

תערוכות

28 במאי - 3 בספטמבר 2016

צוות המוזיאון

מנהלת ואוצרת ראשית: ד"ר איה לוריא
מנהלת אדמיניסטרטיבית: תמי זילברט
עוזרת לאוצרת ראשית ומתאמת: דנה רז
מתאמת אירועים והפצה: רעות סולמה-לינקר
רשמת: נועה חביב
מזכירת המוזיאון: רויטל איל
אב הבית: יוסף אקלה
קשרי חוץ וגיוס משאבים: מיכל כרוך-שריב
יחסי ציבור: הדס שפירא

תערוכות וחברות

עריכה: ד"ר איה לוריא
עוזרת לעורכת: דנה רז
עיצוב גרפי והפקה: סטודיו קובי פרנקו
ביצוע גרפי: רוני שניידר
עריכת טקסט עברית ותרגום לאנגלית: עינת עדי
ניקוד שירה: גופנה
סיוע במחקר: פינה ול, עידו כהן, גבי פרישלנדר, אסנת שפירא
תכנון והתקנת מערכות מולטימדיה:
PROAV - אינטגרציה מערכות אודיו ווידאו
שילוט וכיתובים: שיווק בתנועה בע"מ
הנדסה וייעוץ בטיחות, גיהות וסביבה: EHS - לימור חושן
הקמה ותלייה: ניסים אמנה, אורי בצון, ליאן נאמן
סיוע בהקמה (תערוכת אורלי סבר): שמואל גולדשטיין, הגר
זאבי, ניצן יולזרי, יואב קוניקוב, דפנה שביט
דפוס: ער. הדפסות בע"מ, תל-אביב

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב × גובה.

הטקסטים על אורי ליפשיץ הם קטעים מתוך טקסטים שיראו
אור בקטלוג התערוכה **אורי ליפשיץ: בשר ודם**, בעריכת איה
לוריא ואמון יריב, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2016.
תערוכת אורי ליפשיץ והקטלוג בתמיכת: מועצת הפיס לתרבות
ולאמנות; גלריה גורדון, תל-אביב; גלריה ST-Art - סרג' תירוש

תערוכתה של אורלי סבר בתמיכת בייג' בונד
ותורמים בעילום שם.

על העטיפה: אורי ליפשיץ, מתוך הסדרה **שפוט (דיוקן עצמי)**,
1980 (צילום: אלעד שריג)

© 2016, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
קט' 2/2016

תודות

תודתנו שלוחה לכל האמנים המשתתפים, לאוצרים, לכותבים,
למשאילים ולתומכים הנדיבים בתערוכות ובלמוזיאון.

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' בונד ולמנכ"ל, מר שרון לבנטר, על
תרומתם ותמיכתם הנדיבה בתערוכה זו, ולעמרני ברששת
ושלום ג'אן על הדיאלוג המקצועי. תודה לדורית ולנדב ליפ-
שיץ על האמון, המעורבות הטובה והסבלנות בתהליך גיבוש
התערוכה של אורי ליפשיץ והעבודה עליה. תודה מיוחדת
לאמון יריב ולגלריה גורדון, תל-אביב, על תמיכתם הנדיבה
ועל עזרתם בהפקת התערוכה והקטלוג. תודה רבה למר
סרג' תירוש ולגלריה ST-Art על התמיכה בקטלוג התערוכה.
תודה למועצת הפיס לתרבות ולאמנות על תמיכתם בקטלוג
תערוכות של ליפשיץ. תודה ליונה פיישר, שליווה ברוחו
המיוחדת והטובה את הפרויקט של ליפשיץ מראשית דרכו.
תודה לבמאיות גורית קידר ואיתי ויזלטיר על הנכונות להציג
את סרטיהן על ליפשיץ. תודה רבה למאיה בז'רנו, לילך לחמן
והלית ישרון. תודה מיוחדת ליאיר גרבוז, איתן ליפשיץ,
דוד טרטקובר ויעל שוהם, אחות האמן, על שחלקו עמנו את
זיכרונותיהם על אורי ליפשיץ.

תודה לאוצרים האורחים, אורי דרומר, איתן בן משה
ואורלי מיברג, שהביאו עמם מבט מתעמק, תשוקה ורוח
מקצועית מיוחדת. תודה לכותבים שאול סתר, שכתב על
עבודתה של אורלי סבר, ויעקב מישורי וגיסן שור, שכתבו
על ליפשיץ, על תובנותיהם והתבוננותם החדות והמדויקות.
תודה מיוחדת שלוחה לכל אנשי המקצוע המעולים, בתוך
המוזיאון ומחוץ לו, שנרתמו להקמת התערוכות בכוחות
משותפים ובמעורבות אין קץ.



אוצרים: איה לוריא ואורי דרומר

אורי דרומר הוא אמן
בינתחומי, מוזיקאי, אוצר
וחוקר תרבות.

אורי ליפשיץ (1936–2011), וירטואוז שעסק בציור, פיסול, תחרית, קולאז' ורישום, הוא מהאמנים הבולטים והמוכשרים שפעלו בארץ. הוא גם אחד האמנים היותר שנויים במחלוקת. שם התערוכה מבקש לכוון להתבוננות באיש ובאמן ליפשיץ; לבחינת הדמות האנושית המופיעה ביצירתו; ולראיית כל אלה בהקשר תרבותי וחברתי. על הקשר זה מצביע שם התערוכה, המתייחס לשם הספר *מלך בשר ודם* (1958) מאת משה שמיר. יצירתו הספרותית של שמיר – אשר כללה, בין היתר, גם את *הוא הלך בשדות* (1947) ו*במו ידיו: פרקי אליק* (1951) – ניסחה במידה רבה את מיתוס הצבר ואת השיח הציוני של מעצבי המדינה, שבתוכו צמח ליפשיץ. במשך שישה עשורים, החל בשנות השישים למאה העשרים, העמיד ליפשיץ קורפוס יצירתי רחב, מגוון ומאתגר. הוא לקח חלק בתחנות מרכזיות של האמנות והתרבות בארץ: השתתף בתערוכה האחרונה של "אופקים חדשים", בקבוצת הצעירים שסימנה את המגמות החדשות באמנות, לצד משה קופפרמן, רפי לביא ויגאל תומרקין; היה חבר בקבוצת 10+ האוונגרדית; יוצג על ידי גלריה גורדון, תל-אביב; ייצג את ישראל בביאנלה בסארפאולו (1969); והציג במוזיאונים בניו-יורק, בריסל, לונדון, אמסטרדם ועוד. שמו של ליפשיץ נישא גם מחוץ למעגלים המקצועיים של שדה האמנות הפלסטית. הוא היה הצבר, הקיבוצניק, הצנחן שהשתתף בקרב על המתלה במערכה בסיני ב־1956. הוא ישב ב"כסית", כיכב במדורי החברה בעיתונות ונמנה עם אנשי הבהמה התל-אביבית לצידם של עמוס קינן, יבי, שמוליק קראוס, דן בן-אמוץ ואחרים. ליפשיץ היה מחובר לאנשי תקשורת ועיתונאים, כמו גם לחברי האליטה הצבאית והעסקית, והיה מרואיין מבוקש בעיתונות, בטלוויזיה ובסרטים דוקומנטריים. עיון מחודש ב"תיק ליפשיץ" לא רק מזמן אתגר אמנותי אלא גם מעלה שאלות במישור תרבותי, חברתי ואתי רחב. בעבודתו ובחייו

מסתמנים פערים בקונספציות, בפוליטיקת הזהויות, באופני ביטוי מקובלים ובתפיסות באשר למקומו ולמעמדו של האמן כפי שהתגבשו בחלוף הזמן בחברה הישראלית. התבוננות בהתנהלותו המורכבת של ליפשיץ מגלה אמן כריזמטי, מוכשר, מצליח, דומיננטי, אגוצנטרי, שהוא גם דמות של אנטיגיבור דחוי. זהו איש חברה נהנתן ותאוותן שהוא גם ספרטני ואינדיבידואליסט, חסון ומושך, אותנטי וכן, בוהמיין ואיש עבודה, אב רך ומאהב טוטלי, וגם פרובוקטור חסר רסן, איש מדון משתלח, בוטה וגס, דעתן שסותר את עצמו, חסר סובלנות לאחרים ולחלשים, שוביניסט ושתיין; פרא-אדם מלא קסם אישי.

בעשור האחרון לחייו, אף כי המשיך ליצור ולהציג בנמרצות שאפיינה אותו לכל אורך הדרך, לקח ליפשיץ עצמו חלק לא מבוטל בתהליך דחיקתו אל שולי הסצנה. הוא התנכר לאנשי הממסד המוזיאלי, לפטרוניו האמנותיים ולפיגורות התרבותיות המרכזיות שאליהן היה מקורב בעבר. בשנותיו האחרונות התחבר לפועלים ולאנשי מלאכה באיזור דרום תל-אביב (שם שכן הסטודיו שלו, ברחוב אברבנאל 4), והתקרב מחדש לחברים מתקופת שירותו הצבאי, בהם אריק שרון, עובדה שהובילה לתהיות בדבר פנייה ימינה בעמדותיו הפוליטיות, אף שכנראה לא כך היה הדבר למעשה. בראיון עיתונאי למוסף הארץ ב-1998 סתם את הגולל על עצמו בשלל התבטאויות משתלחות, מפלות, בעייתיות וקשות, שעוררו נגדו גלי מחאה נחרצים. הסערה סביבו לא שכחה, על אף התנצלותו. הדברים הובילו לניתוקו מהזירה הציבורית ולבידודו. יותר מאשר ביטוי של עמדה או אידיאולוגיה כלשהי הייתה לשונו הבוטה והמשתלחת של ליפשיץ אמצעי מובהק להחצנת האחרות שלו עצמו, כלי שהוציאו מן הכלל כ"ילד נורא" מתריס והותיר אותו, פעם אחר פעם, מורחק ומנותק מקבוצות ההתייחסות שלו – החברתיות, המקצועיות, הכלכליות – הרחק מהחיק החמים של הקונצנזוס. ניתן לראות בכך מנגנון בלתי נשלט של הרס עצמי, מסלול שצעד בו לבסוף רחוק מדי, ללא יכולת לחזור בו.

התערוכה הנוכחית, המציינת חמש שנים לפטירתו של ליפשיץ, מבקשת להתחקות אחר תימות חוזרות ביצירתו, שבמרכזן הגוף האנושי הגרוטסקי, זעקתו הקיומית והשתקתה. זוהי דמות רדופת עינויי גוף ונפש, חדורת תחושה של הקרבה עצמית וחרדות מוות, הנתונה בזירה מתמדת של אלימות, מאבק והתרסה כנגד בעלי השררה ומנגנוני השלטון והבירוקרטיה. זהו גוף הנתון, כמרחב קיומי, במצב תמידי של שבר ומשבר; גוף שהוא משל חברתי, כלכלי ואתי. העבודות מציגות מהלכים חוזרים של דיסוננס, קונפליקט פיזי ונפשי, ומאבק מתמיד של התגבשות תודעת הזהות העצמית. בכך, הן גם מהדהדות את אופני עיצובה של התפיסה העצמית התרבותית והחברתית של הישראליות.

5 אורי ליפשיץ: שואה, מנייריזם ומרגלית הרשפי

יעקב מישורי

יעקב מישורי הוא אמן ומורה לאמנות.

בעוד בני דורו של אורי ליפשיץ, רומנטיקנים־מכחישים, משקשים מיוחד ליפול ולהיתקל בחיים עצמם, מנסים נואשות להיאחז ב"אמנות" כמעשה של הרוח, בלווי מוזיקת גמגומים אקדמיים שבקעה משפת דברור חדשה שהלכה והנצה, ליפשיץ כבר היה בעתיד. בסוף שנות הששים הוא היה מהראשונים שהשתמשו בסגנון תוך נטרולו וערטולו ממשמעותו ומשרשוריו ההיסטוריים, שנים רבות לפני שמשחקי הסימולציה הופנמו והפכו לבון טון אופנתי – למגפה – ועשה זאת ללא רשת הביטחון הפרשנית הפוסטמודרנית. הוא ניתק את הג'סטה האקספרסיבית מנפשו הסוערת של האמן, ועל הדרך, אולי מבלי שהתכוון לכך, רמז לנו, לעדר, שיתכן שנפשו ורוחו של מונדריאן סערה וגעשה, לא פחות מזו של ואן גוך; ש"כתב יד" או סגנון לא בהכרח מעידים על או מחוברים למערכת הרגשית של הבוחר להשתמש בהם; שאפשר לצעוק, להשתולל, להשליך צבע ולשרוט את הבד ובו בזמן לשמור על דופק נמוך, לשמור על מרחק סנובי מ"דם לבבי", מה"אמת" שמשדרת העבודה לעולם. לא אוהדיו ובטח לא מבקריו הבינו את המשמעות הרדיקלית והרעננה של מהלכיו. בחירתו של ליפשיץ, גם אם נעשתה לא לגמרי במודע, להתיר שני סגנונות של פרסונות כל כך מנוגדות כמו פרנסיס בייקון, מעצב פנים, אקספרסיוניסט עז מבע וניהיליסט, ואנדי וורהול, האיש שרצה להיות מכונה, ולהצליח להפכם לאורי ליפשיץ מובהק, היא הישג אמנותי כביר. זאת חוליה מחברת ומקשרת חשובה ביותר להבנתן של שנות המבוכה ועת הדמדומים, זמן התפר שבין המודרניזם לפוסטמודרניזם, בהם נעה האמנות הישראלית, ובעיקר פרשניה ומבקריה, בבלבול ובחוסר סנכרון קומי. ככל שעבודותיו של ליפשיץ הילכו קסם על הקהל הרחב, הקליינטים הפוטנציאליים, כך הן התרחקו מטווח טעמים של האנינים. אהבת הקהל הרחב הייתה תוספת זרדים למדורת ביקורת הנגד; הרי היותה של

אמנות פופולרית בקרב ההדיוטות מעלה חשד מידי אצל מובילי ומביני הטעם. מצד אחד, שמרו עבודותיו על פני שטח דשנים וציוריים, הוכיחו "יכולת ציורית", היו ללא ספק מפגן מזוקק ומרהיב של ציור ושידור אותנטיות פראית של אמן "אמיתי". מצד שני, אותה "אמת" חושנית ויצרית שימשה כבת לוויה, כמעטפת, לרב אבוחצירא, למרגלית הרשפי, לאריק איינשטיין, לאדון רבינוביץ', ליצחק רבין, למלחמות שוורים ולדייגו ולסקז. איך זה? הידענים הסיקו שמדובר באוטומטיות מנייריסטית שאין בה דבר. רובם היו אטומים לדבריו של ליפשיץ על עמדתו הנון סובייקטיבית. גם הדימויים האדישים, המוקרנים או המודפסים, וגם משיחות המכחול הלוהטות נובעים מאותו קור רוח, מאותו מרחק מה"אמת", מחוסר הרצון להיות מעורב, מההתעקשות לא להביע דעה או לייצג עמדה, להישאר מרוחק ואובייקטיבי, לדווח, לספר מה קרה. אלה הדברים שהיו כל כך חשובים לליפשיץ, על זה נשענת אמנותו – "אמת פנימית" של האמן שנפגשת עם דיווח מהמדיה. באותם ימים, אלה שהאשימו את ליפשיץ כמנייריסט וכווירטואז לא העלו בדעתם את האפשרות של ניכוס סגנונות, שימוש בסגנון בנוסח השתמש זרוק. לא העזו לחשוב על האפשרות של אותנטיות מושאלת, ובטח לא חשבו על האפשרות שלשקר באופן עקבי זאת עוד דרך לומר את האמת. כל שנותר הוא לעמוד אל מול ציוריו של אורי ליפשיץ ולהתענג מהמחשבה שאותו מוח הפעיל את אותה היד: פעם בבואה לשרבט שרבוטי פרא ולהטיח נגיעות צבע דשנות, משולחות רסן, ופעם בזמן שעקבה אחר דימוי מוקרן ורשמה בחוסר תאווה מונוטוני את קווי המתאר שלו. לחשוב שבאותם אמצעים ובאותה נוסחה ציורית ובדיוק באותה דחיפות צייר ליפשיץ את בת זוגו של הרוצח ואת ראש הממשלה הנרצח. לחשוב ולהצטמרר.



אורי ליפשיץ, **אנונימיות**,
1967, שמן על בד, 150x150,
אוסף הפניקס חברה לביטוח
בע"מ (צילום: אברהם חי)
Uri Lifshitz,
Anonymity, 1967, oil
on canvas, 150x150, The
Phoenix Insurance Co. Ltd.
Collection (photo: Avraham
Hay)

אורי ליפשיץ: הגוף שתקף את עצמו

ניסן שור

ניסן שור הוא תסריטאי,
במאי דוקומנטרי, סופר
ובעל טור בעיתון הארץ.

אורי ליפשיץ היה גדול מסך חלקיו הליפשיציים. הוא סימל את מה שהרוח הישראלית סולדת ממנו. או שלמדה לסלוד. לימדו אותה. היא לימדה את עצמה. זה כבר לא באמת משנה. התוצאה ברורה: בתהליך הדרגתי, הוא הורחק ממקורות הכוח וההשפעה. מהמקומות שבהם דברים נקבעים. וגרוע מכך, הוא נותר ללא סוכני זיכרון. נידון לשכחה, כי השכחה היא עונשו של מי שלא מזער ומסגר את עצמו למידות המקובלות. ליפשיץ נעלם. בתחילת שנות התשעים עוד הופיע על שערי מוספי העיתונים. תמיד בתפקיד האאוטסיידר, המרדן. זה שאומר את הדברים שאף אחד אחר לא מעז להגיד. יש משבצות ספורות לטיפוסים מהסוג הזה, ותאריך תפוגה מאוד קצר. התרבות הישראלית מתאהבת בהם, מפתחת אליהם אובססיה, ואז, ברגע אחד, כשנדמה לה שחצו את הגבול המותר, משליכה אותם הצידה. הגבול, כמובן, אף פעם אינו קבוע. הוא משתנה לפי רוח הזמן. ליפשיץ לא אבחן אותה נכונה. כנראה שלא התעניין בה. "הנאמנות שלי שואפת לאפס. אני יורק לבאר ששתיתי ממנה בתענוג רב", סיפר בראיון שנתן לנילי פרידלנדר, במעריב. ואולי יותר משנהנה לירוק לבאר, נהנה להצהיר על עצמו כיורק לבאר. התענג על תחושת חוסר השייכות, במין סאדומזוכיזם של מי שכבר טעם מהתענוגות ועכשיו רוצה לטעום גם מההצלפות. והבאר הרי לא אוהבת שיורקים לתוכה. יריקות שפעם היו עשויות להיחשב גשמי ברכה והפכו לגשמי זעם. הבניזונות שינו את הכללים. ליפשיץ לא היה בתוך הכללים, אבל הפך להיות הקורבן שלהם. הוא היה אחד מאחרוני המוהיקנים של תרבות הדוגרי, שדרש לעצמו צדק, והתערבבו בו תחושות של קיפוח ואהבה עצמית; סרבן תמידי ששוגר לתוך מסלול התנגשות עם המדינה, עם התרבות ועם עצמו. זה לא היה יכול להיגמר אחרת.

לפני שהפנה את גבו אל המקום, ליפשיץ הגיע מתוך המקום.

התגלמו בו כל תכונותיה המיתיות של הציונות. קיבוצניק, סוציאליסט, חייל, בוהמיין. פסע בכל השבילים המוכרים. עצר בכל תחנה. הביוגרפיה שלו מקבילה לסיפור הרשמי שהמדינה מספרת לעצמה. ובכל זאת, הוא תמיד הקפיד להתרחק מהדבר עצמו. לפעול בתוכו, אך גם למאוס בו תדירות. "הסכיזופרנים" היה שם הסדרה שהציג ב־1967 בגלריה גורדון, תל־אביב. כמו סגנונו, שהיה קופצני ובלתי יציב, כך גם הייתה ההוויה הליפשיצית שסועה וכפולה. "כל הזמן אני עושה מלחמה עם האישיות שלי. אישיות היא נכות", אמר (יותם ראובני, "קליינט קבוע", תל־אביב, 5 באפריל 1985, עמ' 16). המלחמה שהכריז על האישיות הייתה גם מלחמה שהוכרזה על המילייה שלו, על המקום שממנו הגיע. כאילו גזר על עצמו להיפרד מבית הגידול הטבעי שלו, ולכן היה חייב להיפרד גם ממי שגדל שם. הוא לא הפסיק להפנות מראה כלפי החברה שממנה בא, ובאותה מידה הפנה אותה כלפי עצמו. לא הייתה לו מחויבות לחלוקות המסורתיות, בין שהן פוליטיות, חברתיות או תרבותיות. בציורי "כפר קאסם" (1965) הוא הפר את קשר השתיקה הממסדי סביב הטראומה הפלסטינית; בסדרה "מיסטר רבינוביץ'" (החל ב־1968) יצא כנגד הזעיר־בורגנות האשכנזית, הפקידותית, האפרורית, הבינונית, המשעממת, שקמה בבוקר, הולכת לעבודה, אוכלת ארוחת צהריים, חוזרת הביתה ומתה. כשרשם את דיוקניהם של זוהר ארגוב (1991–1992 לערך) והרב כדורי (2000–2001 לערך) הוא שוב סטר על פניה של ההגמוניה האשכנזית, שנאחזת באליליה ובהון הסימבולי שלה, סרטט אלילים חדשים, מזרחיים. הוא צייר גם את מרגלית הר־שפי והרב כהנא. קרא תיגר על עצם מעשה ההדרה.

גם ביחס שלו לכסף, ליפשיץ היה יוצא דופן. הוא היה אמן פופ מובהק במובן זה, שהוא לא התבייש להחליף דימוי בכסף. כלומר, סחירותו הייתה אחת מגאוותיו. הנה עוד חטא שאין עליו כפרה – לעשות ולרצות כסף. וכמובן, אין צורך להכחיש שלפשיץ היה ארכיטיפ של גבריות ישראלית, שוביניסטית, אלימה במידה רבה. הבהמה שבה צמח לא הייתה מפורסמת בעידון שלה. ליפשיץ היה חלק מהערבוב בין בוהמה, צבא ופוליטיקה, שהושרש בזרם המרכזי של התרבות הישראלית בימים שאחרי הניצחון הגדול של מלחמת ששת הימים. הוא והגנרלים קיימו ביניהם יחסי אישות פומביים, ולא ראו בכך טעם לפגם. אריאל שרון היה חברו הטוב. בכמה וכמה סדרות שלו צייר דיוקנאות של פוליטיקאים. השררה הייתה בשבילו שיקוף רנטגן של המצב הישראלי, וגם כלפיה ביטא יחס דיאלקטי של דחייה ומשיכה. בציוריו הופיעו דמויות של מתאבקים ומתאגרפים, דימויים של מלחמות שוורים. הכוח אצל ליפשיץ היה נושא מתמיד לייסורים ולסכסוכים פנימיים. בראיון שחרץ את גורלו (נרי ליבנה, מוסף הארץ, 16 באוקטובר 1998) דיבר ליפשיץ על "אנשים מיותרים", שהיו, לדידו, נטל על החברה ולכן יש להעלים או להרוג אותם. גם בסטנדרטים שלו, הפגין בראיון זה מיזוגניה והומופוביה משתלחות ובוטות. הוא הוקע מיד. הפגינו נגדו. ניתקו אותו קשר. אמנותו הפכה להיות מזוהה עם התבטאויותיו ולכן

נחשבה לטמאה. במרחק של זמן, ניתן לראות שהתזה המפוקפקת שניסח הייתה הקצנה כמעט קריקטורית של יהדות השרירים שקמה בישראל, ושליפשיץ היה מצאצאיה. הוא עורר באנשים פחד, מכיוון שהם ראו בו את בבואתם. אם ליפשיץ ביקש להיפרע מהתרבות ומהחברה שממנה בא ושאליה השתייך, זה היה סופו של תהליך ההתנתקות. נפנוף אחרון של אצבע משולשת.

אורי ליפשיץ, **דיוקן עצמי**,
1978 לערך, שמן על
בד, 120×160, באדיבות
משפחת האמן (צילום:
אלעד שריג)
Uri Lifshitz, **Self
Portrait**, ca. 1978, oil
on canvas, 120×160,
courtesy of the artist's
family (photo: Elad
Sarig)



אוצר: איתן בן משה

איתן בן משה הוא אמן
העוסק בפיסול, מיצב
ומדיה דיגיטלית.

אם אדם אינו מתעניין במציאת מוצא חיובי לייאוש, בעזרת הזרה או פירוק, בניסיון לתארו ולנוע בתוכו שלא מתוך פטרונות, אין לו לכאורה סיבה להיכנס לתוך הבור העמוק הזה. אם אין עניין לחלץ מתוכו משהו או משהו, לשם מה? את הבור עצמו הרי לא ניתן לחלץ מתוך האדמה, כי הוא קיים רק כאין. האמנות לסוגיה מרשה לעצמה לעסוק בייאוש, ומשתמשת בו כדי לייצר סוגים שונים ומשונים של יופי; קפקא, לואי סייקיי, זוהר ארגוב ואחרים. אבל האם יש אפשרות לנוע בתוך הייאוש עצמו, לתארו במינימום פואטיקה, במינימום חן, פשוט לתאר מבפנים את הייאוש העמוק מהכול – מהעולם, מהאפשרות לתקווה, מהאפשרות ליופי? אם פירותיו של הייאוש מכל מה שהוא יפה, נכון ונושא תקווה לעתיד טוב יותר הם יפים או משכרים, כי אז אין זה רק ייאוש שיצר אותם אלא תערובת של מספר חומרים. ואם הפרי הוא חוסר המעש המוחלט שהוא תוצאה שכחה של הייאוש, גם הוא אינו תורם דבר להכרת הייאוש. בדומה לחרדה ולאימה, מצבים חסרי מושא, שעליהם מצביע היידגר כפוטנציאל למפגש עם הנוכחות, כך גם הייאוש עשוי להביא להשלמה: אם לא ניתן לעשות דבר, אפשר פשוט להיות.

אך גם פירות ה"פשוט להיות" אינם פירותיו של ייאוש אמיתי, שצומחים לא מתוך השלמה ולא מתוך מרד, כי אם מתוך תנועה בלתי רצונית, אינסטינקטיבית, של גוף חסר תקווה. עבודותיו של אבי נבו (נ' 1980) תמיד נראות לי כפירות מסוג זה. מצבורים של מהלכי ייאוש, עם הגב לקיר. לא ניסיון להשתחרר מהכבלים, אלא טלטול הגוף כעווית של אורגניזם תרבותי ואסתטי שמבין כי הגיע למקום ללא מוצא, אך הדם עוד מתעקש לזרום בו והגוף נאנס להמשיך בתנועה. ההקשרים התרבותיים לעתים מוכרים יותר ולעתים פחות, אבל גם אם יונתן מיזה (Meese) או קאתי ווילקס (Wilkes) נוכחים אי שם בעבודות הללו, אצל נבו זה נראה

הטקסטים באנגלית (שפת האם של נבו) שמופיעים בחלק מהעבודות הופכים אותן לעוד יותר חסרות־בית, וללא בית הייאוש פחות נוח. אין בעבודות את ההתענגות העצמית של האמנות הישראלית שהרגישה נוח בחומרי הרחוב ובדלות האסתטית המקומית. כאן יש ציטוטים שבורים, כשל חולה טורט, של שאריות תרבות טראש ופאנק שלא נולדו כאן, ושבעצם כבר מזמן נמצאות בעיקר כתפאורה, ללא אמונה מהותית, ודאי לא בהיבט החברתי והמחאתי. יתכן שנבו חושף פה ייאוש שהוא מעבר לאישי או לאידיויסינקרטי. ייאוש תרבותי ואמוני של דור חסר תקווה אך עדיין מלא ליבידו. בביאנלה בהרצליה, 2011 (אוצר: אורי דסאו) הציב נבו תותחים מיואשים אך מלאי חיים. לא היה להם סיכוי תפקודי, לא חן מחויך של אמנות פוסט־מאצ'ואית אנטי־מונומנטלית. למיניה, לא נחמה קינטית כזאת או אחרת ולא עמדה מחאתית מובהקת. במציאות פוליטית שבה נראה שהאמנות שואלת מה הטעם בה עצמה, זו נראתה לי אז, כמו היום, אחת הפעולות האפשריות היחידות.

שם התערוכה הנוכחית של נבו, "טרמולו", פירושו בעולם המוזיקה חזרה מהירה ורבה על אותו תו. המועקה הנוצרת בעזרת הטרמולו, בעיקר כשהוא נמשך פרק זמן ארוך, היא אפקט טעון ומטריד, שמופיע באופן פלסטי ורעיוני ביצירותיו של נבו. מבנה דמוי סקייטבורד, גדול ומאולתר, הוא ספק אנדרטה שהוקמה על ידי חברים בצד כביש ראשי, ספק פסל של חובב שהתפרק ומחכה לפינוי. על המשטח מונחים גושי עיסת נייר המצופים בצדפים דבוקים לרשת, שמזכירים שאריות של אחד מציפויי הכורכר בחוף סידני עלי (בערבית: אדוננו עלי) בהרצליה, שם בונה כבר יותר מארבעים שנה ניסים כחלון מיני־אוטופיה מתפוררת בין הים לנדל"ן בשם "מערת הניסים". אוסף המבנים המתפרקים הדבוקים לצלע הכורכר הפכו למאבק עיקש של אדם אחד לייצר עולם משלו בכיס אוויר בירוקרטי בין מנהל המקרקעין לעיריית הרצליה. גם זה, כמו העבודות של נבו, הוא סוג של מאבק מרשים עם הגב לקיר והפנים לים.

בשיחה עמו, תיאר נבו אמנות טובה ככזאת שמותירה בצופה תחושת אונס על ידי משהו שהוא אינו יודע מהו. לפעמים זו התחושה שעבודותיו מותירות בי.



אבי נבו, פרט מתוך **טרמולו**,
2016, מיצב: טכניקה
מעורבת, עבודת טאונד
(2:43 דקות, בלופ)
Avi Nevo, detail
from **Tremolo**, 2016,
installation: mixed
media, sound work
(2 min 43 sec, looped)

אוצרת: איה לוריא

חומריות שחורה אופיינית לסביבות הפיסוליות שיוצרת אורלי סבר (נ' 1976) במיצביה. אלה הוצגו במהלך השנים במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית (2005), במוזיאון חיפה לאמנות (2008) ובמוזיאון תל-אביב לאמנות (2015). עבודתה של סבר פותחת מרחב תודעתי המוצפן בחומר. זהו מהלך מופשט ומתומצת שביטוי החומרי דוחה ומפתה גם יחד, המוצג באמצעות סימנים לפעולת הגוף היוצר. פעולה ריטואלית עיקשת מותירה בחומר עקבות טעונים, הכורים יחדיו פחד, כאב, איום וייאוש לצד התרסה מתקוממת ואפשרות המראה, אופוזיציה לקבלת קץ כנועה, סירוב להרכנת ראש.

בזמן העבודה על התערוכה התפרסמו בעיתונות ידיעות על מחאת אמנים כנגד הבלעדיות שקיבל הפסל הבריטי אניש קאפור על השימוש בחומר שחור חדשני, שפותח על ידי חברת ננו-טכנולוגיה, הבולע 99.96% מהאור.¹ השחור עמד במרכזן של חקירות אמנים במהלך הדורות ושינה בהדרגה את מעמדו מגוון נלווה (ששימש להצללות ויצירת נפחים) לשחקן מרכזי באמנות. בתוך כך, צבר שכבות של הקשרים תרבותיים, אידיאולוגיים, חברתיים ואקולוגיים. בליעת האור על ידי השחור היא פעולה מתמדת, ההופכת את האובייקט המושחר להכול וללא כלום. במיצב הנוכחי יש לשחור גם נוכחות חומרית חזקה: הזפת השחורה מלכלכת, מדיפה ריח עז, מכתימה, נדבקת ומטרידה, נמרחת על פני הקירות ועל פני אובייקט הממוקם במרכז החלל – אובייקט שהוא ספק מקלט או בונקר, ספק קבר, ספק משטח זינוק.

הזפת השחורה המשמשת את סבר היא תוצר מזוקק של מזוט, חומר אורגני שנוצר בתהליכי התמרה ארוכים במעבה האדמה. אך היא נחוות כמפגע אקולוגי, כזיהום סביבתי דיסוננטי לתמונת הטבע האידיאלית. תצלומו של הקורמורן הנחנק מהנפט השחור שדבק בו בתקופת מלחמת

1 ר' <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/22302/1/vantablack-might-not-be-the-worlds-blackest-material>

המפרץ הראשונה, ב־1991, היה לסמל לדורסנותה של מכונת המלחמה המשלבת אינטרסים של ביטחון עם עוצמת המנגנון הקפיטליסטי של תעשיית הנפט.² המיצב של סבר כולל גם את פוטנציאל ההתלקחות הקלה של החומר, כפצצה מתקתקת.

אך בעודו מעלה אסוציאציות אלה, המיצב של סבר מדבר גם בשפת ההפשטה המודרנית ומתדיין עם שיח הפעולה הפרפורמטיבית במרחב התצוגה.³ בעשותו זאת, הוא מנהל דיאלוג עם תולדות האמנות ומותח ציר אל לב הדיון המוזיאולוגי. קירות "הקובייה הלבנה" מוכתמים ומושחרים כפעולת נגד לרציונליות האלגנטית, המאופקת והתרבותית המגולמת בחלל המוזיאלי הלבן, הבהיר והמואר.

בשנים שלאחר מלחמת העולם השנייה התבסס לצד ציור האקספרסיוניזם המופשט האמריקאי מקבילו האירופי, הצרפתי, המופשט ה"לא צורני" (art informel).⁴ סגנון זה התאפיין בשימוש במונכרומים (בעיקר גוונים של שחור, אפור, לבן מלוכלך וחום), בג'סטות בולטות, כגון מריחה באמצעות "שפכטל", וביצירת מרקמים חומריים כהים ודשנים. בתוך מגמה אמנותית רחבה זו היו אמנים שתיעלו את הביטוי הציורי המופשט לעבר סנטימנט נוגה, בדמותו של "המופשט הלירי". בהקשר זה, ניתן לראות במופשט גם עיוורון מנחם, המטשטש את מראות האימה של המלחמה העולמית, שזעזעו את יסודות התרבות האירופית, ונמנע מהתמודדות ישירה עמם. קבוצה אחרת של אמנים בהם פייר סולאז' (Soulage), ז'אן דובופה (Dubuffet) ואחרים, ביטאו באמצעות המופשט הלא צורני פעולה ברוטלית, ישירה, מדכאת וחרפה. לנוכח זוועות המלחמה הציעו אמנים אלו ביטויים אנטי-אסתטיים של שבירת כלים ומחאה כנגד עידון תרבותי מנוון ונוחות בורגנית משתקת. החומריות הגולמית והמגע הישיר במצע אפיינו את העבודות הללו, שנמנעו מעיבוד יתר של הצורה ומפיגורטיביות ונתנו ביטוי לחיפוש אחר אותנטיות וערכי יסוד ראשוניים לצד גילום של כאב, אובדן, סכנה ופגיעות. בארץ פעלו בהקשר זה שני אמנים (במסגרת "אופקים חדשים"), שפעולתה המאוחרת של סבר מקיימת זיקה אליהם. אבשלום עוקשי (1916–1980) צייר סדרות רבות של בדים מופשטים, מונכרומיים, המכוסים בשכבות צבע שחור ודשן. יחיאל שמי (1922–2003), השתמש בעבודותיו בזפת (ר' עמ' 32) ובניירות שחורים. פסליו, הממסגרים מבנים ומחברים גיאומטריים באמצעות שכבות או לוחות ברזל, הם חלק בלתי נפרד מנופי קיבוץ כברי שבו פעל לאורך השנים, שהוא גם מקום הולדתה של אורלי סבר וסביבת חייה כיום.⁵

בסוף שנות התשעים למאה העשרים חיפשו איב־אלן בואה ורוזלינד קראוס, בתערוכה "L'Informe: mode d'emploi" ("חסר הצורה: הוראות שימוש") שאצרו ב־1996 במרכז פומפידו בפריז ובספר הנלווה לה, הגדרה רחבה למהלך ההפשטה באמנות המודרנית. לשם כך פנו למושג informe בכתביו של ז'ורז' בטאיי וביקשו להחילו על האמנות. בטאיי, הם כותבים, "מסרב להגדיר את 'חסר צורה': 'חסר הצורה אינו רק שם תואר בעל משמעות נתונה, אלא מושג המאפשר יצירת פיחות ערך

2 ר' למשל, ירון ויסבין, "היום בו מת הקורמורן", טבע וארץ, 33 (ספטמבר 1991), http://www.snunit.k12.il/heb_journals/aretz/336008.html.

3 ר' Adrian Henri, Environments and Happenings (London: Thames & Hudson, 1974).

4 את המונח טבע מבקר האמנות הצרפתי מישל טאפייה (Tapié) בספרו Un art autre (אמנות אחרת), 1952.



אבשלום עוקשי, קומפוזיציה, שנות ה־60, שמן על בד, אוסף מוזיאון עוקשי, עכו Avshalom Okashi, Composition, 1960s, oil on canvas, collection of the Okashi Art Museum, Acre

5 פסל ברזל של יחיאל שמי מ־1964 מוצג ברחבת הכניסה של בית יד לבנים הצמוד למוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית.

[déclasser] במעמדם של דברים בעולם'. אין זה מוטיב קבוע שניתן להתייחס אליו, נושא שניתן לראות בו משמעות סימבולית, או איכות נתונה, אלא מונח המאפשר פעולה של דה־קלאסיפיקציה, במובנה הכפול של פיחות ערך ושל אי־סדר טקסונומי. חסר הצורה איננו דבר בפני עצמו, יש לו קיום פעולתי בלבד: הוא פרפורמטיבי, כמו מילים גסות, שאלימותו נובעת לא כל כך מהסמנטיקה אלא מעצם הפעולה של ביטויין [...]. חסר הצורה הוא פעולה".⁶

Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, *Formless: A User's Guide* (New York: Zone Books, 1997), p. 18.

שם הפרויקט של סבר, *Wall Run*, משמר בתוכו אופציה של סכנה וכאב הכרוכים בפעולה גופנית קיצונית, מאתגרת וממכרת. זהו מונח הלקוח משפתם של מתרגלי פארקור (Parkour), העוסקים בהגעה ממקום למקום תוך התגברות מרהיבה על מכשולים בדרך – בהסתמך על גוף האדם בלבד, ללא אמצעי הגנה – הכוללת קפיצה ממקומות גבוהים, ניתור מעבר לחומות והליכה על קירות חשופים. בכך, הם קוראים תיגר על חוקי הכבידה הפיזיקליים, כמו גם על האינסטינקט האנושי להגן על הגוף. התשוקה למתוח גבולות, להתגבר על חוקי הפיזיקה ולהמריא (פיזית ומטאפורית) מזכירה גם את הסיפור המיתולוגי על איקרוס – וכמובן את הצלילה שלו אל סופו המר. מתוך הקשרים אלו ניתן לפרש את האובייקט הפיסולי הממוקם במרכז החלל של סבר כנקודת מוצא להמראה ולהתרסקות כאחד. המרחב הפיסולי של סבר מהדהד כחלל הפנים של קבר אטום, שהוא בה בעת גם אתר פעולה הרווי בהתרסה עיקשת ותובענית; הקירות מושחרים בו כתהליך מתמיד, יוצרים סביבת פעולה פרפורמטיבית נמשכת.

אורלי סבר, פרט מתוך *Wall Run*, 2016, מיצב: קונסטרוקציית עץ, דבק פלסטי, נייר זפת, זפת, עץ לבד (צילום: עירית תמרי)
Orly Sever, detail from *Wall Run*, 2016, installation: wooden construction, PVA glue, bitumen sheets, tar, plywood (photo: Irit Tamari)



אנו השחורים: על המיצב של אורלי סבר

שואל סתר

ד"ר שואל סתר מלמד ספרות
ותיאוריה באוניברסיטת
תל־אביב; בבצלאל אקדמיה
לאמנות ועיצוב, ירושלים;
ובמכללה האקדמית ספיר.

אנו נקראים לבוא בשעריו של חלל שחור. האישונים מתרחבים, הרגליים מסתבכות, הגוף מהסס: איך נכנסים לחלל שחור? החלל אמנם מזמין, פתייני, מסמן את מסלול הכניסה לתחומו, אבל נדמה שיש כאן מלכודת. זהו חלל ללא דימויים, ללא חפצים; חלל חלול, שכמה מקירותיו מושחרים. אפילו האובייקט שמונח במרכזו איננו יותר מקיר שחור שהוטל ארצה והונח בשיפוע. רק כתלים שחורים. ועם זאת, החלל עצמו שחור. הצבע השחור, אנו יודעים, סופג לתוכו את האור המוקרן אליו ולא משקף אותו בחזרה. הוא בולעני; הכול מוטח אליו ונספג בו. הקיר השחור, לפיכך, איננו רק גבול התוחם את החלל. הוא קיר שהתעבה. אין הוא דופן של מרחב ריק, כר מקדמי נוח להתמלא, מצע לפעולה (קיר ועליו תמונות, בד ועליו דימויים, דף ועליו מילים). על הקיר השחור אין דבר; דבר לבד ממנו עצמו כדבר.

שכן הקיר השחור הוא למעשה קיר שהושחר: הקיר כוסה בזפת שחורה בפעולה עמלנית, ארוכה וקשה. הזפת הצמיגית התמצקה על הקיר במגוון כתמים ומרקמים. הקיר הפך לגושי ונפחי. אין הוא נושא ומציג לראווה חומר כלשהו, אלא מקיים בעצמו את פעולת החומר. הזפת הכבדה, האוטמת והאטומה, ודאי שאיננה מציגה דבר; היא לא שולחת דבר־מה החוצה, אלא סופחת אליה פנימה. החלל השחור מזמין אותך בה במידה שהוא כולא אותך; את באה, ובאה אל קרבו. שכן כשם שהקירות השחורים אינם, בפשטות, מצע או גבול, כך הגופים שבינות להם אינם רק בגדר דמויות בדידות, נבדלות מן המרחב שבו הן שוהות. החלל יוצר תנועה צנטריפוגלית אל החומר השחור שבדפניו. זוהי מלכודת: אולי עוד נתגולל בזפת ובנוצות. פעולת ההשחרה טרם הסתיימה – קיר אחד עוד נותר לבן – והיא אינסופית. היא פונה אל השחור, כנוהה אל הקץ.

אלא שפנייה זו איננה אלא הטיה מודרניסטית שנדבקה אלינו כמו זפת: הלבן כראשית, השחור כאחרית. כך ניסח וסילי קנדינסקי את ההבדל בין שני הצבעים חסרי התנועה הללו, כהבדל שבין שתי שתיקות: שתיקתו של השחור היא "כאין שאין בו אפשרויות, כאין מת לאחר שכבתה החמה, כשתיקה נצחית ללא עתיד וללא תקווה"; ואילו שתיקתו של הלבן "אינה שתיקה מתה, אלא רבת אפשרויות. הלבן מצלצל כשתיקה שניתן להבינה לפתע".¹ הלבן מופיע אצל קנדינסקי כרגע ראשית, כמרחב של פוטנציאל, כ"אין שלפני לידה", בעוד שהשחור ספוג כולו באובדן, בחותם הסוף, "כמוקד שאוכל עד תום".² ואכן, הציור הלא-אובייקטלי של תחילת המאה העשרים, שחקר את תנאיו ואפשרויותיו של המדיום הדו-ממדי, ראה במצע הלבן (בד הציור, קיר המוזיאון) את המשטח הראשיתי שעל גביו יוטבעו הקווים, הצורות והצבעים. הלבן היה הריק הפורה, הנכון להתמלא, ואילו השחור היה המלא-משכבר, חסום ומקובע. אולם השחרת החלל של אורלי סבר פועלת מן העבר האחר. היא מסמנת דווקא את השחור ככר פורה, כאפשרות. השחור לא חותם פה דבר, הוא התוואי של התהליך עצמו. החלל נתון בפעולת הפיכתו לשחור. כיצד לחשוב על ההשחרה כפעולה יוצרת? אולי מן המלנכוליה, המרה השחורה – ביוונית, *melaina-kholé* (מילולית: ליחה שחורה) – אחד מארבעת הנוזלים הגופניים שכמותם ואיכותם קובעים, לפי הרפואה היוונית הקלאסית, את מצביו ונטיותיו הגופניים והנפשיים של האדם. למלנכוליה יצא במודרנה שם רע – כעצבות ללא מוצא, כדיכאון ללא סיבה, או כעבודת אבל משובשת שלא שלמה. אולם בעבר נחשבה המלנכוליה דווקא לכוח יצירה, חולני לעתים אך רב עוצמות. כך שאל אריסטו: "כיצד זה שכל האנשים המצוינים בפילוסופיה, בשירה או באמנויות הם מלנכוליים, חלקם עד כדי היותם נגועים במחלה הנובעת מן המרה השחורה?"³ בתשובתו מונה אריסטו את מופעיה השונים של המרה השחורה, הנעים בין תשוקה יוקדת, שיגעון וברק לעצלות וטיפשות. הנפש השחורה רוטטת בדרכים מגוונות, ופעמים רבות ביחס למעשה היוצר. הגנאלוגיה של המלנכוליה – העוברת מן הרפואה היוונית, דרך אבות הכנסייה והמנזרים הראשונים, אלברכט דירר, מחזות התורה הבראורקיים וכל אותם שבתאים למיניהם, ועד לחניכי אסכולת ורבורג וכמובן ולטר בנימין – מראה כי היא איננה רק הלטה של העולם ונסיגה ממנו, כלומר השחרה בבחינת חתימה וקץ, פנייה הרסנית אל האני וביקועו העצמי, אלא דווקא אופן של התייחסות לעולם והיאחזות בו. המלנכוליה אמנם עובדת את האובדן, אולם כך היא מכוננת עולם – את מושאה כמושאים שהיו ואבדו, ואת היקשרותה הפנטזמטית למושאים אלה. פעולתה, לפיכך, איננה רק של קיבעון ושיתוק אלא של יצירה: היא יוצרת את המושא האבוד, את האובדן ואת התשוקה לשניהם. ה"שחור" שבה איננו בבחינת ויתור וסוף, אלא דווקא הצבה וניכוס. הוא אמנם פועל במפתח של הכברה – נפשית וחפצית, עמוסה ומעמיסה – אולם הוא איננו סגור עד להתפקע; אין הוא סימנו של המוות, כפי שקנדינסקי טען, אלא של קדחת היצירה של האובדן. וכך גם בחלל השחור של אורלי

1 וסילי קנדינסקי, על הרוחני באמנות, בעיקר בציר, תרגום: שמואל שיחור (ירושלים: מוסד ביאליק, 1984), עמ' 71-72.

2 שם.

3 אריסטו, "בעיות בפילוסופיה של המוסר", מצוטט אצל Giorgio Agamben, *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1993), David L. Eng גם ור' p. 12 and David Kazanjian (eds.), *Loss: The Politics of Mourning* (Berkeley: University of California Press, 2003). הדיון כאן נסמך על ספרים אלה.

סבר. השחור איננו מופיע בו כחומריות גושית אדירה שגודשת את החלל, חוסמת את מעבריו, מתפקעת בו ומפקיעה אותו (כפי שאכן עשתה סבר במיצב שהעמידה לפני עשור במוזיאון זה). תחת זאת, השחור פה הוא הזפת שנקצעת לקירות ומתגבשת בהם, כלומר חומריות שיוצרת חלל, מעמידה רווח וחוסר, מכוננת את האובדן. כוחה הוא באי חתימתה. הזפת השחורה יכולה להמשיך ולהיערם על הקירות המאונכים והזוויתיים. יתרה מזאת, היא מאיימת להשחיר אותנו. זהו כוחה הדמוני. עם טשטוש ההבחנה בין קיר לחומר, בין מצע לדמות, בין תנאי לגוף, היצירה השחורה היא אינסופית; כולנו יכולים להפוך לשחורים.

ואולי אנו אכן הופכים. אשיל ממבה, תיאורטיקן ואינטלקטואל שנולד בקמרון ומלמד בדרום אפריקה, פרסם לאחרונה ספר מורכב ונועז הנושא את השם המדהדד, *ביקורת התבונה השחורה*.⁴ בספר זה מבקש ממבה להגדיר מחדש את המושג "שחור" (או "האדם השחור") מתוך העידן הניאורליברלי הנוכחי, וזאת מבעד לבחינתה של ה"תבונה השחורה" – שאיננה תבונתו של האדם השחור, אלא התבונה שיצרה את ה"שחור" כקטגוריה פועלת בתרבות האירופית הקולוניאלית. ל"שחור" זה מופעים מרובים: כהעתק פגום של האירופי; כקדמותו המיתית; כמצבו הבלתי מפותח, הילדי; או כאיכות אחוזת שיגעון ולא תבונית שמזנבת בו. בכולם מופיע השחור מתוך הלבן וביחס אליו: כבדיה, כפנטזיה, כדלוזיה – ובכל מקרה, כיחס; יחס שמנסחת תבונתו השחורה של המרכז האירופי. אולם מה קורה, שואל ממבה, בעידן שבו המרכז האירופי מתרופף, עידן של תמורות חברתיות וכלכליות מרחיקות לכת, עידן שבו התרבות האירופית המודרנית חדלה להיות נקודת המוצא והמשען ההכרחית, והשחור חדל להתקיים רק ביחס אליה; מהו ה"שחור" – כמושג, כזהות, כעמדה – שאיננו בבחינת יחס? לשם כך, טוען ממבה, יש להבין את השחורות מתוך ההיסטוריה של הקפיטליזם, וכך גם לעמוד על גלגולו של ה"שחור" ברגע הקפיטליסטי הנוכחי. עם השתררותו של ערך חליפין ללא שיוך, עם המיספור והכימות של תחומי הוויה רבים, עם הרחבת תחום חלותה של טכנולוגיה בתראנושית – ניצב בבסיס המערך החברתי הכלכלי ייצור חוזר ונשנה של אי־הבדל. והשחור, שנולד כיחס אל הלבן והיה לפיכך סימנו של הנבדל ממנו, מתגלגל בתוך מערך כותש הבדלים ומשנה את אופיו. "לראשונה בהיסטוריה האנושית השם 'שחור' אינו מתייחס רק למצב שנגרם לבני האדם ממוצא אפריקאי בעידן הקפיטליזם הראשוני (עקירתם מסדרי חיים שונים, נישולם מכל כוח של הגדרה עצמית, ומעל לכול, מן העתיד ומן הזמן, שתי התבניות של האפשרי). המצב החדש של היות בר־חליפין, נזילות זו, מיסודו כנורמה חדשה של קיום והחלטה ביקום כולו – לזאת ייקרא כאן 'ההפיכה לשחור של העולם' [le devenir-nègre du monde]".⁵

כך, במקום שהאדם השחור יידמה ללבן – כמו בפנטזיה הקולוניאלית (שיתבגר ויהפוך לבן תרבות) או בזו הליברלית (שיתפתח ויהפוך ליצרני ונושא רווח) – הלבן דווקא מידמה יותר ויותר לשחור. נוודות העבודה משוללת הזכויות הסוציאליות, מערכות המעקב והשליטה, הפיכתם של

Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre* (Paris: La Découverte, 2013). למעשה, ניתן לתרגם את שם הספר כ"ביקורת התבונה הכושית", שכן "כושי" (nègre) הוא המונח שבו נוקט בספריו מורה הדרך של ממבה, הפסיכיאטר ואיש החזית הלאומית לשחרור אלג'יר (FLN), פרנץ פאנון. שם ספרו של ממבה מתכתב, כמובן, עם שלוש הביקורות של קאנט, וכן, בהקשר הצרפתי, עם ספרו של ז'אן־פול סארטר, *ביקורת התבונה הדיאלקטית*, שנכתב בסוף שנות החמישים והושפע ממפגשו של המחבר עם פאנון.

בני אדם לחפצים מונפשים או לנתונים מספריים גרידא - מערכים אלה, שהופנו בעבר אל האדם השחור, מושתים כיום על חלקים נרחבים של החברה האנושית. זוהי צורתו של הכוח, ובה גם צריכים להימצא מסלולי ההתנגדות. אפריקה היא העתיד.

כן, החלל השחור של אורלי סבר, שהיה נדמה בתחילה כי הוא מרחב סגור, אות של עבר - ספק אתר קבורה, ספק יד הנצחה - הופך למרחב יצירתי. מעשה ההשחרה הבלתי נחתם שבבסיס המיצב יכול להחתים גם את השוהים בתחומו. חלל זה מסמן אולי אופק של מוזיאון בעולם שהופך לשחור: קירות מזופתים וחללים ריקים; מפתנים חומריים והיעדר של דימויים וחפצים; לא לבקנות נרכשת אלא השחרה יוצרת. איך נכנסים אם כן לחלל שחור? כנראה שאנו כבר בתוכו.

אורלי סבר, פרט מתוך
Wall Run, 2016, מיצב:
 קונסטרוקציית עץ, דבק
 פלסטי, נייר זפת, זפת,
 עץ לבדוד (צילום: עירית
 תמרי)

Only Sever, detail
 from **Wall Run**, 2016,
 installation: wooden
 construction, PVA glue,
 bitumen sheets, tar,
 plywood (photo: Irit
 Tamari)



אוצרת: אורלי מיברג

אמנים: יערה אורן, ניבי אלרואי, בויאן, יפעת בצלאל,
דורית גודארד, ורדה גצוב, ניצן המרמן, שי זילברמן,
הילה טוני נבוק, אולף קונמן, טליה קינן, אלעד רוזן, הלל רומן

אורלי מיברג היא ציירת.

זוהי התערוכה השנייה
במתכונת זו במוזיאון הרצליה
לאמנות עכשווית. התערוכה
הראשונה, בהרכב משתתפים
אחר, הוצגה במוזיאון
בינואר-מאי 2016.

התבוננות במחברות־אמן מאפשרת התוודעות מקרוב לאחד מרכיבי
תהליך היצירה. השימוש במחברת אינו מחייב עבודה במקום ייעודי או
משאבים כספיים. זהו פורמט מסורתי זמין, המאפשר ביטוי ישיר לפעולת
היד הרושמת או הכותבת, שעשויה להיות אוטומטית או אגבית. מחברת־
אמן אף עשויה לשקף דחייה של הפרשנות הרומנטית למוזה כהארה,
בחושפה טמפרמנט של עבודה יומיומית מאומצת ומשמעת עצמית.
בסוף המאה ה־14 החלו יותר ויותר אמנים להשתמש בנייר כדי לפתח
את רעיונותיהם ולסרטט סקיצות ראשונות, שנקראו *primo pensiero*
("מחשבה ראשונית"). מוכרות במיוחד מחברות הסקיצות של ליאונרדו
דה־וינצ'י, שהיה ידוע כמי שספר כזה משתלשל תמיד מחגורתו. במרוצת
השנים ניהלו אמנים רבים מחברות־אמן. הם רשמו במחברות בסטודיו
או מחוצה לו, במתכונת של יומן מאויר, כפרוטוקול יומי, כאתר של ניסוי
וחקירה, או כשלב ביניים בעבודה. על פי רוב, מחברות־אמן אינן מוצגות
בפני קהל. אם כניסה לסטודיו האמן מאפשרת הצצה אל המרחב הפרטי
שבו מתרחש תהליך היצירה, דפדוף במחברות־אמן הוא בבחינת חדירה
של ממש למרחב זה.

עבור יערה אורן חשיבותה של המחברת היא בהיותה מרחב
שולי ולא מחייב שמאפשר, לצד תרגול טכני, חופש ומשחק. לפעמים
רוח המשחק הזו מחלחלת לעבודתה ומעשירה אותה. ניבי אלרואי
רואה במחברת מקום פרוץ, חסר משטור, שבו סוסים ללא ראש
טובעים בשלוליות, ואוניות טבועות מפליגות לדרך. בדרך אל העבודה
המוגמרת – פסל, מיצב או סרט – עוברים הרעיונות תהליך של עידון,
המאפשר לה להיות חדה ולדייק במסריה. בויאן מתייחס לספרי הסקיצות
כאל שיחות חסרות ערך שאפשר להוציא מתוכן כמה משפטים מעניינים.
הם מקום שבו אפשר לרשום ולשרבט דברים שאינו רוצה לשכוח, כמו דלת

מקרה שמכוסה בפתקים ובציורי ילדים. לדבריו, המחברות שלו לא ייכנסו לרשימת רבייהמכר. עבור יפעת בצלאל מחברת הרישום היא מערה, שבה היא מתחבאת ועובדת מתוך אינסטינקטים, במופרעות ללא הפרעה, בפחד ללא יראה. היא רואה במחברת מקום מקודש, חרד ומחולן. לבירינת ללא מבנה, פנטזיה משובטת, מציאות מושתלת הממוענת ל"אף אחד". השימוש של דורית גודארד במחברות מגוון. הן מרחב לכתובת מחשבות ומספרי טלפונים מזדמנים, או לרישומי סקיצות מהירים עבור עבודה בהתהוות. חלק מהרישומים מפעילים אותה אחר כך בעבודתה בסטודיו, לאחרים יש תוקף ונוכחות רק במחברת. אצל ורדה גצוב המחברת עוזבה לאנחות בפינה עד שעולה על הנייר רעיון או דימוי שמקורו ברחוב, בסיפור או בחלום שחלמה. הרישומים במחברת מאפשרים לה גם לבדוק האם לעבור מהדימוי השטוח לפסל תלת־ממדי. ניצן המרמן מרגיש שהוא צריך לאחוז ברעיון שבא ללא התרעה מוקדמת, ללכוד אותו ולשמור במחברת לפני שיישכח וייעלם. המחברת שלו נועדה לתכנונים, לסקיצות, או ל־to-do list, שהיא, לדבריו, בית הקברות הבירוקרטי של הרעיונות. במחברות של שי זילברמן מתפקדים רישומי מסע כסימוגרף של רגעים נתונים, המצויים בתהליך של התהוות מתמדת. אל מול פרקטיקת הקולאז' המחייבת בסטודיו ניצבות המחברות שלו כרצף משחרר, דחוף ואגבי גם יחד. הרישום של הילה טוני נבון הוא המנוע האנרגטי, הלבנה המבעבעת של עבודתה. בדפי סקיצות שנתלשו מהבלוק היא מנסה לארגן מחשבות "נוזליות" על פסליה באמצעות חקירת חוקיות ומשחק. מחברת הסקיצות של אולף קונמן מורכבת מציורים הנעשים באופן יומיומי ואימפולסיבי על ניירות A4. הניירות נאספים אל תוך כריכה, בבחינת הפסקה מתודית, עצירה זמנית של זרם הדימויים – והמקבץ הכרוך משתנה תדיר. טליה קינן עובדת במחברות דרך קבע, כאמצעי למחקר ולגילוי דרך עבודה אינטואיטיבית ואסוציאטיבית, תוך איסוף רעיונות ודימויים שהיא מכנה "הקלטה". המחברות הן בעיניה כאבנים בדרך שהן גם הדרך עצמה. אלעד רוזן לא מרבה להשתמש במחברת סקיצות, אך מרחב צנוע ואינטימי זה מאפשר לו לשייף רעיונות לכדי מבנים שמתכפלים לאחר מכן על בד הציור. בנוסף למחברות הנייר, הוא בודק כיווני צבע וקומפוזיציה שמעניינים אותו בטלפון ובמחשב, באפליקציות הפשוטות ביותר. הלל רומן רואה בדפדפת המשבצות מרחב אינסופי של אפשרויות לקראת יצירת אובייקטים חדשים. המשבצות מאפשרות לו חשיבה ראשונית מופשטת על רעיונות צורניים, והן גם כלי עבודה טכני לרישום טיוטות בקנה מידה נוח לביצוע חישובים מורכבים.

אורי ליבשיץ: בשר ודם

ר' רשימת העבודות
בקטלוג התערוכה

אבי נבו: טרמולו

טרמולו, 2016, מיצב:
טכניקה מעורבת, עבודת
סאונד (2:43 דקות, בלופ)

אורלי סבר: Wall Run

Wall Run, 2016, מיצב:
קונסטרוקציית עץ, דבק
פלסטי, נייר זפת, זפת, עץ
לבד

מחברות פתוחות

מחברות יאמן של
יערה אורן, ניבי אלרואי,
בויאן, יפעת בצלאל, דורית
גודארד, ורדה גצוב, ניצן
המרמן, שי זילברמן, הילה
טוני נבוק, אולף קונמן,
טליה קינן, אלעד רוזן,
הלל רומן

מחברות פתוחות, 2016,
וידאו, 18:31 דקות, בלופ,
צילום עצמי של האמנים
(עריכה: יונתן אמיר)

**Uri Lifshitz:
Flesh and Blood**

See list of works in the
exhibition catalogue

**Orly Sever:
Wall Run**

Wall Run, 2016,
installation: wooden
construction, PVA glue,
bitumen sheets, tar,
plywood

Avi Nevo: Tremolo

Tremolo, 2016,
installation: mixed
media, sound work
(2 min 43 sec, looped)

Open Sketchbooks

Sketchbooks by
Nivi Alroy, Yifat
Bezalel, Boyan, Varda
Getzow, Dorit Goddard,
Nitsan Hamerman,
Talia Keinan, Olaf
Kühnemann, Hilla Toony
Navok, Yaara Oren, Hillel
Roman, Elad Rosen, Shay
Zilberman

Open Sketchbooks,
2016, video, 18 min
31 sec, looped, self-
photography by the
artists (Editing:
Yonatan Amir)

of infinite possibilities in creating new objects. The checked paper allows him a preliminary, abstract exploration of formal ideas. It is also a technical aid in producing scaled sketches for complicated calculations. Elad Rosen does not often use sketchbooks, but this modest, intimate space allows him to hone his ideas into structures that are then replicated on canvas. In addition to paper sketchbooks, he uses the simplest phone and computer apps to explore ideas of color and composition. In Shay Zilberman's sketchbooks travel sketches function as a seismograph of given moments in constant process of becoming. Contrary to his exacting collage practice in the studio, the sketchbooks are a liberating sequence that is both urgent and incidental.

Shay Zilberman's
sketchbook
מחברת אמן של
שי זילברמן



refined there, thereby attaining precision. For Yifat Bezalel the sketchbook is like a cave where she hides away and works instinctively, undisturbed in her disturbed state, fearfully yet without awe. She regards it as a place both sacred and non-religious, a labyrinth without form, a cloned fantasy, an implanted reality addressing no-one. Boyan likens the sketchbook to idle conversations from which some interesting phrases may be extracted. He uses them to draw and doodle things he does not wish to forget, like a refrigerator door covered in notes and children's paintings. He says his sketchbooks will never make the best-seller list. Varda Getzow's sketchbook is sometimes laid aside and at other times is used to jot down an idea or image originating in the street, a story, or a dream. The sketches are also used to explore whether a two-dimensional image may be transformed into a three-dimensional sculpture. Dorit Goddard uses sketchbooks variously for writing her thoughts, jotting down phone numbers, or drawing quick sketches for works in progress. Some of these sketches then trigger studio work, while others only have validity in the sketchbook. Nitsan Hamerman feels the need to capture unexpected ideas in the sketchbook lest they be forgotten. His sketchbook is used to plan and sketch, as well as for to-do lists, which, according to him, are the bureaucratic graveyard of ideas. Talia Keinan uses sketchbooks habitually to explore ideas through intuitive, associative "recording" of images and ideas. She likens the sketchbooks to rocks along the way which are also the way itself. Olaf Kühnemann's sketchbook is comprised of daily, impulsive drawings on A4 sheets of paper. These papers are collected into a binding as a methodical break, a temporary stop in the flow of images – and the bound compilation is changed repeatedly. For Hilla Toony Navok drawing is the energetic engine, the sizzling lava which underlies her work. She uses sheets of paper torn out of sketchbooks to put order into "fluid" thoughts about her sculptures by exploring rules and playfulness. The sketchbook is significant for Yaara Oren as a marginal space without expectations which allows her, in addition to technical practice, to exercise freedom and playfulness. The latter often finds its way into her work, enriching it. Hillel Roman regards checked-paper notebooks as a place

Curator: Orly Maiberg

Participants: Nivi Alroy, Yifat Bezalel, Boyan, Varda Getzow, Dorit Goddard, Nitsan Hamerman, Talia Keinan, Olaf Kühnemann, Hilla Toony Navok, Yaara Oren, Hillel Roman, Elad Rosen, Shay Zilberman

Orly Maiberg is a painter.

This is the second exhibition in this format at the Herzliya Museum of Contemporary Art. The first show in the series, with different participants, was on view from January to May 2016.

Sketchbooks allow us an intimate look at one of the elements of the creative process. Their use does not require a specific place or financial resources. This accessible, traditional format allows the drawing or writing hand free – at times automatic or offhanded – expression. A sketchbook may also reflect a rejection of the romantic notion of the muse as inspiration, revealing instead the artist's painstaking daily efforts and discipline. In the late fourteenth century artists increasingly used paper to develop their ideas and draw preparatory sketches dubbed *primo pensiero* (first thought). Most familiar are the sketchbooks of Leonardo da Vinci, who always had one hanging from his belt. Throughout the ages, a great many artists have used them. They have drawn in sketchbooks in or outside the studio, as an illustrated journal or daily protocol keeping, as a site of experimentation and exploration, or as an interim stage in their work. Sketchbooks are not usually exhibited. If visiting the artist's studio allows one a glimpse of the private space where the creative process takes place, browsing through a sketchbook is like walking right into it.

Nivi Alroy regards the sketchbook as a wild, unregimented place where headless horses drown in puddles and sunken ships sail away. En route to the finished work – be it a sculpture, installation, or video – the ideas are

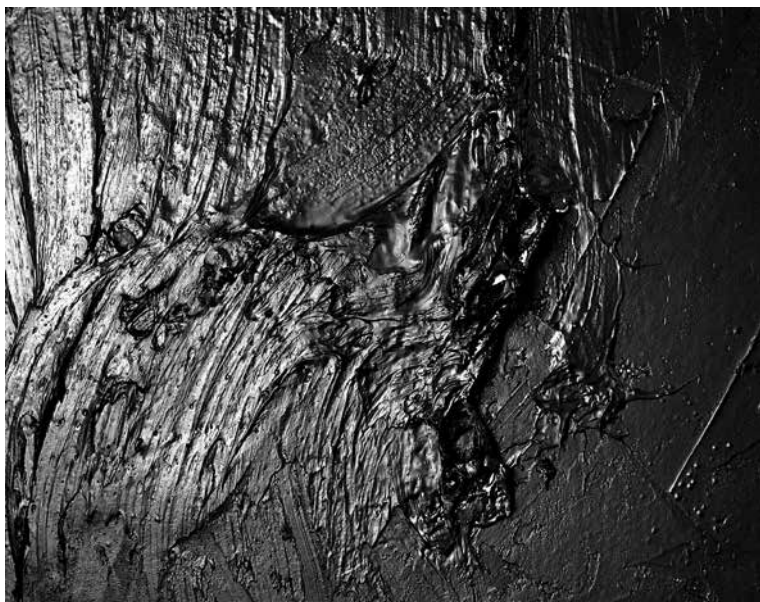
fungibility, this fluidity, their institutionalization as a new norm of existence and its generalization throughout the world, this is what will hereby be called 'the turning-black of the world' [*le devenir-nègre du monde*]."⁵ Thus, instead of the black man coming to resemble the white – as in the colonialist fantasy (of his attempt at turning into a civilized man) or the liberal one (of his evolving into a productive man) – it is the white that has been turning more and more similar to the black. Labor migration without social rights, surveillance and control systems, turning people into animated objects or mere statistical data – all these apparatuses, which in the past had been turned on the black man, are nowadays applied to extensive parts of human society. This is the form which power takes, and therein must be found the paths of resistance, too. Africa is the future.

And so, Orly Sever's black space, which at first sight seems like a closed space signifying the past – like a burial site or memorial – turns into a creative space. The unending blackening which underlies this installation may also blacken those who enter it. This space may also indicate a horizon for the museum in a world which is turning black: tarred walls and empty spaces; material threshold and lack of images and objects; not an acquired albino syndrome but rather creative blackening.

How, then, does one enter a black space? It seems like we are already in it.

Orly Sever, detail
from **Wall Run**, 2016,
installation: wooden
construction, PVA glue,
bitumen sheets, tar,
plywood (photo: Irit
Tamari)

אורלי סבר, פרט מתוך
Wall Run, 2016, מיצב:
קונסטרוקציית עץ,
פלסטי, נייר זפת, זפת,
עץ לבד (צילום: עירית
תמרי)



4 Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre* (Paris: La Découverte, 2013). In fact, the title could be translated as *Critique of Negro Reason*, for “negro” (nègre) is the term used in the writings of Mbembe’s forerunner, the psychiatrist and National Liberation Front (FLN) member Frantz Fanon. The title of Mbembe’s book is of course in dialogue with Kant’s three *Critiques*, as well as, in the French context, Jean-Paul Sartre’s *Critique of Dialectical Reason*, written in the late 1950s and influenced by the author’s meeting with Fanon.

between support and figure, between condition and body, the black work is endless; we may all yet turn black.

And perhaps we have been. Achille Mbembe, a theoretician and intellectual born in French Cameroons and currently teaching in South Africa, has recently published a complex, bold book under the reverberating title *Critique de la raison nègre*.⁴ In this book Mbembe endeavors to redefine the term “black” (or “black man”) in the current neoliberal age by exploring “black reason”; not the reason of black man, but rather the reason which has created the black as an active category in colonial European culture. This *black* takes multiple forms: as a flawed copy of the European; as the latter’s mythical predecessor; as his unevolved, childish state; or as a possessed, irrational quality which threatens him. All consist of the black appearing through the white and in relation to it: as a fantasy, a fiction, a delusion – always in relation to; a relation articulated by the European “black reason.” But what happens, Mbembe asks, at an age when the European center is becoming destabilized, an age of far-reaching social and economic changes, an age in which modern European culture is no longer a necessary point of departure and fulcrum, in which black is no longer defined exclusively in relation to it; what is the black – as a notion, an identity, a stance – which is not in relation to? To understand this, he claims, one must look at blackness through the history of capitalism, and in so doing see it in the current capitalist moment. At an age in which an exchange value with no reserve is the norm, in which many fields of existence have become entirely quantified and the range of post-human technology has broadened, the social and economic system is underlain by recurrent production of non-difference. And blackness, which had come into being in relation to whiteness and turned into a signifier of all that is distinct from it, has become transformed within a difference-pulverizing system and changed character. “For the first time in human history, the name ‘black’ does not refer just to the condition brought into being for people of African extraction in the age of initial capitalism (robbing them of various orders of life, dispossessing them of all power of self-determination and, above all, of the future and of time, these two matrices of the possible). This new

3 From Aristotle's *Problems*, quoted in Giorgio Agamben, *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1993), p. 12; See also David L. Eng and David Kazanjian (eds.), *Loss: The Politics of Mourning* (Berkeley: University of California Press, 2003). These texts underlie my discussion here.

however, melancholia was considered a creative force, sickly at times yet powerful. Accordingly, Aristotle asks, "Why is it that all men who are outstanding in philosophy, poetry, or the arts are melancholic, and some to such an extent that they are infected by the disease arising from the black bile?"³ Aristotle answers by listing the various forms black bile takes, running the gamut from fiery desire, madness and brilliance to laziness and stupidity. The black psyche quivers in diverse forms, often related to the creative act. The genealogy of melancholia – which runs from medicine, through the Church Fathers and first monasteries, Albrecht Dürer, German Baroque melancholy drama (*Trauerspiel*) and all kinds of Sabbatai Zevi-like messianic figures, to the Warburg School disciples and of course Walter Benjamin – makes it evident that melancholia does not just consist in obscuring the world and retreating from it, that is, blackening as a seal and an end, as destruction and splitting of the self, but rather entails a way of referring to the world and holding onto it. Melancholy is indeed a work of loss, but it thereby establishes a world – that is, it constitutes its subjects as already lost, and in doing so forms its own phantasmatic attachment to them. Therefore, its action does not just consist in fixation and paralysis but also in creation: it creates the lost subject, the loss, and the desire for both. Its "blackness" is not a renunciation and an end but rather positioning and appropriation. While its action is excessive in nature – mentally and objectally, crowded and crowding – it is not closed to the point of bursting; it does not signify death, as Kandinsky claimed, but rather the feverish creativity of loss. And so it is in Orly Sever's black space. Black does not appear in it as a huge lump of materiality filling up the space, blocking its passages, bursting up within it and expropriating it (as Sever did ten years ago in another installation in this museum). Instead, the black here is the tar flattened on the walls and crystallizing on them, that is, a materiality which creates a space, forms gaps and voids, establishes loss. Its power is in not being sealed. The black tar could have continued to be heaped onto the horizontal and slanting walls. Moreover, it threatens to blacken us. Herein lies its demonic power. Blurring the distinction between wall and material,

space invites you in to the same extent that it confines you; going in, you are swallowed by it. For just as the black walls are not simply a support or boundary, so are the objects between them not merely discrete figures distinct from the space in which they are set. The space creates a centrifugal movement toward the black material of its walls. This is a trap: we may yet find ourselves rolled up in tar and feathers. The blackening action has not been completed – one wall has remained white – and it is infinite. It aspires to blackness as if longing for an end.

However, this aspiration is nothing but a modernist bias that has stuck to us like tar: white as a beginning, black as an end. This is how Wassily Kandinsky articulated the difference between these two motionless colors, as the difference between two silences: the silence of the black is “Something burned out, ... something motionless like a corpse. The silence of black is the silence of death”; while the silence of white “is not dead silence, but one pregnant with possibilities. White has the appeal of the nothingness that is before birth.”¹ In Kandinsky’s thought, white appears as a moment of genesis, a space of potentiality, “the nothingness that is before birth,” while black is imbued with loss, with the seal of finality, “like the ashes of a funeral pyre.”² Indeed, the non-objectal painting of the early twentieth century, which explored the conditions and possibilities of the two-dimensional medium, regarded the white support (the canvas, the museum wall) as the primary surface on which lines, forms, and colors are imprinted. White was a fertile emptiness ready to be filled, while black was regarded as already full, blocked, and fixed. Conversely, Only Sever’s blackened space signifies black as a fertile ground, a possibility. Black seals nothing here; rather, it forms the route by which the process takes place. The entire space is in the process of turning black.

How does one think of blackening as a creative act? Perhaps through melancholia – in Greek, *melaina-kholé* (literally, black bile) – one of the four basic bodily liquids, or humors, whose quantity and quality determine, according to Classical Greek medicine, one’s health, disposition, and temperament. Melancholia got a bad reputation in modernism – as hopeless sadness, endless depression, or disrupted, incomplete work of mourning. In the past,

1 Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, trans. M.T.H Sadler (New York: Dover, 1977), p. 39.

2 Ibid.

We Blacks: On Orly Sever's Installation

Shaul Setter

Dr. Shaul Setter teaches literature and theory at Tel Aviv University; Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem; and Sapir College.

We are invited into a black space. The pupils dilate, the feet stumble, the body hesitates. How does one enter a black space? The space is inviting, enticing, it marks out the route by which it may be entered, yet there seems to be a trap here. It is a space without images, without objects; a hollow space; some of its walls are blackened. Even the object at its center is nothing more than a black wall dropped to the ground at an angle. Just black walls. And yet, it is the space itself that is black. Black, as we know, absorbs light without reflecting it back. It swallows everything, devours all that is hurled against it. The black wall is therefore not just a boundary delineating the space. It is a wall made thicker. Not just the edge of an empty space, a preliminary ground to be filled, a support for action (a wall with pictures, a canvas with images, a sheet of paper with words). On the black wall there is nothing at all; nothing but itself as a thing.

For the black wall is in fact a blackened wall: it was coated with black tar through hard, protracted work. The viscous tar hardened on the wall in a variety of stains and textures. The wall has turned lumpy and voluminous. It does not sustain or display a material, but rather upholds the material's action. The heavy tar, sealing and sealed, certainly displays nothing; the tar does not emit anything outward but rather absorbs something inward. The black

on bare walls. In doing so, they challenge gravitational physics as well as the human instinct to protect one's body. The desire to stretch boundaries, to overcome the laws of physics and soar (physically and metaphorically) brings to mind the myth of Icarus – and, of course, his final plummeting to his death. From these perspectives one may interpret the sculptural object installed at the center of Sever's space as a point of departure both for lifting off and for crashing. Sever's sculptural installation resonates with the interior of a sealed grave which is, at one and the same time, a site of action imbued with persistent, challenging defiance; its walls are always in the process of being blackened, a site of an ongoing performative operation.

Orly Sever, detail
from **Wall Run**, 2016,
installation: wooden
construction, PVA glue,
bitumen sheets, tar,
plywood (photo: Irit
Tamari)

אורלי סבר, פרט מתוך
Wall Run, 2016, מיצב:
קונסטרוקציית עץ, דבק
פלסטי, נייר זפת, זפת,
עץ לבד (צילום: עירית
תמרי)





Yechiel Shemi,
Untitled, 1993, oil and
tar on burlap, Estate of
the artist, Kibbutz Cabri
יחיאל שמאי, **ללא כותרת**,
1993, שמן וזפת על יוטה,
עירובין האמן, קיבוץ כברי

5 An iron sculpture by
Yechiel Shemi is installed
at the entrance plaza of
Beit Yad Labanim adjacent
to the Herzliya Museum of
Contemporary Art.

6 Yve-Alain Bois, Rosalind
Krauss, *Formless: A User's
Guide* (New York: Zone Books,
1997), p. 18.

anti-aesthetical revolutionary expressions of protest as opposed to degenerative cultural finesse and paralyzing bourgeois comfort. These works were informed by raw materiality and direct application of paint. They avoided overworking the painted forms and figurative imagery, giving expression to a search for authenticity and primary values alongside pain, loss, danger, and vulnerability. In Israel, there were two such artists (both part of the New Horizons group), to whose work Sever's later installations are affined. Avshalom Okashi (1916–1980) painted a great many abstract, thickly impastoed black monochromes (see p. 13). Yechiel Shemi (1922–2003) used tar and black paper in his works. His sculptures, in which iron plates frame structures and geometric arrangements, are an inseparable part of the landscape on Kibbutz Cabri where he lived and worked, which is also the birthplace and current residence of Orly Sever.⁵

In the late 1990s, Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss searched – in the exhibition “L’Informe: mode d’emploi” (*Formless: A User’s Guide*) curated by them at the Pompidou Center in Paris and in the book accompanying it – for a wide definition of abstraction in modern art. To that end, they turned to Georges Bataille’s notion of the “*informe*” (formless). Bataille, they write, “refuses to define ‘*informe*’: ‘It is not only an adjective having a given meaning, but a term that serves to bring things down [*déclasser*] in the world.’ It is not so much a stable motif to which we can refer, a symbolizable theme, a given quality, as it is a term allowing one to operate a declassification, in the double sense of lowering and of taxonomic disorder. Nothing in and of itself, the formless has only an operational existence: it is a performative, like obscene words, the violence of which derives less from semantics than from the very act of their delivery. ... The formless is an operation.”⁶

The title of Sever’s current project, *Wall Run*, implies danger and pain which are the outcome of an extreme, challenging and addictive activity. It is the name of one of the “moves” in Parkour, whose practitioners engage in getting from one point to another while spectacularly overcoming obstacles – relying only on the human body, without protective means – in a variety of ways, including jumps from high places, vaulting over fences, and walking

too: the black tar she uses soils, emits a strong smell, stains. This sticky, unsettling substance is smeared on the walls as well as on an object at the center of the space – an object which may be seen as a bunker or bomb shelter, a grave, or a lift-off surface.

The black tar used by Sever is a product of crude oil, an organic material created beneath the ground through long transformative processes. But it is experienced as an ecological hazard, environmental pollution in dissonance with our ideal image of nature. The image of the cormorant covered in black oil during the First Gulf War, in 1991, has become a symbol of the destructiveness of a war machine which combines security interests and the powerful capitalist interests of the oil industry.² Sever's installation also connotes the material's easily combustible nature, like a ticking bomb.

However, while raising all these associations Sever's installation also speaks the abstract language of modernism and engages with the discourse of performative action in exhibition spaces.³ In doing so, it also engages with the history of art – a dialogue directed at the very heart of museological discourse. The walls of the "white cube" are blackened, counteracting the elegant, restrained, civilized rationality manifested by the brightly lit white museum space.

In the years following World War II, while Abstract Expressionism was becoming prevalent in the United States, its European equivalent was the French Art Informel ("Unformed" Art).⁴ This style was informed by monochromes (particularly black, gray, dirty white, and brown), strong gestures, such as paint smearing using a spatula, and dark, paint-laden impastos. Within this wide artistic tendency some artists channeled abstraction toward the melancholy sentiments expressed by the Lyrical Abstract. In this context, abstraction may also be seen as comforting blindness which obscured the horrors of the World War, which had shaken up the cultural foundations of Europe, and as avoidance of direct confrontation. Another group of Informalist artists, which included Pierre Soulage, Jean Dubuffet and others, produced brutally direct, piercingly depressing paintings. In light of the atrocities of the World War, these artists proposed

2 See, for instance, Yaron Weisbein, "The Day the Cormorant Died," *Teva Va'Aretz*, 33 (September 1991), p. 6 (Hebrew).

3 See Adrian Henri, *Environments and Happenings* (London: Thames & Hudson, 1974).

4 The term was coined by the French art critic Michel Tapié in his book *Un art autre* (Art of Another Kind), 1952.

Curator: Aya Lurie

Black materiality is typical of the sculptural installations produced by Orly Sever (b. 1976), which have been on view at the Herzliya Museum of Contemporary Art (2005), Haifa Museum of Art (2008), and Tel Aviv Museum of Art (2015). Her work opens up a mindscape encoded in matter; it offers an abstracted, pithy move presented through signs of the creative body's action, and its material expression is both enticing and repulsive. A persistent ritual act leaves in the material charged traces that combine fear, pain, threat, and desperation as well as defiance and the prospect of soaring, in opposition to submissive acceptance and in refusal of head bowing.

While working on the exhibition, the newspapers reported that artists were protesting Anish Kapoor's exclusive rights to a new black substance developed by scientists at Surrey NanoSystems, which absorbs 99.96% of all light.¹ Black has been at the center of artistic exploration through the ages, gradually changing its status from an accompanying shade (used for shading and to create a sense of volume) into a central element. In the process, it has accrued layers upon layers of cultural, ideological, social, and ecological connotations. Black's absorption of light is a continuous action, incessantly turning the blackened object into everything and nothing. In Sever's current installation, black has a strong material presence,

¹ See <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/22302/1/vantablack-might-not-be-the-worlds-blackest-material>.

Nevo's work. A large skateboard-like improvised structure resembles a monument erected by friends by the side of the road or a dismantled amateur sculpture awaiting cleanup. On top of the surface there are papier-mâché lumps covered with seashells stuck onto a net, recalling fragments of the kurkar sandstone at Sidna Ali beach (in Arabic, "Our master Ali") in Herzliya, where for the past forty years Nissim Kahlon has been building, between the sea and real-estate ventures, a disintegrating mini-utopia called Miracle Cave. The collection of crumbling structures attached to the kurkar hillside have turned into one individual's stubborn struggle to create his own world in a bureaucratic air-pocket between the Israel Land Authority and the Herzliya municipality. This, too, like Nevo's work, is an impressive struggle with one's back to the wall and one's face to the sea.

In a conversation with me, Nevo described good artworks as those that make the viewer feel as if he's been violated without quite knowing by what. Sometimes this is the effect his works have on me.

Avi Nevo, detail
from **Tremolo**, 2016,
installation: mixed
media, sound work
(2 min 43 sec, looped)
אבי נבו, פרט מתוך **טרמולו**,
2016, מיצב: טכניקה
מעורבת, עבודת סאונד
(2:43 דקות, בלופ)



But the fruit of "just being," too, are not those of true despair, which grow neither from coming to terms nor from rebellion but rather from the involuntary, instinctive movement of a hopeless body. The works of Avi Nevo (b. 1980) have always seemed to me like such fruit. Accumulations of despairing moves, with one's back to the wall. Not an attempt to break free of one's shackles, but rather shaking the body like the spasm of a cultural and aesthetic organism which realizes it has reached a dead end, yet the blood still insists on flowing through it and the body is compelled to go on moving. The cultural contexts are at times familiar and at other times less so, but even if Jonathan Meese or Kathy Wilkes are present somewhere in these works, Nevo's version seems more disturbed and not as comforting.

The texts inscribed on some of the works (in English, Nevo's mother tongue) make them even more homeless, and without a home despair is not as comfortable. These works do not exhibit the usual self-satisfaction of Israeli art, which has felt comfortable among street materials and the local aesthetic of meagerness. Here there are broken quotations, as if uttered by a person with Tourette syndrome, of remnants of Punk and trash culture that did not originate in this place and which, in fact, have long existed mainly as a stage set, without substantial faith, certainly none related to social outlook or protest. Nevo may be exposing here a despair that surpasses the personal or idiosyncratic. The cultural and religious despair of a generation without hope yet full of libido. At the 2011 Herzliya Biennale (curated by Ory Dessau) Nevo installed despairing cannons which were, however, full of life. They had no functional chance, they did not have the smile-provoking charm of post-macho, anti-monumental art, nor did they offer any kinetic comfort or clear protest. In a political reality in which art seems to inquire what is the point of its own existence this seemed to me at the time, as it does to this day, one of the only courses of action possible.

"Tremolo," the title of Nevo's current exhibition, is a musical term denoting rapid reiteration of a single note. The sense of unease provoked by the tremolo, particularly when protracted for a long time, is a charged, disturbing effect which finds plastic and conceptual expression in

Curator: Eitan Ben Moshe

Eitan Ben Moshe is an artist engaged in sculpture, installation, and digital media.

If one is not interested in finding a positive outlet for despair – through estrangement or deconstruction – or in attempting to depict it and move within it without a sense of superiority, there seems to be no reason to go into this deep hole. If you have no interest in extracting something or someone from it, what reason would you have to go there? For the hole itself cannot be extracted from the ground, since its only existence is as a void. Art, in all its forms, allows itself to engage with despair and uses it to produce different kinds of beauty; Kafka, Louis CK, Zohar Argov, and others. But is it possible to move within despair itself, to describe it with a minimal amount of poetics, a minimal amount of grace, just depicting from within a deep despair at everything – at the world, at the possibility of hope, at the possibility of beauty? If the fruit of despairing of all that is beautiful, right and hopeful is itself beautiful or intoxicating, then it has not been produced by despair alone but rather by a mixture of materials. And when the fruit is the utter idleness which is a common outcome of despair, it, too, contributes nothing to our knowledge about it. Much like anxiety and horror, objectless states to which Heidegger refers as presenting the potential of an encounter with pure presence, so may despair lead to coming to terms: if nothing can be done, one can just be.

hegemony which holds on to its idols and symbolic capital. Instead, he presented new, Mizrahi idols. He also made portraits of Margalit Har-Shefi and Rabbi Kahane. He challenged the very notion of exclusion.

Lifshitz was unusual in his attitude to money, too. He was a Pop artist in the sense of not shying away from exchanging image for money. That is, his commerciality was a point of pride for him. Here's another unforgivable sin: to want and make money. There's no point in denying that Lifshitz was a prototypical Israeli chauvinistic, often violent, manliness. The bohemian circles in which he had developed were not known for their refinement. Lifshitz was part of the mixture between bohemians, military figures, and politicians that became part of the mainstream of Israeli culture following the great victory of the 1967 War. He and the generals were engaged in public intercourse and saw nothing wrong in it. Ariel Sharon was his close friend. He painted portraits of politicians in quite a few of his series. He regarded authority as an X-ray image of the Israeli condition, and toward it, too, he exhibited a dialectical attitude of attraction and repulsion. Images of wrestlers, boxers, and bullfights started appearing in his works. For Lifshitz, power was always a subject of internal agony and struggle.

In the interview which proved to be his doom (Neri Livneh, *Haaretz* supplement, 16 October 1998), Lifshitz spoke about "unnecessary people," who were, he claimed, a burden on society and therefore must be removed or killed. Even by his standards, the misogyny and homophobia he exhibited in this interview were blunt and offensive. He was immediately condemned. People held demonstrations against him. Cut off ties with him. His art became identified with his remarks and therefore turned anathema. In retrospect, one may see the dubious thesis he propounded as an almost cartoon-like extreme version of the muscular Judaism that has developed in Israel, of which Lifshitz was a progeny. He evoked fear in people since they saw in him a reflection of themselves. If Lifshitz meant to settle his score with the culture and society from which he came and to which he belonged, this was the final step in the disengagement process. A final flip of the finger.

belonging, like the sadomasochism of someone who has already had a taste of the pleasures and now wants to experience the whippings, too. And the well, as we know, does not like being spit into. The spitting that formerly may have been considered blessed rain had turned into a furious storm. The sons of bitches had changed the rules on him. Lifshitz did not operate within the rules yet had become their victim. He was one of the last of the Mohicans of the *dugri* culture (meaning, "tell it like it is, in your face"). He demanded justice for himself, with a mixture of a sense of deprivation and self-love; always noncompliant, launched on a collision course with the state, with its culture, and with himself. It could not have ended any other way.

Prior to turning his back on this place, Lifshitz had come from it. He was an embodiment of Zionism's every mythical trait. Kibbutz member, socialist, soldier, bohemian. He had treaded all the familiar paths. Stopped at every station. His biography ran parallel with the official story which the state tells itself. And yet, he always took care to distance himself from it. To act within it yet detest it. "The Schizophrenics" is the title of a series he exhibited in 1967 at the Gordon Gallery, Tel Aviv. Like his erratic, unstable style, the Lifshitz experience was split and doubled. "I am always at war with my personality. Personality is a handicap," he said (Yotam Reuveni, "Repeat Customer," *Tel Aviv*, 5 April 1985, p. 16). The war he declared on his personality was also a war declared on his milieu, on the place from which he came. As if he had condemned himself to bidding adieu to his natural habitat and therefore had to part ways with those who had grown up there. He never stopped holding up a mirror to the society from which he came, all the while holding it up to himself, too. He felt no obligation to maintain traditional divisions, be they political, social, or cultural. His "Kafr Qasim" paintings (1965) broke the state's code of silence with regard to the Palestinian trauma; the series "Mister Rabinowitz" (since 1968) turned against the Ashkenazi clerical, mediocre, boring petit bourgeoisie, which gets up in the morning, goes to work, eats lunch, returns home, and dies. His portraits of Zohar Argov (ca. 1991-92) and Rabbi Kaduri (ca. 2000-1) were once again slaps in the face of the Ashkenazi

Uri Lifshitz: The Self-Attacking Body

Nissan Shor

Nissan Shor is a scriptwriter, documentary film director, author, and columnist for *Haaretz*.

Uri Lifshitz was larger than the sum of his Lifshitzian part. He symbolized everything which the Israeli spirit abhors. Or has learned to abhor. Was taught to abhor. Has taught itself. It doesn't really matter anymore. The outcome is clear: he was gradually removed from sources of power and influence, from the places where things get decided. Worse, he has remained without agents of memory. Doomed to being forgotten, for being forgotten is the punishment meted out to one who had not made himself small or framed himself within accepted norms. Lifshitz has disappeared. In the early 1990s his face still appeared on newspaper supplement covers. Always in the role of outsider, rebel. The one who says what no one else dares to say. There are not many slots for such types, and their expiration date is never far off. Israeli culture falls in love with them, becomes obsessed with them, and then, the moment it believes they have crossed the line, tosses them aside. The line, of course, is never fixed. It changes with the spirit of the time. Lifshitz failed to diagnose it correctly. He was probably not interested. "My loyalty is almost nil. I spit with great pleasure into the well from which I have drunk," he proclaimed in an interview with Nilli Friedlaender in *Ma'ariv*. And perhaps, even more than spitting into the well, he got pleasure from proclaiming himself as spitting into the well. He took pleasure in not

Uri Lifshitz, **Untitled**,
ca. 1978, oil on canvas,
130x102, courtesy of
the artist's family
(photo: Elad Sarig)
אורי ליפשיץ, **ללא כותרות**,
1978 לערך, שמן על בד,
130x102, באדיבות משפחת
האמן (צילום: אלעד שריג)

or hurling replete, unbridled strokes of paint and in tracing a projected image and drawing its contours in a dispassionately monotonous manner. To think that Lifshitz used the same means, the same painterly form, with exactly the same sense of urgency, to paint the assassin's girlfriend and the assassinated Prime Minister. To think and shudder.



expressionist, and nihilist – and Andy Warhol, the man who wanted to be a machine, and his success in turning them into a positively recognizable Uri Lifshitz figure are a huge artistic achievement. This is a highly significant link in understanding the years of confusion, the twilight time on the seam between modernism and postmodernism, years during which Israeli art, and most particularly its critics and interpreters, moved about in comical, unsynchronized confusion.

The more Lifshitz's works appealed to the wide public of potential clients the more they distanced themselves from people of refined taste. The admiration of the general public just added fuel to the fire of disapproval; for the popularity of art among laymen raises immediate suspicion among the connoisseurs and taste setters. On the one hand, his works had a rich surface exhibiting "painterly ability," were unquestionably a pure, spectacular demonstration of painting, emitting the wild authenticity of a "true" artist. On the other hand, that sensuous, instinctive "truth" accompanied or enveloped images of Rabbi Abuhatzaira, Margalit Har-Shefi, Arik Einstein, Mister Rabinowitz, Yitzhak Rabin, Diego Velázquez, and bullfights. How could this be? The connoisseurs concluded that it was an empty mannerist automatism. Most of them were impervious to Lifshitz's claim of a non-subjective stance. Both the indifferent images, be they projected or printed, and the fiery brushstrokes stem from the same level-headedness, the same distance from "truth," a desire not to be involved, a resolve to refrain from expressing an opinion or representing a position, to remain distant and objective, to report, to tell what happened. These are the things that mattered to Lifshitz, this is what underlay his art – the conjoining of the artist's "inner truth" and media reportage. At the time, those who accused Lifshitz of being a mannerist virtuoso could not imagine the possibility of style appropriation, of using styles as expendable. They did not dare imagine an option of borrowed authenticity, not to mention the possibility that lying consistently is another way of telling the truth.

All one can do is stand in front of Uri Lifshitz's paintings and savor the notion that in them a single hand was guided by a single mind – both in scribbling wildly

Uri Lifshitz: Holocaust, Mannerism, and Margalit Har-Shefi

Jacob Mishori

Jacob Mishori is an
artist and art teacher.

At a time when Uri Lifshitz's generation of unadmitted romanticists were trembling lest they stumble across life itself, desperately trying to hold onto "art" as a mental endeavor accompanied by the music of academic stutter conveyed by a newly flourishing spokesperson language, Lifshitz was already in the future. In the late 1960s he was one of the first to use a style while neutralizing and stripping it of its historical meaning and transformations; he did so years before simulations became assimilated in art and turned into the fashionable bon ton – a veritable epidemic – and without the interpretative safety net of postmodernism. He disengaged the expressive gesture from the artist's tempestuous psyche and, in doing so, indicated to us, to the herd, perhaps unintentionally, that Mondrian's psyche may have been just as passionate as Van Gogh's; that the artist's hand or style does not necessarily imply or stem from the affective domain of the person using them; that one may shout, storm, throw paint and scratch the canvas while keeping a low pulse, maintaining a snobbish distance from the "heart's blood," from the "truth" conveyed by the work. Neither his admirers nor his critics understood the radical, fresh meaning of his moves.

Lifshitz's choice, even if taken not entirely deliberately, to bond together two styles and personas as different as Francis Bacon – an interior decorator, intense

He was cut off from the public arena and isolated. More than an expression of an outlook or ideology, Lifshitz's scathing tongue-lashings were a way of externalizing his own otherness, a means of removing himself from society as an opposing *enfant terrible* which left him, over and over again, rejected by his social, professional, and economic reference groups, removed from the warm hug of the consensus. One may see it as an irrepressible self-destructive mechanism, which he finally took too far, to a point of no return.

The current exhibition, marking five years to Lifshitz's death, endeavors to explore recurrent themes in his work, most importantly the grotesque human figure, its existential cry and its silencing. It is a figure tormented body and soul, filled with a sense of self-sacrifice and fear of death, always situated in an arena of violence, struggle, and defiance against authority figures and bureaucratic or state apparatuses. This figure's existential state is one of constant crisis, analogous to social, economic, and ethical conditions. The works reiterate dissonance, physical and mental conflict, and a constant struggle for self-awareness and identity. In this, they also resonate with the ways in which Israeli cultural and social self-perception has taken form.



Uri Lifshitz, **Convicted (Self Portrait) V**, 1980, aquatint and photo-etching, 72.6×49.8, courtesy of the the artist's family (photo: Elad Sarig)
 אורי ליפשיץ, **שפוט (דיוקן עצמי) V**, 1980, אקוויטנטה ותחרית צילומי, 72.6×49.8, באדיבות משפחת האמן (צילום: אלעד שריג)

Amsterdam, and others. Lifshitz's name was familiar beyond the professional circles of visual art. He was the Sabra, the kibbutznik, the army parachutist who participated in the Battle of the Mittle during the 1956 Sinai War. He frequented Café Kassit, was often mentioned in society columns, and was part of Tel Aviv's bohemian circle alongside Amos Kenan, Yebi, Shmulik Kraus, Dan Ben-Amotz, and others. Lifshitz was connected to press and media people as well as to members of the military and business elite, and was sought after for interviews by the press, TV, and documentary filmmakers.

Revisiting the "Lifshitz case" is not only an artistic challenge but also raises broader cultural, social, and ethical questions. Both his life and his work were informed by conceptual gaps and problematic issues related to identity politics and accepted modes of expression, as well as to changing perceptions in Israeli society as to the artist's status. Lifshitz's complex behavior throughout his life reveals him to be a charismatic, talented, dominant, egocentric artist who was also a rejected anti-hero. A hedonistic, gregarious, pleasure-seeking person who was also Spartan and an individualist. A strapping, attractive man, authentic and honest, a bohemian and a working man, a gentle father and a total lover, as well as an unbridled provocateur, a tongue-lashing, belligerent, chauvinistic drunk, uncouth and full of charm.

In the last decade of his life, although he continued to produce works and exhibit as energetically as ever, Lifshitz was responsible in no small measure for his own relegation to the sidelines of the Israeli art scene. He alienated museum personages and artistic patrons, as well as the central cultural figures with whom he had been associated in the past. In his last years he befriended manual laborers in southern Tel Aviv (where he had his studio, on Abarbanel Street), and became close once again to his army friends, including Arik Sharon, which led to questions as to whether his political views had taken a turn to the right, which apparently was not the case. An interview he gave to *Haaretz* in 1998 sealed his own downfall with a series of disparaging, discriminatory, inflammatory statements, which resulted in waves of protest against him. The storm he stirred up did not abate, despite his apology.

Uri Lifshitz: Flesh and Blood

Curators: Aya Lurie, Ori Drumer

Ori Drumer is a multidisciplinary artist, musician, curator, and cultural scholar.

Uri Lifshitz (1936-2011), a virtuoso who engaged in painting, sculpture, etching, collage, and drawing, is one of the most prominent and talented artists to have worked in Israel. He is also one of the most controversial. The exhibition title points to an artistic and biographical study of Lifshitz; an exploration of the human figure in his work; and a consideration of both in a cultural and social context. The latter is suggested by the reference in the exhibition's title to the book *The King of Flesh and Blood* (1958) by Moshe Shamir. This author's literary output – which also included foundational novels such as *He Walked Through the Fields* (1947) and *With His Own Hands: Elik's Story* (1951) – articulated to a great extent the myth of the Sabra and the Zionist discourse of Israel's founders, which was the ground for Lifshitz's development.

For six decades, starting in the 1960s, Lifshitz produced an extensive, varied, challenging body of work. Taking part in central landmarks of Israeli art and culture, he participated in the last New Horizons exhibition, with the group of young artists who presented new tendencies in art, including Moshe Kupferman, Raffi Lavie, and Igaël Tumarkin; was a member of the avant-garde 10+ Group; was represented by the Gordon Gallery, Tel Aviv; represented Israel at the 1969 São Paulo Biennale; and exhibited in museums in New York, Brussels, London,

Museum Staff

Director and Chief Curator: Dr. Aya Lurie
Administrative Director: Tammy Zilbert
Assistant to Chief Curator and Coordinator: Dana Raz
Event and Distribution Coordinator: Reut Sulema-Linker
Registrar: Noa Haviv
Museum Office Manager: Revital Eyal
Custodian: Yossef Akale
Public Relations: Hadas Shapira
External Relations and Fundraising: Michal Kroch Shariv

Exhibitions and Booklet

Editor: Dr. Aya Lurie
Assistant to Editor: Dana Raz
Design and Production: Kobi Franco Design
Graphic Execution: Rony Schneider
Hebrew Text Editing and English Translation: Einat Adi
Research Assistants: Ido Cohen, Gaby Frischlander, Osnat Shapira, Pnina Velan
Multimedia Systems Design and Installation:
PROAV Integration & Installation
Signs and Labels: Marketing in Motion Ltd.
Environment, Health and Safety Engineering and Consultants:
EHS – Limor Hoshen
Installation and Hanging: Nissim Amana, Uri Batson, Lian Neeman
Additional Installation (Orly Sever exhibition): Shmuel Goldstein,
Yoav Konikoff, Daphna Shavit, Nitzan Yulzari, Hagar Zeevi
Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Dimensions are given in centimeters, height precedes width.

The texts on Uri Lifshitz's work are excerpts from essays to be published in the exhibition catalogue *Uri Lifshitz: Flesh and Blood*, ed. Aya Lurie and Amon Yariv, Herzliya Museum of Contemporary Art, 2016.

The exhibition "Uri Lifshitz: Flesh and Blood" and accompanying catalogue are supported by the Israel National Lottery Council for the Arts; Gordon Gallery, Tel Aviv; ST-Art Gallery – Serge Tiroche.

Orly Sever's exhibition is supported by BG Bond and anonymous donors.

On the cover: Uri Lifshitz, from the series *Convicted (Self Portrait)*, 1980 (photo: Elad Sarig)

© 2016, Herzliya Museum of Contemporary Art
Cat. 2016/2

Page numbers run from right to left, in Hebrew order.

Acknowledgments

We are grateful to all the participating artists, curators, writers, lenders, and generous supporters of the exhibitions and museum.

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 extend our thanks to BG Bond and its Managing Director Sharon Leventer for the support of the museum and generous donation to Sever's exhibition, and to Amrani Barshshet and Shalom Gean for the professional dialogue. Thanks to Dorit and Nadav Lifshitz for their patience, much-appreciated involvement, and trust in the process of conceptualizing and producing the exhibition "Uri Lifshitz: Flesh and Blood." Special thanks go to Amon Yariv and Gordon Gallery, Tel Aviv, for the generous support and assistance in producing the Lifshitz exhibition and catalogue. Many thanks to Serge Tirosh and ST-Art Gallery and to the Israel National Lottery Council for the Arts for their support of the Lifshitz catalogue. Thanks to Yona Fischer, who has accompanied the Lifshitz project from its inception with his inimitable spirit. Thanks to the filmmakers Nurit Kedar and Ety Wieseltier for letting us show their films on Lifshitz. Thanks to Maya Bejerano, Lilach Lachman, and Hilit Yeshurun. Special thanks to Yair Garbuz, Eitan Lifshitz, David Tartakover, and Yael Shoham, the artist's sister, for sharing their memories of Uri Lifshitz.

Gratitude goes to the guest curators, Ori Drumer, Eitan Ben Moshe, and Orly Maiberg for their keen eye, passion, and remarkable professional spirit. We are thankful to the authors, Dr. Shaul Setter, who wrote about Orly Sever's work, and Jacob Mishori and Nissan Shor, who wrote about Uri Lifshitz, for their fine insights and interpretations. Many thanks to all the individuals, within and outside the museum, who have contributed to the realization of the exhibitions and this publication.



Exhibitions

May 28 – September 3, 2016