the world was particularly slow – and even more so in Israel. In the 1960s and 1970s, photographers used to evoke a pastoral atmosphere in their images by using a 35-mm camera that produced grainy images, and softening filters, or by smearing Vaseline on the lenses. For studio shots, more sophisticated cameras were preferred, such as Hasselblad. In the late 1970s, however, the romantic approach was abandoned, and, in response to the challenges of color images in the daily press and new technology, Israeli photographers began using Polaroids and high-speed film to achieve their desired images. Their local clients or consumers, like themselves, were eager to catch up and savor the world of affluence, conspicuous consumption, and personal empowerment. The photographer was required to convey the global, almost luridly extravagant, spectacle through the printed medium.<sup>6</sup>

6 Fashion photography in Israel in the 1980s was broadly divided into several styles, each represented by a different photographer: Ben Lam's poetic aesthetics; Micha Kirshner's explicit political angle; Avi Ganor's conceptual outlook; Menachem Oz's intensive, colorful palette; Yaki Halperin's precise cleanliness; and Miri Davidovitz's urban avant-garde.

7 The Surrealists saw fashion as a value marker, a source of inspiration, and a means of enhancing their social critique. See Richard Martin, *Fashion and Surrealism* (New York: Rizzoli, 1987).

Lam played a key role in making the local fashion experience accessible to the public. He chose to remain faithful to his own agenda, maintaining tongue-in-cheek restraint and expressing intimacy and elegant aesthetics in an understated body language while steering clear of eccentricity. At the same time, his work bore an affinity to the surrealist works of artists such as Man Ray and René Magritte, who in the 1920s and 1930s had collaborated with fashion designers, including Coco Chanel and Elsa Schiaparelli.<sup>7</sup> This affinity was evident, for instance, in his photographs of evening dresses in an upside-down room (inspired by Fred Astaire dancing on the walls in the 1951 film *Royal Wedding*), which he produced in the mid-1970s for the magazine *At*, and in his 1974 Magritte-inspired photographic collage of coat images.

Lam's photographer's eye conjured up short narratives, like a carefully staged painting or cinematic still. For example, his photographs for an article titled "Cinema in Color" for the magazine *At* in the mid-1970s contained references to the films of the Marx Brothers and Charlie Chaplin. In all his photographs, the setting, lighting and composition all play a key role – at times, even at the expense of the appearance, color and materiality of the photographed garment. The long time span of his work enables us to track the evolution of visual representation

2 Noted graphic editors that Lam worked with include Yaki Molcho at the *Monitin* monthly magazine and Amram Prat at *At* magazine.

3 See Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York: The Noonday Press, 1981), p. 9.

4 Ben Lam in conversation with the author, November–December 2016.

5 Typical in this regard is Charles Baudelaire's reference to photographers as "peintres manqués," whom he urged to train in the natural sciences or tourism. See Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, La Pléiade, 1975-76; Reprint 1985-87), vol. 2, p. 618.

photo shoot direction were the mainstay of his work. Over the years, Lam photographed for the leading magazines in Israel (*At*, *Monitin*, *Olam Ha'Ishah*), as well as for the fashion sections of the daily and weekly press (the *Galeria* section and the weekly supplement of *Haaretz*; *Ma'ariv*'s *Signon* supplement).<sup>2</sup>

As Roland Barthes points out, a photograph is the object of three practices or intentions: the photographer (the Operator), the Spectator (ourselves), and the Spectrum (the photographed subject, as seen in the photograph).<sup>3</sup> The multilayered experience conjured by Lam's photographs ranges anywhere between early twentieth-century modernism to late twentieth-century postmodernism. Lam's career as a fashion photographer in Israel began at a time of rapid change on the local scene. The 1967 War gave rise to an increase in the standard of living, and the beginnings of the cult of the individual as opposed to the collective. The lifestyle, which until then was marked by simplicity and an aspiration for equality, also changed. The functional clothes produced by the local firm Ata gave way to overtly "ethnic" clothing that conveyed prestige with a nod to the notion of a cultural Melting Pot. Thus was born the Desert Coat designed by the legendary designer Finy Leitersdorf for the fashion chain Maskit; the keffiyeh dresses ("petro-dollars") by Rojy Ben Yosef for Rikma; and the swimwear designed by Lea Gottlieb for Gottex, inspired by Israeli light and sea.

As a great admirer of classic films, Lam always looked up to French photography, which he learned about from photography books. In particular, he found inspiration in the works of Jeanloup Sieff, who visited Israel in the late 1960s on behalf of French *Vogue*, and Jacques-Henri Lartigue. Lam was struck by their leanings toward "old school" photography, with its emphasis on the aesthetics of the single frame. As he put it, "They both photographed in black-and-white. Lartigue did not photograph fashion, but documented a period in the environment that he lived in; Sieff was more modern, and used natural lighting in dimly-lit rooms that were illuminated by a weak light through one window."<sup>4</sup>

While photography gradually gained recognition as an art form,<sup>5</sup> the rise of fashion photography to respectability

Curator: Sophia Dekel Caspi

**I am interested [...] in the stuff of life – in how matter creates culture and philosophy, an outlook and a moment in time, the materiality that leaves its traces in our lives.**

– Sara Chinski<sup>1</sup>

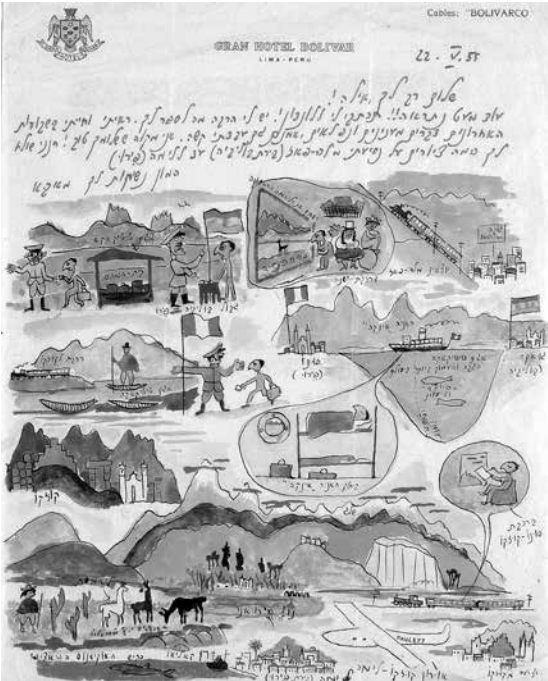
1 Sara Chinski, art critic and scholar, in conversation with her son, Yotam Feldman, "The Life of Sara," *Haaretz* weekly supplement, 4 September, 2009, p. 26 (in Hebrew).

**The exhibition "Ben Lam: Editorial Fashion" offers a new reading of visual imagery created by Ben Lam in the late twentieth century for the printed press. Featuring a collection of images produced over three decades, the show presents a piece of Israeli visual history that serves as a reflection of the changing Zeitgeist by highlighting traditions and values that have been preserved or changed, at the same time pointing to changing attitudes to aesthetic and ethical issues pertaining to representation.**

**Born in Jerusalem in 1940, Ben Lam began his career as a fashion photographer in Tel Aviv following his 1967 graduation with Honors from the Regent Street Polytechnic – the first photography school in London (now part of the University of Westminster). Infused with cultural experiences and state-of-the-art technological knowledge, he quickly made his mark on the Israeli photography scene, which was then dominated by the legendary photographer Peter Herzog, who had established the country's first fashion section of the flagship newspaper *Haaretz* in the 1960s. In those days, responsibility for visual representation – the product of a complex web of connections and contexts – rested entirely with the photographer: he was involved in every aspect of the photograph's production, from initial concept to implementation, and the choice of subject, site, style and**

in his paintings. The narrative character of his art work is particularly noticeable in the kibbutz period of his work, before he began to paint in a more abstract manner, circa 1954, in South America. His combination of narrative and painting is reminiscent of the medieval and Renaissance murals that depicted the stories of the Hebrew Bible, the New Testament, and the lives of Christian saints on the walls of churches for didactic purposes – or, in the modern era, of comics and graphic novels. In the illustrations that he produced in his correspondence he allowed himself to leave behind the highly coherent social outlook of his oil paintings (a Mexican-style social realism, which he preferred to the staid socialist realism of the Soviet variety). His letters were not meant to serve an ideal, but were for himself and for his loved ones. His fondness for the illustrations that accompanied his letters is very apparent, and they may be seen as a text in its own right – and a highly humorous one, at that. In this regard, the paintings in the exhibition highlight the complexity of Simon's work. The show features well-known and explicitly ideological works with a clear South American influence, coupled with others characterized – like the illustrations in his correspondence – by a highly literary narrative and expressive, colorful vitality.

Yohanan Simon,  
Letters to the artist's  
daughter, Aya,  
1955 (left), 1966 (right),  
watercolor on paper  
יוחנן סימון, מכתבים לבת  
האמן, איה, 1955 (מימין),  
1966 (שמאל), צבע מים  
על נייר



Apart from their beauty, Simon's illustrated letters and postcards provide a glimpse into the personal and family facets of his life, as well as into aspects of his artistic work. The research surrounding drawings and paintings on postcards and letters is one of the most compelling in the history of plastic arts. (In the digital era, letter writing has dwindled to the point of being in danger of becoming a lost art, but I believe that it will make a comeback, much like vinyl records and other retro items in recent years.) Personal correspondence reveals elements that do not necessarily feature in the artistic oeuvre produced by the artist for the public at large. Thus, we have the opportunity to be acquainted with the artist's thinking and deliberations, even his most profound sentiments. In some instances, an examination of an artist's personal correspondence, often many years later, answers questions that had been unresolved until its discovery – such as the dates of certain artworks, or information about where they were created. Illustrated letters by the artist also serve as a primary source for his biography. The correspondence between Vincent van Gogh and his brother Theo are a famous case in point, as are the postcards and letters between the poet Else Lasker-Schüler and the painter Franz Marc – a priceless treasure for art historians, the discovery of which has also enhanced our understanding of certain themes in their work. Similarly, we learn details of Simon's early career as a painter from the letters that he sent his daughters from Paris and London in May 1951. Generally, the drawings in the letters that Simon sent from various parts of the world are a testament to his superb ability in depicting landscapes, as well as to his art-school training in France. In 1952, when Simon was still living on the kibbutz, where he worked in the orange groves (as evident from an illustration on view in the exhibition in which he is working with a hoe), he wrote to a friend by the name of Oppenheimer, who had fled from Germany to London, where he established an art gallery. In his letter, Simon asks about the paintings that he had sent Oppenheimer for an exhibition in London – something that art historians had known nothing about prior to letter's discovery.

In Simon's letters, the pictorial motif is very prominent, just as the narrative element is exceptionally conspicuous

## Yohanan Simon:

“Today I am writing to you  
for no particular reason”<sup>1</sup>

**Curator: Uzi Agassi**

1 Opening line of a letter  
Yohanan Simon sent to  
his daughter, Nitza, on  
September 3, 1951.

2 For more information, see  
Tali Tamir, Yohanan Simon:  
Dual Portrait, exh. cat. (Tel  
Aviv: Tel Aviv Museum of Art,  
2001), pp. 278–288.

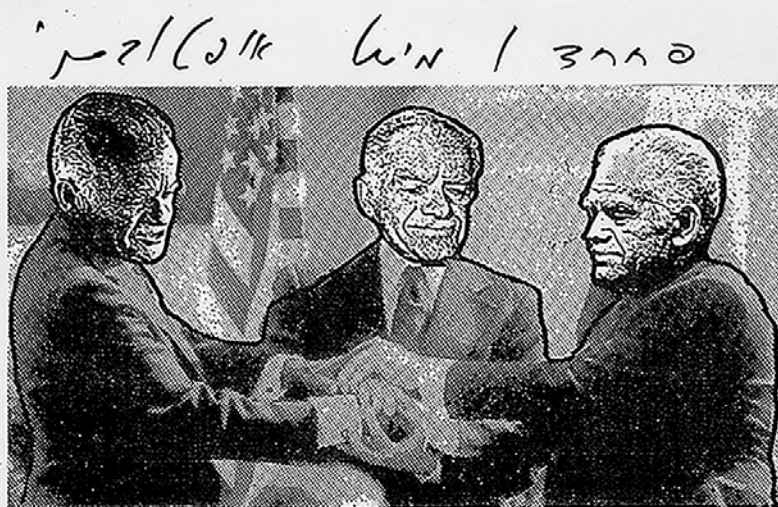
3 Aya Simon Ben-Sedef,  
“Introduction,” The Illustrated  
Letters of Yohanan Simon  
(Ra’anana: Even Hoshen,  
2017), p. 16.

**Yohanan Simon (1905–1975) is known and admired as one of Israel’s ideological Realist painters, who were fully committed to the socialist collective idea. He was one of the leading proponents of iconic portrayals of the kibbutz as an ideal lifestyle. This exhibition shows an entirely different aspect of his character: intimate, fun-loving, highly affectionate, somewhat playful, and above all, individualist.<sup>2</sup> As explained by one of his daughters, Aya Simon Ben-Sedef, who conceived the idea of the exhibition, “After seventeen years of membership of Kibbutz Gan-Shmuel, as he approached the age of fifty, my father, the painter Yohanan Simon, left the kibbutz, my mother, Sarah, and us girls – Nitza and Aya – and took off to see the world. During his travels, he sent me and my sister Nitza a series of illustrated letters. I collected them.”<sup>3</sup> In his letters and postcards, Simon depicts himself as a slim, dark man, with black hair and a very large nose. Some of the illustrations feature only the body in thin lines and the head with the large nose.**

**This exhibition is one of a series of exhibitions titled Collection+ at the Herzliya Museum of Contemporary Art, which was prompted by the wish to delve more deeply into the museum’s permanent collection and retrieve for public view works that are generally hidden away in its vaults. Simon was one of the first artists exhibited at the museum, as early as 1964, when the venue was still housed in an apartment on Bar-Ilan Street in the city. Subsequently, several of his works were donated to the museum’s collection – including an illustrated page which he created expressly for the museum’s opening event, in which he portrays the whims of a wealthy collector.**



Michel Opatowski,  
**Pahhad**, postcards,  
 1983 (top), 1988 (bottom)  
 מישל אופטובסקי, **פחד**,  
 גלויות, 1983 (למעלה),  
 1988 (למטה)



עושה שלום בחינא'ן

# Michel Opatowski: *Pahhad*, from the 1970s to Eternity

Curator: Ori Drumer

Some people are etched in your memory from the moment you meet them, because they walk on the edge, or because they are “born sharp,” to quote Schultz, the protagonist of an eponymous, pioneering 1979 film by Michel Opatowski. Or perhaps because, like us, they are subject to fear (in Hebrew, *pahad*). We are all subject to fear, but some people know better than others how to give it form. *Pahhad* was the title of an avant-garde magazine that Opatowski founded in 1979, which, combining art and rock culture, offered a distillation of the local Zeitgeist and a reflection of reality in Israel as we have always known it.

The exhibition offers a glimpse into the multidisciplinary body of work produced by Opatowski (1947–2004), a fiery political activist, autodidact, and exceptional avant-garde artist, who became one of Israel’s leading designers. He was not only a creative designer, but also a cultural agent, introducing international trends into the local culture. His works also expanded the boundaries of local culture by forging links between various creative fields, such as design, cinema, music, comics, and visual communications.

In the 1970s and 1980s, Opatowski’s works, noted for their painstaking aesthetics, precision and minimalism, were part of the fringe culture that lay the foundations for an alternative history of Israeli society. In his creative endeavor and in his work as a designer in visual communications, Opatowski gave visual and ideological expression to the silenced voices in society. In doing so, he introduced explicitly avant-garde and fringe cultural elements into the mainstream, to the point where they became cornerstones of Israeli culture.



information one discloses, and to change one's devices frequently. Another method is to disengage: if one assumes that every digital movement one makes may be monitored, the conclusion may be that one must operate in another arena, one which is much harder to monitor. Thus, instead of constantly upgrading one's devices, for example, one might downgrade them by going back in time and reverting to quaint old technologies – the sort that are impossible to monitor, or would require a battalion of spies to do so.

4. A conspiratorial mind might conceive of a dystopian reality whereby the security establishment and a crack taskforce of commercial corporations not only take control over the means of generation and distribution of information, but also impose draconian regulation of the consumption of information by the population. Today, such a grim scenario may seem far-fetched, but if it does come to pass, one way to defeat it is to shift to forms of information consumption and generation that are difficult to monitor. Forced to adapt to such a new state of affairs, the public would have to be forever mindful that anyone seeking to generate or consume banned content must do so beyond the sphere of digital surveillance. If secret agents are constantly monitoring your feed lest you say something untoward, perhaps it is time to pull out the old marker, paper and scissors, and head for the nearest photocopy machine.

Issues of the fanzine  
**AM**, 1987–1998,  
collection of Anat and  
Michael Rorberger,  
Lotus Etrog collection  
**AM**, גיליונות הפנזין  
1997–1998, עורך: ישראל  
פאלקה, אוסף ענת ומיכאל  
רורברגר, אוסף לוטוס אתרוג



could hear the forbidding drums from beyond the hills. Something new was approaching that heralded the end of the printed newspaper, the television channel, the radio station – and the fanzine, as well. In less than two decades, the Internet has managed to turn everything we used to know about input and output of information upside down. The process has become simpler, the information richer and more accessible, free of charge – and the public far, far more segmented. We never stood a chance – and even had we, social media patrolled among the casualties and made sure to dispatch any lingering survivors, one by one, to their death. But maybe – just maybe – while all this was going on, the seeds were being sown for the resurrection of some of these quaint and old-fashioned media forms that the internet had put out of their misery.

2. As has become abundantly clear following the revelations by Edward Snowden, governments and shadowy organizations have adopted invasive and pervasive technology to keep tabs on the public at large – so that at any given moment, when it is necessary to locate someone or find incriminating information about them, the necessary data can be retrieved. Every slice of information consumed by the user leaves behind a crumb that joins a trail of others that an army of digital bots can analyze and understand. The fingerprints left by users on every piece of information that they have accessed online have ramifications on how the Web sees them in return.

In recent years, law enforcement authorities in Israel have often interrogated Israeli Arabs and Palestinians who have expressed sympathy on social media for terrorist acts, and police raids of private homes have often confiscated personal computers, the information on which was subsequently used to prosecute detainees. Like the United States, Israel uses sweeping monitoring systems that ostensibly are designed to thwart Islamic terrorism, but in all likelihood are also used on other populations.

3. How can one defend oneself against systems that operate behind a cloak of secrecy, whose very existence is nothing but a denied rumor? One way is to equip oneself with anti-surveillance software, to be careful about the

# The Xerox Wars: Fanzines in Israel

The Paper that Will Set the Server  
Farm on Fire

By Itamar BZ

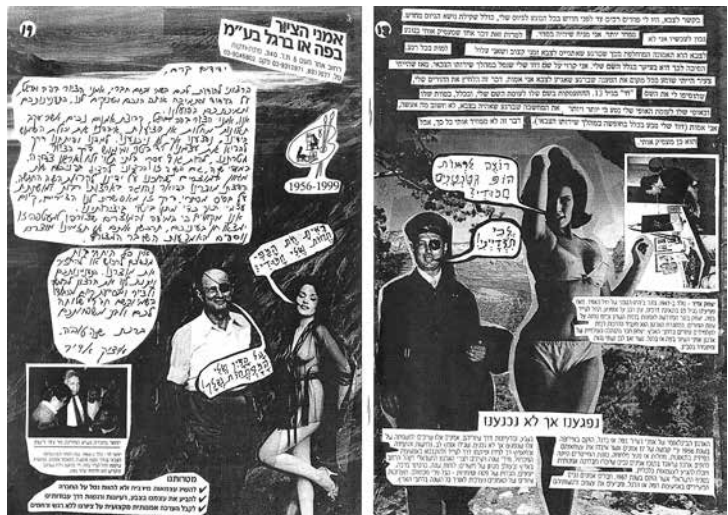
**1. At some point – about a decade ago – the Israeli fanzine scene began to splutter, choke, and writhe on the floor in clear distress. The creators of fanzines – those quirky hybrid progeny of the art world and the world of communications – had done exceedingly well in the 1990s and early 2000s, with a claimed readership numbering in the thousands. The most successful fanzines were cherished items that were passed reverently from one person to the next. They entertained, thrilled, and educated tens of thousands of Hebrew readers. At some point, however, about a decade ago, the spirit of fanzinedom suddenly choked up and it collapsed, open-mouthed and lifeless. Out of its gaping maw crawled a spirit of a new kind: artistic, of deliberately restricted distribution, steeped in nostalgia for the fanzine as an old and limited medium – yet another in the trail of abandoned media that are now making a comeback, such as film cameras, cassette tapes, and the typewriter.**

**The fanzine was not always a limited or old-fashioned medium. Until not too long ago, publishing a fanzine was an entirely logical option for someone who sought to say something and did not want to – or could not – deliver it to the wider public through the printed or broadcast media. It provided a flexible, low-cost means of disseminating messages to a small-to-medium-sized readership: the cover price of issue no. 3 of *Deviant Penguins* was only NIS 1; for NIS 5 you could buy issue no. 5 of *The War of Words* and learn how (and in particular, why) to gain an exemption from military service.**

**But already then, anyone with ears to the ground**

Having taken part in the publication of art fanzines, I have arrived at the organization of this exhibition as a fanzine buff. My partner – the artist, Rock critic, and archaeologist Michael Rorberger – and I have a large collection of fanzines. I have grown up on publications such as *Pahhad*, published from 1979 to 1985 by Michel Opatowski (who was a close friend; Michael even took part in the publication of this fanzine), an exhibition of whose work is also currently on view at the museum.

The term *fanzine* – a portmanteau word combining *fan* and *magazine (zine)* – was coined in an October 1940 science fiction publication by Russ Chauvenet. It is the generic name of magazines produced by inexpensive, readily available means, usually for no financial gain and in a limited number of copies. Most fanzines are produced manually, by simple, cheap, often old-fashioned means, such as paper, scotch-tape, and stapler – a DIY ideology that maintains Punk's spirit of independence. The perfect means by which to distribute one's message easily and in large numbers was the office Xerox machine, which often resulted in the gritty, unclean, abrasive look of the publications. Many present-day fanzines exhibit a global longing for the creator's individual hand so lacking in the quickly reproducible digital age, and the Xerox effect has consequently seeped into their look and contents. With the advent of the Internet some fanzines have turned into personal blogs, and some contemporary fanzines are produced by digital means, resulting in a clean, chromatic look akin to artist books.



Images from the fanzine **MFM**, 2005–2012  
דימויים מתוך הפנזין **MFM**, 2012–2005  
עורך: עמית פטר כהן

# The Xerox Wars: Fanzines in Israel

Curator: Anat Gorel-Rorberger

**The exhibition is a panoramic overview of the short history of fanzines published in Israel since the 1980s. Focusing on groundbreaking publications, it renders visible a field whose key figures have mostly acted under the radar (for fear of a hostile establishment, or due to a militant ideological outlook). Few in number, fanzine makers in Israel have taken a stand against the prevailing order, challenging the government, army, education system, established art, the bourgeoisie, sexual abuse and harassment, infliction of harm on animals, etc.**

**The scene is a remarkable Petri dish that gives rise to a fascinating mix of values and derision thereof, anti-establishment ideologies, artistic experimentation, and uncensored opinions. Local fanzines may include artistic contents, subversive cartoons, or Rock 'n' Roll reviews. The Situationist International (SI), a radical political and artistic group that made its first appearance in Europe in 1957 and opposed the society of spectacle fueled by the media, greatly affected the development of fanzines across the world. The SI resurfaced in the Punk culture of the late 1970s, inspiring a huge number of music groups and fanzines in wild, chaotic, collagist style. The contents of many fanzines are intentionally blunt, crude, and provocative. At times they exhibit crassness for its own sake, but often it masks incisive messages. The display seeks to recreate the spirit of freedom, spontaneity, rejection of copyrights, and collaborative efforts of fanzine makers. Most of the past players on the local scene have gladly shared materials with us, but among those active today some have refused to take part in a museum exhibition, maintaining an oppositional, antagonistic stance.**

paintings and objects, between fanzines and works on paper, between crudely patch-worked sculptures made of plaster and fabric, bronze pieces, and totemic wood carvings – yet another step in creating a total space that speaks his unique language.

Amit Cabessa, **Flower**,  
2014, oil and mixed  
media on canvas,  
152×183  
עמית קבסה, **פרח**, 2014,  
שמן וטכניקה מעורבת על  
בד, 152×183



significant place and resonates with an existential stance. In Cabessa's works, the subject is aloof, observing from the sidelines, somewhat stammering, awkward and set apart, possibly held at bay by a society that does not take him into its fold, or perhaps keeping himself at a safe distance from society lest he be engulfed by it.

Cabessa's aspiration for a nonverbal, authentic, pre-linguistic, elaborate form of expression is manifested in his abstract paintings. He recounts that the stains in his paintings originate in an erased graffiti inscription he saw on a wall by the road. The graffiti – an eruptive, lashing-out, public form of expression – was silenced by the stronger scream of the erasure. But the rhythmically painted brushstrokes have paradoxically rendered the protest underneath them all the more powerful. There is some kind of ungainliness in Cabessa's work which seeks the finest essence of things. It is a wish to shake off layers of culture, awareness, and knowledge as to what is good, proper, or beautiful painting; to strive for another kind of connection, somewhat like the whistle of the country boy in the well-known story after Sholem Asch, "The Country Tzadik."

In Cabessa's recent works, abstraction has become more and more dominant. Schematic, childish flowers, beautiful and wistful, are drawn with a free hand and sensuous palette while also trying to fit accepted modes of representation. Black and red triangles are painted with a thick brush directly onto the bare canvas, without a primer; raw, saturated stains whose rhythm resists the ornamental. These images rebel against simplistic binary expressions of east and west, local and international, male and female, cultured and wild, ancient and innovative, authentic and self-aware. Cabessa's firstborn child, Yuval, is portrayed over and over again, standing by his side or held in his arms. Ever since her birth she has been central to his work, eliciting fears, wonder, and searches. A mysterious, hybrid figure recurs in the paintings and in the sculpture installed at the center of the gallery. It is Faymus, the ultimate alter-ego: feminine and masculine, Ben-Gurionesque, childish, archaic yet elaborate, an Infanta-like, demonic-headed figure wearing a Velázquezian lace dress; like folk-metal music. Cabessa's artistic output extends between high and low, between

# Amit Cabessa: Behind the Fence

Curator: Aya Lurie

**Amit Cabessa (born 1977) seems to work in a place of natural, unbroken time, which is somehow removed from the hectic mainstream. But do not mistake him. Feverish vectors extend from him, constantly flowing inward and outward, seeking to decipher and explore art-historical notions, discussions of locality and identity politics, while touching on spiritual roots, the depths of the soul, archaic rituals, and Pop culture. They all serve to keep Cabessa's hand, with urgent obstinacy, on the beating pulse of things.**

**Going into Kibbutz Magal, on the way to Cabessa's studio at the center of this pastoral place where he was born and raised, it is hard not to recall all the kibbutz-member painters who were required, in an age of collectivist ideology not so many decades ago, to justify to the "collective" their need to engage in personal art, which is neither productive nor an expression of the ideological movement's values.**

**Chaim Nachman Bialik's 1909 story "Behind the Fence" may contribute to an understanding of Cabessa's work, and not just because of the prevalence of fences in his paintings. Bialik tells the story of the falling in love of Noah, a Jewish boy, and Marinka, a lovely gentile girl. Alienated from their respective traditional families and communities, the two protagonists fall in love by reaching through the physical and metaphorical fence that stands between them. Their mutual attraction – naïve, childish, pure, sensuous and frank – resonates in profuse descriptions of nature and animals. All of the above offers us a prism through which we may look at Cabessa's search for a place that brings together nature and spirituality, tradition and culture. In his paintings, too, nature holds a**



Jacob Mishori,  
oil on canvas, 160×130  
יעקב מישורי,  
שמן על בד, 160×130



Many wonderful people have taken part in the preparation of the current group of exhibitions at the Herzliya Museum of Contemporary Art. We are grateful to the artists Amit Cabessa, Sharon Fadida, Ben Lam, Jacob Mishori, and Nir Segal. Our appreciation goes to all the dedicated curators: Uzi Agassi, Sophia Dekel Caspi, Ori Drumer, Gali Faber, and Anat Gorel-Rorberger. Thanks go to all the individuals, within and outside the museum, who have contributed to the realization of the exhibitions.

Heartfelt gratitude is extended to the Mayor of Herzliya, Moshe Fadlon, for his support and faith in the museum. We are grateful to Yehuda Ben Ezra, Director General of Herzliya Municipality and Chairperson of the museum's Board of Directors; Liat Timor, Chairperson of the Herzliya Arts and Culture Corporation and City Council Member; and Adi Hadad, Deputy Director General of the Herzliya Arts and Culture Corporation.

We are grateful to BG Bond and its Managing Director, Sharon Leventer, for the ongoing support of the museum and generous donation. We thank all the individuals and institutions that have been steadfast in their support of the museum's activities. Thanks to the Israel Lottery Council for Culture & Arts; the Outset Contemporary Art Fund, Candida Gertler, and Iris Rywkind Ben Zour, director of Outset Israel, for supporting Nir Segal's work. Special thanks to Pnina Velan and Anat Schneider-Sharan. We thank all those who have generously agreed to lend us works: private collectors; The Israel Museum, Jerusalem; Hezi Cohen Gallery, Tel Aviv; and Braverman Gallery, Tel Aviv.

We are thankful to the artist Jacob Mishori for giving expression in his exhibition to his well-thought-out curatorial outlook.

The "Curatorial Exercises" project at MUZA, the museum's educational wing, was an initiative encouraged by the Friends of the Museum. Heartfelt thanks go to Yael and Shabtai Shavit for their generous donation, which made the exhibition possible. Thanks to Gila and Zeev Zimet for donating the project's scholarships. Thanks to the curator Gali Faber, who has led the project with commendable professionalism, and to Hilla Peled, who provided significant accompaniment. Thanks to Noa Haviv and Tzion Abraham Hazan for their invaluable contribution to the exhibition.

We are grateful to Michel Opatowski's widow, Ruthie Vital Gilad, and his daughter, Anati Gilad Opatowski, for supporting the exhibition of his work. Thanks to Hila Rotberg, assistant curator; Reut Earon, designer of the exhibition; and Arik Futerman, editor of the short films. Thanks to the Israel Lottery Council for Culture & Arts and the Yehoshua Rabinovich Foundation for the Arts, Tel Aviv, for supporting the accompanying book.

Thanks to Itamar BZ for his thought-provoking text for the "Xerox Wars" exhibition. Thanks to Aya Simon Ben-Sedef for her significant contribution to the Yohanan Simon exhibition. Thanks to Neil Nenner, who designed the exhibitions "Curatorial Exercises" and "The Xerox Wars." Gratitude is extended to the superb professionals who accompany the museum's activities: Einat Adi, in charge of text editing and English translation, and Kobi Franco, in charge of design. Thanks go to the museum staff, who, as ever, have worked tirelessly and with great dedication: Tammy Zilbert, Dana Raz, Reut Sulema-Linker, Michal Kroch-Shariv, Noa Haviv, and Yosi Tamam. You are the best.

Aya Lurie  
Director and Chief Curator

## Museum Staff

Director and Chief Curator: Dr. Aya Lurie  
Administrative Director: Tammy Zilbert  
Assistant to Chief Curator and Coordinator: Dana Raz  
Office Manager, Event and Distribution Coordinator:  
Reut Sulema-Linker  
Registrar: Noa Haviv  
Research Assistants: Ifat Fleisher, Prina Velan  
Caretaker: Yosi Tamam  
External Relations and Fundraising: Michal Kroch-Shariv  
Public Relations: Hadas Shapira

## Exhibitions and Catalogue

Editor: Dr. Aya Lurie  
Editorial Assistant: Dana Raz  
Design and Production: Kobi Franco Design  
Hebrew Text Editing and English Translation: Einat Adi  
Exhibition Design: Neil Nenner ("Curatorial Exercises,"  
"The Xerox Wars"); Reut Earon (Michel Opatowski)  
Instruction and Curatorial Supervision of  
"Curatorial Exercises": Gali Faber  
Educational Consultant and Accompaniment of  
"Curatorial Exercises": Hilla Peled  
Video and Sound ("Curatorial Exercises"): Tzion Abraham Hazan  
Photography ("Curatorial Exercises"): Yael Gesser  
Assistant Curator (Michel Opatowski): Hila Rotberg  
Video Editor (Michel Opatowski): Arik Futerman  
Multimedia Systems Design and Installation:  
PROAV Integration & Installation  
Signs and Labels: Marketing in Motion Ltd.  
Audio-Guide Narration: Anat Schneider-Sharan  
Audio-Guide Production: Espro Acoustiguide Group  
Installation and Hanging: Gamliel Sasportas, Yosi Tamam  
Electricity and Lighting: Uzi Kapzoon  
Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Dimensions are given in centimeters, height precedes width.

The exhibition "Michel Opatowski: *Pahhad*, from the 1970s to  
Eternity" is supported by the Israel Lottery Council for Culture & Arts.  
The works in the exhibition "Ben Lam: Editorial Fashion were  
printed with the support of Epson and Media Company.  
The exhibition "Curatorial Exercises" is supported by Yael and  
Shabtai Shavit.

© 2017, Herzliya Museum of Contemporary Art  
Cat. 2017/2

outset.



מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית  
Herzliya Museum of Contemporary Art

4 Habanim St., Herzliya 4637904, Israel Tel. 972-9-9551011  
herzliyamuseum.co.il

# Exhibitions

May 13 – August 19, 2017