

תערוכות

24 בפברואר – 2 ביוני 2018

צוות המחזיאון

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
ממלאת מקום מזכירת המחזיאון, אירועים והפצת תוכן: זהר דביר
רשמת: נועה חביב
עוזרי מחקר: משה וולנסקי, פנינה ולן, לירן יוזבגי,
יפעת פלישר, סמדר שילה
אב בית: יוסי תמם
יחסי ציבור: הדס שפירא

תערוכות וקטלוג

עריכה: ד"ר איה לוריא
עוזרת לערוכת: דנה רז
עיצוב גרפי והפקה: סטודיו קובי פרנקו
עריכת טקסט עברית: עינת עדי
תרגום לאנגלית: עינת עדי,
דריה קטובסקי (טקסט על עדה עובדיה)
תכנון והתקנת מערכות מולטימדיה:
PROAV - אינטגרציה מערכות אודיו ווידאו
שילוט וכיתובים: שיווק בתנועה בע"מ
קריינות המדריך הקולי ועריכת: ענת שרן-שניידר
הפקת מדריך קולי: Espro Acoustiguide Group
הקמה ותלייה: גמליאל סספורטס, יוסי תמם
עיצוב תערוכתה של מירי סגל: רעות עירון
הקמת תערוכתה של מירי סגל: רועי דרבקין, אורי נועם
חשמל ותאורה: עוזי קפצון
דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל-אביב

תערוכתה של מירי סגל בתמיכת מועצת הפיס
לתרבות ולאמנות, ובתמיכת ארטיס.
תערוכתה של עדה עובדיה בתמיכת מועצת הפיס
לתרבות ולאמנות, וקיבוץ מעגן מיכאל.

על העטיפה: מירי סגל, להיות מירי סגל (פרט), 2018,
הצבת מדיה, באדיבות האמנית וגלריה דביר, תל-אביב

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב x גובה

© 2018, מחזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
קט' 1/2018

תערוכת מירי סגל

רוחות רעות: תרגילים בפילוסופיה קונטיננטלית: כתיבה ובימוי:
מירי סגל בשיתוף עם יוני ניב; משחק: מירי סגל, יוני ניב, מיקי
גורביץ', סולו גבע, טכנולוגיה: ישראל לוי, נמרוד קרת
Neverfall: נוצר בשיתוף עם גרעון נכטמן (לאחר מותו) ובאישורה
של בת-שבע צייזלר-נכטמן, ובשיתוף עם שחר גייגר ואבי לובין;
טכנולוגיה: שחר גייגר
כיצר השעות היפות: ילד: אנטוניו חורי; מוזיקה: אורי פרוסט;
צילום: מירי סגל בשיתוף עם אורי פרוסט וזיו ברקוביץ';
עריכה: אורי פרוסט; טכנולוגיה: יובל קדם (גלילאו) ואמנון דקל
סרגי B: נוצר בשיתוף עם אור אבן טוב; בתמיכתה הנדיבה של
הקרן לעידוד וידאוארט וקולנוע ניסיוני של המרכז לאמנות
עכשווית, תל-אביב, ובתמיכת המועצה הישראלית לקולנוע
שיר קינה: שירה: מירי סגל; טכנולוגיה: נמרוד קרת ושחר גייגר
Don't Be Evil: נוצר בשיתוף עם אור אבן טוב; הפקה: רביב בוש, פס'אורון
Necrofleure: הפקה: אבנר נחמני, אופק צילומי אוויר

רבים וטובים נטלו חלק בהכנת מערך
התערוכות הנוכחי במחזיאון הרצליה
לאמנות עכשווית. ברצוני להודות לאמנים
מירי סגל, עדה עובדיה, יהודה פורבוכראי
ושי אזולאי, ולאוצרים המעולים טלי בן-נון
ואורי דרומר על אוצרות מעורבת ומעמיקה.

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

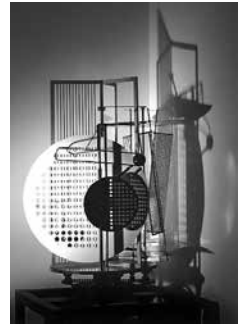
תודתנו שלוחה לכל התומכים, הפרטיים
והציבוריים, שמלווים את פעילותנו
בהתמדה ובנדיבות. על התמיכה בתערוכות
מירי סגל, תודה מיוחדת לארטיס, לרבקה
סאקר, העומדת בראש העמותה, ולרותם
רוף. תודה למועצת הפיס לתרבות ולאמנות
על תמיכתם. תודה מיוחדת לארי ראב"ד על
ידידותו החמה ופעולותיו למען המחזיאון.

תודה לדיאנה דלל - Parasite על
המעורבות המבורכת בתערוכת עדה
עובדיה; לטלי תמיר על חלקה בקטלוג
התערוכה; ולקיבוץ מעגן מיכאל על
תמיכתו בה. תודה לאילן שבתאי, ירושלים,
על מעורבותו הנדיבה בתערוכת גבריאל
כהן ז"ל, המוקדשת לזכר רעייתו האהובה,
רבקה שבתאי המנוחה.

תודה לכל מי שניאותו להשאיל את
יצירותיהם: מחזיאון ישראל, ירושלים,
וד"ר אמיתי מנדלסון, אוצר בכיר לאמנות
ישראלית; מחזיאון תל אביב לאמנות ואלן
גינתון, אוצרת בכירה לאמנות ישראלית;
אוסף הארץ לאמנות ואוצרת האוסף, אפרת
לבני; דורון סבג, חברת או.אר.אס, ואוצרת
האוסף, דנה גולן מילר. תודה לשפרה שליט,
דביר אינטרטור ויותם שליט-אינטרטור,
גלריה דביר, תל-אביב; ולגלריה חזי כהן,
תל-אביב. תודה למשאילים הפרטיים על
סבלנותם ונדיבותם: איתן ליפשיץ, אילן
שבתאי, יוני זלצמן, אולי אלטר, צילה וגירא
ירון, דרור כהן, אורה סטיבה, אילן ברוך
ועמוס הרמן.

תודות לאנשי המקצוע המעולים, המלווים
את פעילויות המחזיאון: עינת עדי, המופקדת
על עריכת הטקסטים ותרגומם לאנגלית;
דריה קטובסקי, שתרגמה את הטקסט על
עדה עובדיה; וקובי פרנקו שעל העיצוב.
תודה מיוחדת לרעות עירון, מעצבת
התערוכה של מירי סגל; למסגרת רוני מירון;
לרסטורטורית מעיינה פליס; ולמתנדבות
לירן יוזבגי וסמדר שילה. תודה חמה לעוזי
קפצון, חשמלאי ואחראי על ההקמות. תודות
מיוחדות שלוחות לאנשי צוות מחזיאון
הרצליה לאמנות עכשווית, העושים לילות
כימים, באמונה בדרך ובאהבה: תמי זילברט,
דנה רז, רעות סולמה-לינקר, נועה חביב, זהר
דביר ויוסי תמם.

ד"ר איה לוריא
מנהלת ואוצרת ראשית



איור 1
לסלו מוהולי-נאג', מאפנן
אור-חלל, 1930, פלדה, כרום,
זכוכית, פלסטיק, אוסף מרכז
פומפידו, פריז

במרכז תערוכתה של מירי סגל מוצג פרויקט חדש, ניסיוני במהותו, רוחות רעות: תרגילים בפילוסופיה קונטיננטלית. סביבו מוצבות כחמש עשרה מעבודותיה, מ־1998 ועד היום, המתכתבות עמו באופנים שונים ומציעות מפתחות לשפה האמנותית שגיבשה במהלך עשרים השנים האחרונות. יצירתה של סגל פועלת במגוון אמצעים, וכוללת עבודות וידיאו, אור וטקסט, אובייקטים מטופלים ודימויים מצולמים ומעובדים במחשב. שלל מניפולציות חושיות ופיזיות, תענועים פיזיקליים, משחקי מילים וחוויה טכנולוגית מפתה נרתמים לבחינת נקודת המבט ה"טבעית" של הצופים ולערעור עליה באמצעות הצגתה כמובנית מראש. מהלכיה של סגל מתמצתים "תיאור-מצב" אך גם מכוונים לחקר גבולות התודעה ונותנים ביטוי לעניינה בשאלות פילוסופיות הנוגעות לקיום, לאתיקה טכנולוגית ולמשטר כלכלי-פוליטי. היא בוחנת סוגיות אלו לא רק דרך בניית אשליה המשמרת את פוטנציאל חשיפתו של המנגנון המניפולטיבי (הרגשי והטכנולוגי) המכונן אותה, אלא גם דרך מערך לשוני שמסמן באופן אלגורי את מוגבלות פעולותינו ואת היאחזותן והתנייתן בסדרים הקיימים של סכמות שפה ולוגיקה. סגל יוצרת אפוא סיטואציות וייצוגים סמליים שדרכם היא מזמינה אותנו למפגש חזותי-מוחשי, אינטימי ומפוקח, עם חווית ההוויה האנושית ועם סטרוקטורות המחשבה והמשטר שמארגנות אותה.

התבוננות בעבודת הניאון רגיעה זמנית (2013) תוכל להדגים כמה ממהלכים אלו. זוהי עבודת אור שמורכבת מסבך של צינור ניאון דק ומפותל, הנראה מכל זווית כפקעת מאירה, זוהרת וחסרת פשר. בפועל, זהו מארג מתוכנן היטב שיוצר את המילה together, אך המילה מתגלה לעינינו רק מנקודת מבט אחת בלבד – מפרספקטיבה שמצטלבת, הלכה למעשה, עם נקודת מבטו של הצופה. שם העבודה מעמיד מעין תיאור מילולי של חוויית הצופים לנוכח ההצלחה ה"מנחמת" בפענוח ההצפנה וחדוות הגילוי של המשמעות החבויה בדימוי. אך הכותרת גם דוברת לשון אירונית של אזהרה: מדובר ברגיעה זמנית בלבד. כך נוצרת אנלוגיה לקיום האנושי, שטומן בחובו רגעים בודדים של הקלה (היות יחד, הבנה) שחולפים ביעף ומותירים אותנו, על פי רוב, כשאנו חשים מבוכה, פליאה ובלבול, ומשתוקקים לסדר והיגיון לנוכח המצב הכאוטי של הקיום החולף.

בתולדות האמנות נהוג לראות בעבודתו של לסלו מוהולי-נאג' מאפנן אור-חלל (1930) איור¹ את אחת מעבודות "אמנות האור" הראשונות, הנותנת ביטוי למהפכת המודרניזם במאה העשרים בכורכן יחדיו הפשטה קונסטרוקטיביסטית ורעיונות של קדמה טכנולוגית וחזון עתידי אוטופי.¹ המאפנן הוא פסל קינטי הבנוי מרשתות וחלקי מתכת מבהיקים כמראות, שמסתובבים על ציר בעזרת מנוע חשמלי. התנועה המעגלית האינסופית, האורות, המתכת והצללים משקפים את החדירה של המכניקה והמדע (קינטיקה ואופטיקה) אל המרחב האסתטי, ונותנים ביטוי לדינמיות של החיים המודרניים. על רקע זה, מעניין לקרוא את דברי האוצר ברנרד בליסטן (Blistène) על מוטיב התנועה המעגלית בעבודתה של סגל, שחוזר גם בכמה עבודות בתערוכה הנוכחית – הבל (העיקרון הפואטי) (1998), Neverfall (2013) וכיכר השעות היפות (2005):

נראה אפוא שקיים בעבודתה של מירי סגל [...] העיקרון המתמיד של המעגליות, של תנועה בין מה שישנו ובין מה שנחשף, בין המציאות של העולם ובין מה שמשחזר האמן. יש בה משהו מחזוין תענועים: חוסר התמצאות, אובדן נקודות התייחסות ובנייתן מחדש, מתן צורה לבלתי נראה בהתאם לתקנון שהוא בה בעת מובן מאליו ומשחקי; תקנון שבו מובילים את הצופה לבחור: בתמונה ההפוכה שמולו, או בתמונה הישרה שלרגליו. מירי סגל משאירה אותנו מול מרחב הביניים הזה, מול הברירה.²

השיח הפסיכואנליטי מציע אף הוא התייחסות לתימות התנועה החוזרת ומרחב הביניים, דרך סיפור המיתולוגיה היוונית על אורפיאוס, שירד אל ארץ המתים כדי להחזיר אליו את אהובתו, מושא תשוקתו, אורידיקה. כך מפרשת זאת רות גולן:

האיווי – כפי שהוא מוצג בשיח הפסיכואנליטי-הלאקאניאני – אינו ניתן להכחדה, מכיוון שהוא יוצא לדרכו מתוך אובייקט ראשוני אבוד, וכל מהלכו אינו אלא חיפוש אחר אותו אובייקט. אין אובייקט חדש, מקורי ככל שיהיה, שיספק את האיווי; גורלו של האיווי הוא להמשיך את תנועתו. אף אובייקט הוא "לא זה", לא "הדבר". האובדן מתרחש בשל התיווך ההכרחי הקיים במגענו עם הממשי – תיווך השפה, ייצוגים הנקראים הממד הסמלי. תיווך זה קוטע את המעגל "הטבעי" של צרכינו: הממד הסמלי הוא זה שמכניס למערך הנפשי את מושג המוות. [...] הסבר זה מחזיר אותנו למיתוס של אורפיאוס. לחזרה המוחמצת שלו לשאול, לניסיונו הכושל להחזיר את אהובתו, ובכל זאת להתעקש לחצות את הגבול שבין החיים למוות. זהו הניסיון לחתוך את הממשי על ידי הסמלי, כלומר, לא להגיע אל סוד המוות, אלא אל סוד החיים. זהו גם טיבו של מעשה האמנות. האמנות מנסה לחתוך בממשי באמצעות הסמלי, ועל ידי כך גם לגלות משהו מהממשי.³

1 מוהולי-נאג' (Moholy-Nagy, 1895-1946) אמן ותיאורטיקן, היה אחד המורים המרכזיים בבית ספר הבאוהאוס בגרמניה במחצית הראשונה של המאה העשרים. בשורשי פעולתה של סגל ניתן לאתר גם את נוכחותם מעוררת ההשראה של אמנים עכשוויים דוגמת ברוס נאומן, פיליפ פארנו, ואפילו טרייסי אמין, ששכללו את השימוש באובייקטים של אור כמבטים קונצפטואליים הנוגעים לסוגיות פוליטיות ותרבותיות של זהות וקיום בעולם העכשווי.

2 ברנרד בליסטן, "מירי סגל או עולם הפוך: הערות על 'ראש באדמה', שפלת סתיו", 2004, בתוך: אלן גינתון (עורכת), חולמים את האמנות, חולמים את המציאות: קרן נתן גוטסדינר, הפרס לאמנות ישראלית: העשור הראשון, קט' תערוכה (תל-אביב: מוזיאון תל-אביב לאמנות, 2005), עמ' 98.

3 רות גולן, "החזרה של אורפיאוס", אהבת הפסיכואנליזה: מבטים בתרבות בעקבות פרויד ולאקאן (תל-אביב: רסלינג, 2002), עמ' 228.

6 על רקע זה ניתן להבין את נוכחותן החוזרת והמגוונת של רוחות הרפאים המאכלסות את תערוכתה של מירי סגל. יש בהן השולחות לנוכחויות חסרות ממשות או וירטואליות. כך, בעבודתה המוקדמת הבל (העיקרון הפואטי) (1998) מוצג קיומו של המסומן דרך הממד החסר של ממשות: סגל מקרינה על גבי מאוורר דימוי וידיאו של רוח המנשבת בעצים, כהעלאה באוב ישירה וממשית, ויזואלי וחושית, של דמותו של הבל, הנרצח המקראי הראשון. בעבודות מאוחרות יותר – מעגל סגור (2000), EG (2002) וחי דומם בעונת המלפפונים (2003) המוצגת בתערוכה – היא משלבת הקרנה על לוחות זכוכית של דמויות הנראות כדמויות רפאים מרצדות, שניתן לפרש כרפלקציה חזותית תת־תודעתית. בעבודות ובמהלכים אחרים שעשתה סגל, מכוונות רוחות הרפאים לחושאי געגוע אנושיים ספציפיים. למשל, בעבודה Neverfall, שמנציחה את זכרו של האמן גדעון גכטמן באמצעות "שיתוף פעולה" שנערך אתו לאחר מותו.⁴ בעבודתה החדשה, שיר קינה (2018), שרה סגל בקולה את שיר הערש ידוע של נתן אלתרמן "לילה לילה", אותו נהגה אמה לשיר לה בילדותה. אורה של נורת להט (כמחווה מרומזת לאדיסון, ממציא הנורה), נחלש וגובר בהתאמה לעוצמת הקול, ככוכב מנצנץ בחושך. שיר הערש, שאמור להרגיע ולנחם את הילד בטרם שקיעתו בשינה, אוצר בתוכו בפועל סיפור אימה על שכחה ומוות אכזרי. בהמשך להיפוך יצירות זה, לאחר פטירת אמה משחזרת סגל את סצינת השירה, בניסיון לתקשר עם מושא הגעגועים שמעבר לאפלה – ולשלוח (לאם? לנו? לעצמה?) מסר של נחמה והרגעה. הדבר מעלה על הדעת את דמותו של "המת החי" בשירת אלתרמן: נווד (זמר המגלם את דמות האמן) שהופך, בגלגולו הרפאי, למעין צייר אימפרסיוניסטי, שתשוקתו נתונה להנצחת אהובתו ולא פחות מכך לגילוי יפיי־העולם.⁵ כפי שמציין חיים נגיד, "בניגוד לאריסטו, שקבע כי המקרה חייב לנבוע מתוך המשמעות, גרס המודרניזם המהפכני שהמשמעות חייבת לנבוע מתוך המקרה. בעיני אלתרמן, התבל ואהובתו – הנתפסות בהרף העין המקרי אך הבל יישכח של האמן והאוהב – הן פתאומיות־לעד. וכך הן יישמרו ביצירה האמנותית – באקראיות הנצחית".⁶

הפרויקט החדש של סגל, רוחות רעות: תרגילים בפילוסופיה קונטיננטלית, מכיל רבים מהמוטיבים שאליהם התייחסנו עד כה. בעבודה זו, מוזמנים הצופים להיכנס לחלל מוחשך, להתבונן במופע תיאטרילי שמוקרן בפניהם על מסך גדול ממדים, ואף לקחת בו חלק. המופע, שנראה לפרקים כאילו הוא נמצא עדיין בשלבי חזרות ואימפרוביזציה, הוא יצירה רפלקסיבית המתייחס למעשה האמנות עצמו, בדומה למחזהו האלמותי של לואיג'י פירנדלו, שש נפשות מחפשות מחבר (1921). דמותם של הצופים נקלטת בזמן אמת בעין מצלמה, והופכת לחלק אינטגרלי מההתרחשות על המסך. נוכחותם מקבלת ממד שווה ערך לבבואות השחקנים, ואיכותו החיזונית והלא־טבעית של הדימוי מעלה על הדעת נוכחות רפאית.⁷ את המחזה המוצג חיברה וביימה מירי סגל בשיתוף עם יוני ניב (אמן ומוזיקאי). הם גם מגלמים את התפקידים

4 את העבודה יצרה סגל לאחר פטירתו של האמן בשיתוף פעולה עם אלמנתו, בת־שבע צייגלר גכטמן. ר' מאמרו של אבי לובין, "שירי: גדעון גכטמן ומירי סגל", בתוך: שריד: גדעון גכטמן, מירי סגל, קט' תערוכה (ירושלים: סדנאות האמנים, גלריה ת[א] שיה, 2013), ללא מס' עמ'. לובין מותח הקבלה יפה בין עבודה זו לסצינת "אל תיגע בי" של ישו ומרים המגדלית. קשר נוסף עם אמן לאחר פטירתו יצרה סגל בפעולה שעשתה עם תלמידיה בתוכנית ההמשך של המדרשה לאמנות בית ברל, שהיא עומדת בראשה: סיאנס, שנערך בעזרת "מתקשרת מקצועית", שבמהלכו "תקשרו" עם רוחו של רפי לביא.

5 דוד כנעני היה מראשוני החוקרים שכתבו על דמות "המת החי" בשירת נתן אלתרמן, בספר מסותיו בין לבין זמנם (תל־אביב: ספריית פועלים, 1955); ר' גם מאמרו של ראובן קריץ, "סיטואציה כפולה והמת החי - עיונים בשירתו המוקדמת של אלתרמן", <http://www.alterman.org.il/LinkClick.aspx?fileticket=4nnPajq9iCk%3D&tabid=65&mid=455>

6 חיים נגיד, "משורר מת מהלך", ג, מס' 22 (2010), עמ' 7.

http://www.alterman.org.il/LinkClick.aspx?fileticket=USfrDgx_hZo%3D&tabid=65&mid=455

7 מירי סגל פיתחה את הטכנולוגיה הייחודית שמופעלת בפרויקט זה בשיתוף עם ישראל לוי ונמרוד קרת.



איור 2 דימוי מתוך הסרט סולאריס, 1972, במאי: אנדריי טרקובסקי

8 סטניסלב לם, סולאריס (1961), תרגום: אהרן האופטמן (ירושלים: הוצאת כתר, 1981).

9 לם מצוטט בתוך: בועז כהן, "עמוק כמו אוקיינוס זוהר כמו כוכב", הארץ, 23.3.2003, <https://www.haaretz.co.il/misc/1.871024>

10 <https://vimeo.com/31533746>

הראשיים בו, לצד הבמאי מיקי גורביץ' והשחקן הילד סולו גבע. הוא מבוסס על המחזה אחמד־פילוסוף (2014) מאת הפילוסוף הצרפתי אלן באדיו (Badiou, נ' 1937), שמרבה לעסוק בתורת הקבוצות המתמטית, בדומה לסגל, שהשלימה דוקטורט בנושא. במחווה שלה לחקריות ולמשנתו של באדיו, סגל משמרת את רוחו האוונגרדית. דמותו הממשית אף מופיעה לפנינו בקטע מצולם מתוך הרצאתו "על האושר", הנראה על מסך טלוויזיה שמופיע באחת המערכות בהצגה של סגל. מתוך מחזהו המקורי של באדיו, הבנוי כסדרה של 34 שיעורים על שאלות פילוסופיות, שמגייסים את הקומדיה לטובת החקירה הפילוסופית, בוחרת סגל שלושה שיעורים: "הלא כלום", "הסובייקט" ו"המוות". התיאטרון הניסיוני שבו דוגל באדיו הוא תיאטרון של מחשבה; לא רק אתר של טיהור רגשי (קתרזיס) ומשחק של הזדהות או השתקפות, אלא אמצעי לפירוק ולהרכבה של ההוויה. במחזה של סגל אין נרטיב אחדותי, היחסים בין הדמויות אינם עקביים (הם נעים בין כוחניות, התגרות, הומור ותשוקה) וגם הדיאלוגים נעים, במעין תנועת מטוטלת, בין מציאות למשחק ובין ממשות מתוסרטת להזיה משוחקת. בעוד ששתי המערכות הראשונות עוסקות בשלילה ובכישלון המימוש באשר הוא, במערכה השלישית, "על המוות" (המונבת במלואה מהמחזה של באדיו) הפעולה הפוכה, והדיון במוות – בדומה למיתוס אורפיאוס – מבקש לעסוק ב"סוד החיים".

העבודה רוחות רעות: תרגילים בפילוסופיה קונטיננטלית שולחת גם לסרטו הנודע של הבמאי הרוסי אנדריי טרקובסקי, סולאריס (1972), המבוסס על ספר באותו שם מאת הסופר הפולני סטניסלב לם.⁸ סגל משלבת בעבודתה אחת הסצינות המפורסמות בסרט, שבה, למרבה האימה, מגלה כריסטוף – פסיכולוג שיצא למסע על מנת לחקור את כוכב הלכת המסתורי סולאריס – כי דמותה של אשתו המתה קמה לתחייה מולו.⁹ לם טען שכל המצאה חדשנית מנוצלת לרעה בידי הציבור שמשתמש בה. "אנשים תמיד ימצאו דרכים לעוות את הקדמה לצורכיהם", אמר באחד הראיונות האחרונים שנתן בחייו. "האינטרנט, למשל, הוא רשת שנועדה במקור להחלפת מידע מדעי. בפועל, היא הפכה לכלי בשירות הטרור, הפורנוגרפיה ושאר רעות חולות שהאנושות כל כך אוהבת".⁹ גם סגל, שבעבודותיה בולט השימוש בטכנולוגיות מתקדמות, לא חוסכת ביקורת חריפה עליהן ברוח זו. בעבודה סרגיי B (2010), המוקרנת בתערוכה, מוצג נאום שיווקי בדימוי ומהוקצע מפי בן דמותו של סרגיי ברין, שותף־מייסד של חברת גוגל, שמציג לציבור פיתוח פורץ דרך של מוצר עתידי המכונה Gmind, מתקן ראש ממוחשב שמופעל על ידי מחשבות האדם ומתעד את מעשיו בכל רגע נתון. עבודה זו, שהסתמכה על טכנולוגיות קיימות או כאלה שהיו עדיין בפיתוח באותה עת, חזתה למעשה – לפני השקת משקפי־גוגל ולפני שנודעה פרשיית סנדן – שינויים שחלו מאז בשיח הקונספירציות הטכנולוגיות.¹⁰

מגמות אלו מתנסחות במובהק בעבודתה של סגל, Don't be evil (2011). זוהי כתובת על הקיר שמקדמת את פני הבאים לתערוכה, המעוצבת בפונט המוכר של הלוגו המסחרי של גוגל בעת יצירת העבודה,

אוצרת: טלי בן־נון

בתחילת שנות השלושים לחייו מצא שי אזולאי את אלוהים. מאותה נקודה ואילך חל מפנה מהותי ועקרוני בציור שלו: בצבע, בשפה ובדרך שבה הוא מצייר, כמו גם בעמדה ביחס לפעולת הציור ולתוכן החזותי. המאבק הפנימי בין החילוני לדתי מתקיים בו עד היום, מזין את היצירה והכרחי לה. עבור אזולאי, פעולת הציור היא פעולה רוחנית לכל דבר, כמו לימוד תורה, וחלל הסטודיו הוא כישיבה, שבין כתליה האמן מחליף תפקידים, לובש זהויות, כותב סיפורים ומשלים, אורג מציאות חלומית ועל־זמנית, קושר בין הדמיוני לביוגרפי, בין העבר להווה, בין ההווה לעתיד הבלתי ידוע. הציור שלו מגשר בין העולמות: הדתי והחילוני, הרוחני והגשמי, העליון והתחתון.

הבעל שם טוב (רבי ישראל בן אליעזר), איש של חזיונות בן המאה ה־17, הוביל את התנועה העמוקה והמשמעותית ביותר ביהדות המודרנית – תנועת החסידות. הוא האמין שעל לימוד התורה ועבודת השם להיות נגישים לכול, פשוטי העם ומשכילים גם יחד, וכי הם אינם מותנים בידע מקדים. המהפכה הרוחנית שחולל הבעש"ט התבססה על "הורדת" האל מהשמיים לארץ, מתוך אמונה שהאלוהות לא שוכנת בהיכל שמימי ומרוחק, אלא בכל תנועה ומחשבה של המאמין, כאן ועכשיו. לתפיסתו, מחשבה היא נשמת כל מעשה, ולכן איחוד בין המחשבה למעשה מוליד איחוד גדול יותר, בין האלוהות העליונה לאלוהות התחתונה. גילויי הנוכחות האלוהית בעולם הזה, בדברים גשמיים הקשורים לגוף ולנפש כגון בריאות, פרנסה, השכלה, משפחה וכדומה, משמעם שיש לה "דירה בתחתונים" – מקום לשכון בו בעולם הגשמי. התערוכה "דירה בתחתונים" נחלקת לשני עולמות – עליונים ותחתונים – שההבדל המהותי ביניהם הוא נקודת המבט של האמן על הציור ועל העולם. על קיר הבטון המסיבי באולם הכניסה למוזיאון נפרש מערך ציורי של מציאות פנטסטית המקבילה למציאות הגשמית. האמן מרחף במרחב של חלימה, עף כמו ציפור ומתבונן מלמעלה על העולם שלמטה. בציוריו ניכרת מידה של פתיחות וראשוניות תמימה הנשמכת על זיכרון או דמיון. הצלילות, כמו גם המקצב המוזיקלי והמשקל הצבעוני של הקומפוזיציה, מזקקים חוויה של עונג פרימיטיבי הקשור לחוויית ילדות רחוקה וראשונית של אור וצבע, עוד לפני התגבשות התבונה.

שמתאפיין בנראות תמימה וישירה בצבעי יסוד. בעבודה זו, סגל מצטט משפט מפתח מתוך הקוד האתי של החברה, שהדימוי שטיפחה במשך שנים ארוכות היה של אלטרנטיבה נגישה, פתוחה, חנימית ושוויונית – ולפיכך מוסרית – בעולם טכנולוגי־אגידי, אך עם הפיכתה למונופול בתחום הפרסום באינטרנט החלה להיתפס כהפך מכך.¹¹ למרבה האירוניה, יצירה זו של מירי סגל נוססה שוב ושוב, עשרות פעמים, על ידי אתרי עיתונות שונים ברחבי הרשת, שהשתמשו בה (ללא קרדיט לאמנית) כאיור לכתבות שעסקו במורכבות האתית של מציאות חיינו לנוכח הטכנולוגיה המתקדמת והכוחות הכלכליים והפוליטיים הפועלים באינטרנט, ברשתות החברתיות, בהדמיות וירטואליות, באפליקציות, ובראש ובראשונה מול נוכחותה המאיימת של הבינה מלאכותית. אבקש לחתום את דבריי בציטוט מתוך ידיעה עיתונאית שפורסמה בימים אלה בחדשות המדע והסביבה של עיתון הארץ:

תוכנת הבינה המלאכותית אלפא זירו ניצחה תוכנה אחרת בשם סטוקפיז 8, שנחשבה לאחת הטובות בעולם בשחמט. לפי הודעת החברה, אלפא זירו לימדה את עצמה שחמט בארבע שעות, ואז שיחקה מאה משחקים נגד יריבתה, בלי הפסד אחד. כך לפי מאמר מחקרי שפרסמה חברת דיפ מיינד, בבעלותה של אלפאבית – חברת האם של גוגל. [...] אלפא זירו לא צפתה באף משחק שחמט ששיחקו בני אדם. התוכנה קיבלה את חוקי השחמט, ולמדה את המשחק על ידי כך ששיחקה נגד עצמה... [...] "היא לא משחקת כמו בן אדם, והיא לא משחקת כמו תוכנה", אמר דניס הסאביס, מנכ"ל דיפ מיינד ושחקן שחמט בעצמו, בכינוס בקליפורניה, "היא משחקת באופן אחר, כמעט חייזרי". הסאביס, שהגיע לדרגת אמן בשחמט כשהיה בן 13, הסביר שחלק מהמהלכים של אלפא זירו נראו לא־הגיוניים לשחקן שחמט אנושי, כמו להקריב רץ ומלכה כדי לנצל יתרון במיקום הכלים – מהלך שהוביל לניצחון. [...] "זה כמו שחמט ממימד אחר", אמר הסאביס.¹²



11 ר' עמית גולדנברג, "למה גוגל רעה ליהודים?", אתר nrg, 9.4.2009, <http://www.nrg.co.il/online/18/ART1/876/870.html>

12 "אינטליגנציה מלאכותית לימדה עצמה שחמט, והפכה לאחת השחקניות הטובות בעולם", 10.12.17, <https://www.haaretz.co.il/news/science/premium-1.4674983>

מירי סגל, **Necrofleur** (פרט), 2003, הדפסת צבע, 90x120 ס"מ, באדיבות האמנית וגלריה דביר, תל־אביב
Miri Segal, **Necrofleur** (detail), 2003, c-print, 90x120, courtesy of the artist and Dvir Gallery, Tel Aviv

על קיר הבטון המונוכרומטי מוצגת אסופה אקלקטית של משטחי עבודה, צורות, דגמים וצבעים. אלו הם ציורים רחפניים השואפים כלפי מעלה, מנתקים מגע מהאדמה כאילו היו שטיחים מעופפים, בעוד שהקיר הקונקרטי והכבד מושך כלפי מטה. מתוך הקונפליקט נולד חיבור פואטי בין הפיגורטיבי והמופשט, שמותח בין הציורים רשת של הקשרים וזיקות אסוציאטיביות לתיאטרון, לחוויות אוטוביוגרפיות, למעשיות, ועוד.

בעבר בצבץ המופשט בציוריו של אזולאי מתוך השפה הסימבולית והאלגורית, כאנקדוטה "חמקמקה". אך מאז שהחל לצייר מגזרות נייר מאטיסיות (2015), נכנס המופשט לציור באופן מובחן ומוחשי יותר, והפך אותו לקולאז' אסתטי ורעיוני המקשר בין עולמות תחתונים ועליונים. הוא מצייר על הקנבס מגזרות נייר, "מדביק" אותן זו על זו, מפגיש בין שכבות צבע וחללים "גזורים", ומחבר צורות גיאומטריות לאורגניות, ציור לפיסול. המגזרות המתנפפות מכניסות תנועה לפני השטח הסטטיים של הציור, יוצרות ריקוד של חללים, פוזיטיב ונגטיב. הן כמו חלון חלום למורשת ולרוח של מאטיס. בה בעת, הן גם אמצעי ציורי שבעזרתו מעניק אזולאי צורה וצבע לתת-מודע. בשפה של כתמים, צורות, צבעים ותנועות אינסופיות, הוא עוטה על עצמו כנפיים, מתנתק מהאדמה, מרחף בעולם הדמיון ושב ונוחת ארצה. זהו ציור משוחרר מכבלי המציאות. הוא אינו מבקש להעתיק או לשחזר אותה, אלא ממציא עולם שכאילו היה שם תמיד, אורגניזם המתהווה מעצמו. כך מנכיח אזולאי ומקרקע בתודעת הצופה את הדברים שאינם יכולים להיפך לקונקרטיים.

בחלל הפנימי של התערוכה מוזמן הצופה לשוטט בעולם של מראות ארציים שמקומם ב"דירה בתחתונים". חזיונות ציוריים אלו, שנטועים במציאות הישראלית ובהוויה המקומית, משמשים כפיגומים לבניית "דירה בעליונים". נקודת המבט של אזולאי היא מתוך העולם, מהביוגרפיה ומהזיכרונות האישיים שלו, הנעים קדימה ואחורה בזמן אך תמיד קשורים לאדמה ולמקום הזה. צ'רלי (2009), יעקב (2010), אפליה מתקנת (2012), הילולה (2013), ינשוף (2015), פאזל (2016) – כולם ציורים שעוסקים בפוליטיקה של הצבע, מערערים על הקונספירציה של הציור ומצפינים בתוכם ביקורת חברתית, פוליטית ותרבותית. אב (רוחני, אלוהי, ביוגרפי), חוק, שפה וסדר – אלה האידיאות האנושיות והערטילאיות שמניעות ציורים אלו. הבית, המסורת והמורשת המזרחית משמשים כנקודת מוצא לדיאלוג בין "פה" ל"שם", בין תלישות לשייכות. האמן, הנוכח כמעט בכל הציורים, הוא משל לסובייקט הישראלי המרובד, רב-הניואנסים, המכיל דבר והיפוכו. נולדנו לאב אחד, אבל בדרך אספנו ונאספנו לחיקם של אבות רבים, שמהם ספגנו ידע, תבונה והשראה, ועיצבנו זהות. אזולאי משוחח בציוריו עם האבות שלו: אלוהים, אבות תנ"כיים, אבות הציור, אבות תרבותיים. הפרקטיקה הציורית של אזולאי מושרשת עמוק במודרניזם. זה בא לידי ביטוי בערכים הרוחניים של הציור, בהפשטה, במשיכה לצורות

פיסוליות מודרניות, ובטיפול בחלל הסטודיו כמטפורה לעולם הפנימי ולתת-מודע של האמן. אך התנועה הפנים-ציורית ממזרח למערב ומעבר להווה קשורה גם לתרבות הפריפריה המזרחית, עליה גדל האמן, ולנופי ילדותו המדבריים בערד. מחשבות על זהות מזרחית עולות מתוך הציור צ'רלי. זהו הומאז' ל'צ'רלי ביטון, ממייסדי תנועת המחאה "הפנתרים השחורים" בראשית שנות השבעים, שנאבקה למען שוויון עדתי בחברה הישראלית. ביטון, שעם הזמן פילס את דרכו לכנסת, מסיים את דרכו כשטיח ציידים בורגני בסטודיו של האמן; מיתוס הפנתר השחור, האלים, הברברי והשואג, הופך בציורו של אזולאי לכתם שחור צלוב המרוח על הרצפה.

בציור ינשוף הצייר מציג לראווה מגזרת נייר. הוא עומד כצלוב, פניו וגופו נראים למחצה מבעד לפתחים הגזורים. אזולאי אוזח בשארית של מאטיס – ובחלל הריק שהותיר אחריו המאסטר. מבעד לציטוט האמנותי, עולות שאלות על זהות שאולה, על הפרובינציאליות של אמן ישראלי ועל הניסיון להיאחז במשהו שאין לך ושלעולם לא יהיה שלך. דימוי של ינשוף המודבק על עמוד בסטודיו נותן תוקף אירוני לרצון להשתייך אך שאתה לא חלק מהמרכז. הדורס הלילי, הידוע בכישורי ההסוואה שלו, בשמיעה פנומנלית ובראייה תלת-ממדית, מייצג את נקודת המבט של אזולאי; זוהי עמדתו של מי שמשקיף על העולם מלמעלה, לא מתערה, ויורד לקרקע רק לשם ציד (מזון = ידע).

אל הציור הילולה ניקז האמן לא רק את אבותיו הרוחניים, אלא גם את אבות האמנות הישראלית החילונית הנמנים עם הקאנון הפרטי שלו (קופפרמן, סגן-כהן, לביא, ריזמן ואחרים). קברי צדיקים הם אתר המוני לעלייה לרגל בציבור הדתי, ואפשר שהם משמשים כמרכז אינטימי ובווער של החוויה הדתית. הכנסתם של אלה לתוך חלל הסטודיו של האמן היא מעשה הכורך יחדיו אמונה, אמנות ונאמנות. על קבר הצדיק ועל קירות הסטודיו תלויים רישומי הכנה לדיוקן עצמי רב-תרבותי. בציור אפליה מתקנת הופך הרצון להכניס יופי במוזנח ובנכשל לאקט חונק ושתלטני. השקיה מופרזת של הצבר מצביעה על נתינה שנועדה להשקיט את המצפון המוסרי אך מסגירה אטימות. ביעקב מתאחד אזולאי עם הממד הפנטסטי של המיתולוגיה היהודית. חזיון-חלום תנ"כי הופך למיצב ציורי-פיסולי קקופוני המכיל חוץ ופנים גם יחד וכולל צורות גיאומטריות, ציורים, עץ, שובך, סולם, ציפורים מואנשות, שעון חול וצייר מחופש לציפור. אזולאי טורף עולמות זמנים: מצרים העתיקה, אמנות מערבית ודלות החומר הישראלי. הסולם הוא אובייקט יומיומי שמגשר, מטפורית וממשית, בין "דירה בתחתונים" ל"דירה בעליונים".

אזולאי בונה אמון בינו לבין הצופה באמצעות קומפוזיציות פשוטות-לכאורה, שבתוכן הוא שותל פרובוקציות קטנות ונפיצות ההופכות את פני השטח של הציור לשדה מוקשים. הוא מודע ליכולתו ליצור דימוי יפה מבלי להתאמץ, לספר סיפור בצבעוניות מפתה ומשכנעת, ולהפעיל מניפולציות ציוריות כדי ליצור קשר-עין אינטימי עם

הצופה. הציור חושף את נקודות התורפה שלו ושל הצופה, בודק את הגבול בין מה שאנחנו רואים למה שאנחנו יודעים, וכך משנה תודעה. לעיתים, הפיתוי נותר בלתי מושג, כחלק מהמסתוריות ההכרחית לציור. עבודותיו של אזולאי מגלמות יחסי גומלין נזילים בין מוכרות וזרות, ובין עוצמה פנימית ורוחנית לבין הספק שמזדנב על סף הדלת.

שי אזולאי, **ינשוף**, 2015,
שמן על בד, 168×189
(צילום: ציקי אייזנברג)
Shai Azoulay,
Owl, 2015, oil on
canvas, 168×189
(photo: Tziki Eisenberg)



יהודה פורבוכראי: ג'ונם (חיים שלי)

אוצר: אורי דרומר

תערוכת היחיד של יהודה פורבוכראי (נ' 1949), המוצגת באולם הגדול במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, מתמקדת בכמה סדרות שיצר מאמצע שנות השמונים למאה העשרים ועד היום. היא נותנת ביטוי לנושאים מובהקים שחוזרים בעבודותיו, כמו גם לשפה הייחודית שפיתח לאורך השנים. פורבוכראי נולד בפרס, גדל מינקות בנס ציונה, ולאחר מכן עבר ללמוד אמנות ולחיות בדרום תל-אביב. את לימודי האמנות התחיל במכון אבני (1973–1977), ובראשית שנות השמונים עבר לחיות בניו-יורק. מאז חזרתו לארץ ב-1986 הציג בעשרות תערוכות במוזיאונים ובגלריות, בארץ ומחוצה לה.¹ ציוריו כוללים חומרים, צבעים וצורות מגוונים, הכרוכים אלו באלו – בהם אמנות דקורטיבית עממית, דימויים מתולדות האמנות האירופית והאמריקאית, עיצוב ודימויים של מגזינים וכרזות קולנוע, אורנמנטליות של איורים בכתבי-יד פרסיים ודגמיות מופשטות של טקסטיל פרטי.

נחשפתי לעבודותיו של יהודה פורבוכראי בתחילת שנות השמונים למאה הקודמת בעיתון הרוק ווליום ובפניזין האמנות פחד שפרסם מישל אופטובסקי.² ניתן לראות בתקופה את תחילתה של התרופפות השליטה התרבותית של המרכז עם הופעתם של יוצרים חדשים, ששילבו תחומי יצירה מגוונים, כמו ציור, צילום, קולנוע, עיצוב, מוזיקה, שירה וספרות. היו אלה קולות של תת-תרבויות חדשות, שמקורות השראתן היו הרחוב, השכונה, מסך הקולנוע והטלוויזיה, כמו גם תרבות אירופית בת הזמן. פורבוכראי – המהגר, איש הפריפריה – התנגד ל"ישראליות" ולנוסחאות התרבותיות שאפיינו אותה (בשיחות עם האמן חוזרים ועולים נושאים כמו דו-פרצופיות, חוסר כנות אישי וחברתי, ונוסחאות של התנהגות).

ציוריו של פורבוכראי מציעים זהות ישראלית חדשה, שהיא היברידיית ורווית מתח. מול המסרים התרבותיים המאחידים הציג פורבוכראי דימויים השואבים השראה מאלמנטים בתחנה המרכזית בתל-אביב – הישנה, ולימים זו החדשה – שהייתה, ועודנה, כאבן שואבת עבורו: מרחב של אחרות צבעוני, אפל, זול ומפתה, שבו מתרכזים אנשי השוליים של הישראליות; תחנת מעבר רעשנית שיש בה בליל של ריחות וקולות, עדות ולאומים; צומת מפגש לישראלי ולמהגר, לסוחר

1 בין השאר, הציג שלל תערוכות יחיד בגלריה ג'ולי מ, תל-אביב, בשנים 1986–2005; ב-1997 הוצגה במוזיאון תל אביב לאמנות תערוכת היחיד שלו "פשוטו כמשמעו: מבחר עבודות, 1994–1997" (אוצר: אדם ברוך); וב-2010 הוצגה תערוכתו "עבודות חדשות" בגלריה האוניברסיטאית ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל-אביב (אוצרת: אירית טל).

2 התערוכה "מישל אופטובסקי: פחד, משנות השבעים ועד האינסוף" באוצרותי הוצגה במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, מאי-אוגוסט 2017.

ולקבצן, לדתי ולחילוני; מבוך מסחרי אינטנסיבי המציע בעיקר זיופי מותגים זולים וקיטש, קסטות פיראטיות ומין זול.³ בעיני פורבוכראי, התחנה המרכזית חושפת את פניה של ישראל האמיתית מבעד למעטה האידיאולוגי המאחיד, ומציעה פתח לתת-מודע ולאחר שלה. הוא מישר מבט אל השוליים הדחוקים, אל העליבות והחסד, אל העממי, החם והמוכר, אך גם אל האקזוטי והזר. דוגמה לכך ניתן לראות בסדרה גדולה של ציורים שצייר ב-1983 בהשראת הכרזות שפרסמו את הסרטים שהוצגו בקולנוע מרכז בתחנה המרכזית הישנה, או פרסומות מתוך חוברות ומגזינים פורנוגרפיים.^{איורים 1-2} הנשים בציורים הללו מוצגות כנוסחאות של פיתוי: הן משורטטות בצבעוניות עזה ובוטה, גופיהן החשופים בתנוחות שנועדו לעורר את יצרי המתבונן, המצטברות למעין מילון חזותי של פורנוגרפיה. בעבודות משולבות גם כותרות סנסציוניות המזכירות את הרוח החתרנית, הירודה והמתגרה של כתיבת כמו העולם הזה או בול, כמו גם כרזות פרסומות לסרטים פורנוגרפיים או למופעי חשפנות ("סוזי", "ישראלית כחול לבן"). מהציורים הללו, שמדגישים זיוף וחיקוי, עולה תחושה של בדידות וניכור.

סדרת ציורים אחרת מ-1983, המוצגת בתערוכה, מתמקדת בדמותו של שדון מסתורי, המזכיר במידה מסוימת דמויות מעולמו של צייר הדקדנס אוברי בירדסלי ומהסימבוליזם, או את האל פאן – אל הרועים והמוזיקה, שחציו אדם וחציו עז, כסאטיר,^{איור 3} המאופיין במיתולוגיה היוונית כיצור תאוותן, רודף שעשועים ועינוגים, הלהוט אחר מוזיקה (המוטיב המוזיקלי בולט בסדרה של פורבוכראי "הבה נגילה", שעליה ארחיב בהמשך). אצל פורבוכראי מעוצבת דמות היברידית זו כאנדרוגינית, ספק גבר ספק אישה. לעיתים היא מתוארת כמלאך רחום ולעיתים כדמות פתיינית חורשת רע. גם אם לא נדע בוודאות מיהו שדון זה ומה טבעו, מובטח לנו שהוא אחר אולטימטיבי – זה שאינו חלק מהאתוס של "הישראלי היפה". נוכחותו האניגמטית והאינדיווידואלית של השדון לא רק משדרת חוסר שייכות לתרבות הקולקטיב, אלא מייצגת תגובת נגד ברוח פנקיסטית, אורבנית ובוועטת, המבקשת אלטרנטיבה לאופני הייצוג המוכרים של הגבריות הצברית המסוקסת. בציורים מאוחרים יותר של פורבוכראי, משנות התשעים של המאה העשרים, תופסות דמויות האדם מקום שולי יחסית, עד כדי היעלמות. מתואר בהם חדר שבתוכו חפצים מיותרים, או נוף שנראה שהתחוללה בו שריפה. הצבעוניות הנועזת נעלמה גם היא בהדרגה, ואת מקומה תפסו שחור ולבן, גווני כהים ובהירים, וניגודים חדים בין אור לחומר בתוך רצף מקצבי של קווים. ייתכן שהמרחב השרוף מעיד על עיסוק במוות ובזיכרון. לפי עדותו של פורבוכראי, הוא מבקש להביא לפתחנו את האסתטיקה של מכונת השכפול, ששימשה אמנים רבים להתנתקות מההיסטוריה של עולם הציור המערבי: "בוא נחרב את הצבע, ונשתחרר מהציור המערבי דרך אסתטיקה של זירוקס",⁴ הוא אומר. נזילות וקווים ממלאים את מצע הציור, רוטטים לכיוונים שונים ויוצרים תמונת עולם תזזיתית, הטרוגנית, דינמית (ומעלים על הדעת

3 מרחב זה קיבל ביטוי בולט בסרטו של עמוס גוטמן בר 51 (1985) ובסרטה של איילת מנחמי, עורבים (1988). האדריכל ניסים דוידוב כותב על אזור התחנה המרכזית הישנה: "תולדותיה של נווה שאנן רצופים מגע ומשא בלתי פוסק בין חלומות ותוכניות לבין המציאות הממשית. היה יפה להגדיר אותם כסחרחרת של עליות ומורדות, אולם דומה שבנווה שאנן החלומות התנפצו עוד טרם שניסו לממשם". ניסים דוידוב, "חזונות ושרבים: חלומות ושרבונם - קווים להתפתחות האורבנית של שכונת נווה שאנן", בתוך עמרי יבין (עורך) תל-אביב של חנוך לוין (תל-אביב: מרכז באוהאוס, 2009), עמ' 7.



איורים 1-2
יהודה פורבוכראי, ללא כותרת, שנות ה-80 למאה ה-20 לערך, טכניקה מעורבת על בד, 165x213 כ"א

את אבות האמנות, בהם וינסנט ואן גוך, ג'קסון פולוק וג'ספר ג'ונס). את סדרת העבודות על נייר "הבה נגילה" (2005), שאותה הציג פורבוכראי בתערוכה בגלריה ג'ולי מ. ב-2005 ואף פרסם כספר⁵ אמן באותה שנה, צייר בשחור בלבד. פרישת הדפים על קיר בחלל התערוכה, המשחזרת את אופן תלייתם בג'ולי מ., מחזירה אותם למצבם הקודם כסדרה של ציורים המציגה מעין אינדקס דימויים אישי: פרח, ציפור, עץ, נחש, פה פתוח. זוהי שירה רועמת, עילגת ומלאת כוונה גם יחד, שנותנת קול למהגר המושקע שמנסה להתחבר לנרטיב ולאנתוס הארצישראלי. בין השרים הם "יורדים" ישראלים במועדון הנרגילה בניו-יורק ובין שהם עולים חדשים שזה עתה נחתו במרכז הקליטה בארץ, מילות השיר הצינוני, שמופיעות בתעתיק אנגלי לצד ציורים של תווי השיר, מבליטות זרות וחוסר שייכות; לעומת זאת, מילות האהבה האינטימיות בפרסית – "עֵזְזִים" (יקר שלי), "ג'ונם" (חיים שלי) – הלקוחות משיר ערש שאמו של פורבוכראי נהגה לשיר לו בילדותו, כתובות בתעתיק עברי.

בשנים האחרונות חוזר פורבוכראי להשתמש בצבע, בציורי טבע וטבע דומם על בדים גדולים. אלה מתבססים על גלויות וחפצים זולים שנמכרים בתחנה המרכזית – הרים מושלגים, מפלי מים, אגמים, צמחייה טרופית, גינות, אגרטל דקורטיבי, פרחים וציפורים – וכוללים גם אלמנטים מאינדקס הדימויים האישי שלו. ציורים אלה, שמתכתבים עם קיטש כתגובת נגד לציור המקומי הישראלי, הופכים נוסחאות של זיוף לנופים מנטליים של יופי ואפלה.

5 יהודה פורבוכראי, Hava Nagila (אמנות לעם, 2005).



איור 3
יהודה פורבוכראי, ללא כותרת, שנות ה-80 למאה ה-20 לערך, שמן על בד, 139x175

יהודה פורבוכראי, מתוך הסדרה "הבה נגילה", 2005, טכניקה מעורבת על נייר, 60x30
Yehuda Porbuchrai, from the series "Hava Nagila," 2005, mixed media on paper, 30x60



4 פורבוכראי בשיחה עם המחבר, דצמבר 2017.

עדה עובדיה, 2016,
אקריליק ולכה על נייר,
100x70
(צילום: אבי אמסלם)
Ada Ovdia, 2016,
acrylic and varnish on
paper, 100x70
(photo: Avi Amsalem)



אוצרת: איה לוריא

תערוכת היחיד של עדה עובדיה במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית מכנסת גוף עבודות שיצרה במהלך השנים האחרונות, כולן מצוירות באקריליק ולכה על נייר. העבודות מדגימות העמקה והשתכללות של שפתה הייחודית, לצד חידוד מאפייניה האמנותיים המובהקים של יוצרת רבת כישרון זו. במבט ראשון, הציורים של עובדיה מזמינים אותנו לצאת אתה למסע קסום בארץ בלתי נודעת, אל מרחב של פלאות, יופי ובדיון המתאפיין בצבעוניות חזקה, בקווים ברורים, במרקמים עשירים ובפיתויי ממתקים וקינוחי מרציפן. אך אל תתנו לכל אלו להתלכדם. כמו בכל אגדת ילדים עשויה היטב, עובדיה שולחת אותנו בפועל להביט במראה. העודפות המתוקה נתקעת בגרון, חונקת כמו סוכריות פז בלוע מתקן הפלסטיק שמופיע ברבות מן העבודות.

יכולתה של עובדיה לתאר בחיות ישירה ונטולת פניות מצבים פיזיים של לחץ וכאב (ליקוק קוצים, אדם מתבשל על כיריים, צביטות) מחדדת את הדיסוננס בתמונת המציאות שהיא מציגה. פינת הטלוויזיה בסלון הבית, הגינה שבחוץ, שולחן מעוטר בקישוטי מסיבת יום הולדת - בכל אלה מכסה הבנאליה והטריוויאליות היומיומית, המוכרת והבטוחה לכאורה, על התרחשות אפלה שמבעבעת חומציות מאכלת. שם התערוכה שולח אל "חולות ראשל"צ" כמשל: מרחב פרברי מבוסס, ותיק ומרכזי, מוגן ומהוגן, שמצפין בתוכו פוטנציאל קטלני. גם גיבורת ספרה של אורלי קסטל-בלום דולי סיטי (זמורה ביתן, 1992), וטרינרית במקצועה, יוצאת אל החולות שליד הים, שם היא מבקשת להטמין את גופת כלבתה המתה ומוצאת תינוק שננטש. התבוננות מקרוב בעבודותיה של עובדיה מעלה על הדעת זיקה משמעותית למהלכיה הספרותיים של קסטל-בלום, מחוזות שבהם סוללת האמנית נתיבים דקים משלה.

גבריאל כהן: מסביב לעולם ב־92 ימים

אוצרת: איה לוריא

18

תצוגה זו היא מחוות זיכרון לצייר הייחודי גבריאל כהן (1933-2017), חתן פרס ירושלים לציור ופיסול, שנפטר במאי 2017, בגיל 84. כהן, צייר אוטודידקט, היה בין האמנים החידתיים ושובי הלב שפעלו בארץ משנות השבעים של המאה העשרים ואילך. בקרב הציבור הרחב נותר שמו עלום למדי, וחיייו התנהלו לא אחת באזורי הדמדומים של השוליים החברתיים בעירו ירושלים.¹ אולם במקביל, עבודתו זכתה להתייחסות אוהדת בספרות המקצועית, קיבלה הכרה מאנשי מקצוע כמופת לציור "נאיבי" – שמו הוזכר בנשימה אחת עם ציירים כמו שלום (מוסקוביץ') מצפת ומשה אלנתן² – הוצגה בתערוכות במוזיאונים ובגלריות בארץ ובעולם, ונרכשה לאוספים ציבוריים ופרטיים. כך נכתב עליו בסיפורה של אמנות ישראל (1980):

גבריאל כהן בולט מבין האמנים הנאיביים הישראלים באיכות העשירה של תמונותיו. [...] ההשפעה העיקרית על עולמו הציורי נובעת מסרטי עלי־בא, הגנב מבגדד ואגדות המזרח: האישה בוורוד, הפיל הלבן, הג'ון, ושאר מוטיבים. [...] גבריאל כהן בא מבית דתי; אביו היה מקובל ועסק בחישובי־קיצין. לא מקרה הוא שבציוריו מופיעים מנהגי חג, משה רבנו או הגנרל דה־גול הנערץ מעוטף בטלית. הציירים הנאיביים הם ציירים של מאגיה, ויותר משהם מציירים למען הפצתה של אידיאה, הם מגשימים אמונה אישית: המרחק בין הציור לבין המציאות נמחק. יותר משגויס הדמיון לטובת החברה, גויסה החברה לטובת הדמיון.³

בקטלוג התערוכה "במעגלים אחרים: אוטוסיידרים, נאיבים, אוטודידקטים" דנה האוצרת רוטי דירקטור בהגדרות לז'אנרים ציוריים אלה ובהתקבלותם ההדרגתית לחיק האמנות המודרנית הממוסדת. היא מבחינה בין סוגי אמנים שונים: אוטוסיידרים, הנתפסים כממשיכיהם של יוצרי הארט־ברוט (אמנות גולמית) בהשראת ז'אן דובופה (Dubuffet), שמביאים לאמנות את עולמם הפנימי, הסגור, כשהם מונעים ממצב של דחק נפשי; אמנים עממיים, המביאים אל יצירתם את רוח מסורות העיטור הארכאיות; ואמנים נאיביים הפועלים בנוסח המוכר מעבודתם של אנרי רוסו הצרפתי וסבתא מוזס האמריקאית, שאורח

1 לתיאור הרגע ב־1973 שבו גילתה את האמן הגלריסטית הירושלמית רות דבל, שלימים הציגה את עבודתו בגלריה דבל בעין כרם (עד שער לעבוד עם גלריה אלון, ירושלים, בשנות השמונים), ר' רות דבל, "פגישתי עם גבריאל כהן", וכן "פיל לבן בירושלים: רות דבל ורוטי דירקטור בשיחה על גבריאל כהן ועל אמנות נאיבית בישראל", בתוך רוטי דירקטור (עורכת), במעגלים אחרים: אוטוסיידרים, נאיבים, אוטודידקטים, קט' תערוכה (חיפה: מוזיאון חיפה לאמנות, 2013), עמ' 187-191. דבל מסתייגת מהתייג "נאיבי" ביחס לסגנונו של כהן, ומעדיפה תחתיו את ההגדרה "אמן היולי, ראשוני".

2 ר' למשל, שרה בריטברג, אמן־חברה־אמן: אמנות על חברה בישראל, 1948-1978, קט' תערוכה (תל־אביב: מוזיאון תל־אביב, 1978), ללא מס' עמ'; יגאל צלמונה ותמר מנור־פרידמן (עורכים), קדימה - המזרח באמנות בישראל, קט' תערוכה (ירושלים: מוזיאון ישראל, 1998), עמ' 29; אלן גינתון (עורכת), הגובה של העממי, קט' תערוכה (תל־אביב: מוזיאון תל־אביב לאמנות, 2002); אילן ויזגן (עורך), גבריאל כהן - ציורים חדשים, קט' תערוכה (ירושלים: בית האמנים, 2002); דירקטור, במעגלים אחרים, שם.

3 בנימין תמוז, דורית לויטה, ג'דעון עפרת, סיפורה של אמנות ישראל (גבעתיים: מסדה, 1980), עמ' 238.

4 דירקטור, במעגלים אחרים, עמ' 19.

19

חיהם נורמטיבי ובשלב מסוים התמסרו לאמנות הציור.⁴ נראה כי דרכי עבודתו של גבריאל כהן לאורך השנים ממזגות את ההגדרות ומדגימות את התמוססותן אלו באלו.

התערוכה הנוכחית, "מסביב לעולם ב־92 ימים", נקראת כך על שם הציור המרכזי המוצג בה: טריפטיכון בהשאלת מוזיאון ישראל, ירושלים, ובו תיאור פנורמי פנטסטי של תבל ומלואה. שם העבודה מהדהד את שם ספרו הנודע של ז'ול ורן. מבט מקרוב בציור מגלה מעשה מחשבת מרובה פרטים וצבעים, הממקם אותו כאינדקס למניפת הנושאים והסמלים שאכלסו תדיר את עולמות ציוריו של כהן. ניתן לשער כי בהתייחסו למאורעות פוליטיים בציוריו (הסכם השלום עם מצרים, מלחמת העולם השנייה) ובשלב ביטויים לקדמה טכנולוגית (אמצעי תחבורה, גורדי שחקים, החלל החיצון) מעיד כהן על חיבור לתמונת מציאות ממשית ואקטואלית. יחד עם זאת, בולט בציוריו מאפיין בדיוני ופנטסטי, שמתבטא לא רק בקישוטיים ובצבעוניות המודגשת אלא גם בתיאורים שיש בהם אחדות זמנים (שקיעות וזריחות, יום ולילה) ומקומות (פריז, לוקסור, ניו־יורק וירושלים), המצוירים יחדיו על אותו הבד. רכיבים אלו אופייניים לסגנון הנאיבי, המעמיד תמונת עולם ראשונית ואפילו מתקתקה בעודו מחדד פוטנציאל הופכי של כאב קיומי דרך תיאור נושאים טעונים וקשים. כך למשל, בקבוצת ציורים שהקדיש כהן לתיאור קטעי זיכרונות מתקופת מלחמת העולם השנייה שהשתמרו במשפחתו.⁵ על לוח זכוכית צייר חייל נאצי המכה את סבתו וחושף את שדיה בהתרסה משפילה. בציור אחר נראית קבוצה של חיילים נאצים העומדים במרכז הרחוב ומאיימים בשוטים. בציור נוסף, המתאר רכבת משלוחים בצבעי מרציפן, מנופצת תמונת הנוף האידילית על רקע ההקשר, מהלך שמחריף את הדיסוננס הקיומי שמקופל בציור תמים לכאורה זה. ציורי הזכוכית קטני הממדים של כהן מתחברים למסורת ציור קישוטית־עממית. הם צוירו מהסוף להתחלה, כשהצייר לוקח בחשבון שהנחת שכבת הצבע הראשונה תיראה לבסוף מבעד ללוח הזכוכית כמשיחת מכחול אחרונה.

הנשים בציוריו של כהן נראות לעיתים כאמזונות גדולות ממדים, המנופפות בזרועותיהן כלפי מעלה בתנוחה שמסמנת כניעה ואיום גם יחד. פעמים אחרות הן מופיעות בקנה מידה קטן מאוד, בתחתית המצע הציורי, כשהן עירומות – בניגוד לגברים, הלבושים – ומזמנות פוטנציאל מידי לעינוג ולחגיגה הרמונית בלתי פוסקת. נראה שהחזן האוניברסלי־הגלובלי בעבודות של כהן מבטא עמדה של תשוקה והיקסמות אין קץ מן הפנטזיה ומהאפשרות האוטופית שהיא מציגה, אך בה בעת מוטבעת בהן מודעות לכך שמדובר בחזיון שוא, שמימוש הריאליסטי נמצא מחוץ להישג ידו של האמן.

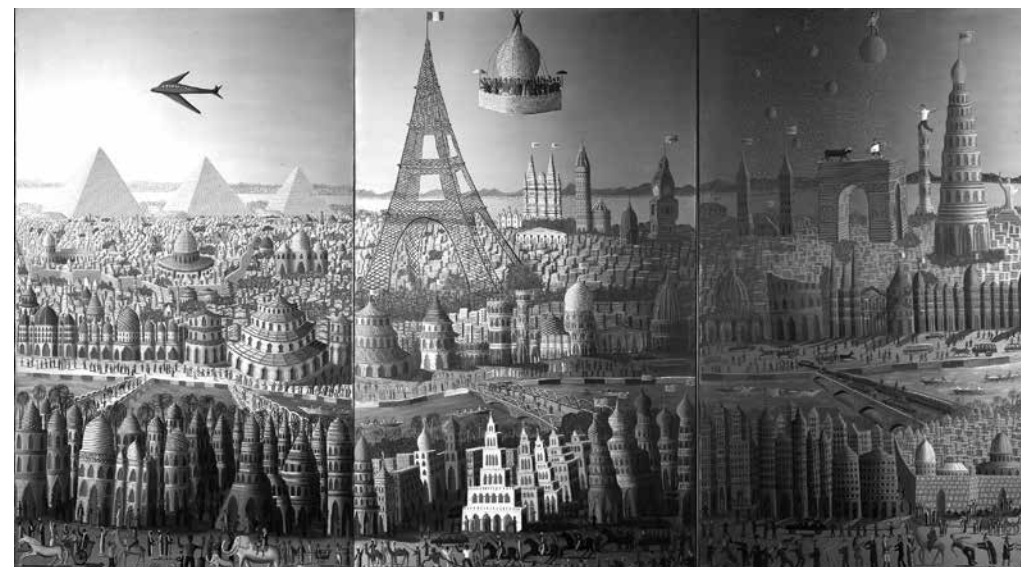
5 גבריאל כהן ובני משפחתו שהו בפריז בביקור משפחתי בעת כיבושה, ונאלצו למצוא מחסה מחוץ לעיר. מתוך שיחה שקיימתי באוקטובר 2017 עם אילן שבתאי, הבעלים של גלריה אלון בירושלים (שפעלה בשנים 1978-1983), שאסף והציג עבודות של כהן.

by the context, intensifying the existential dissonance that underlies this seemingly naïve image. Cohen's small works on glass are associated with an ornamental folk painting tradition. They were painted from end to beginning, planned by the painter so that the first brushstroke would finally appear through the glass as if it were the last.

The women in Cohen's paintings are often huge amazons, their upward-turned arms signifying both surrender and threat. At other times they are depicted in miniature scale at the bottom of the picture plane, naked (in contrast to the men, who are dressed), expressing a sense of potential pleasure and endless celebration of harmony. Cohen's universal-global vision seems to express never-ending passion and fascination with fantasy and the utopian option depicted by him; however, at the same time, the images convey awareness that this worldview is a mirage whose realization lies beyond the reach of the artist.

Gabriel Cohen,
Top: **Around the World
in 92 Days**, 1976, oil
on canvas, 170×300,
Collection The Israel
Museum, Jerusalem,
Anonymous gift to
American Friends of
the Israel Museum;
Bottom: **Celebrating
Peace**, 1980, industrial
paint on glass,
24.5×34.5, collection of
the Baruch family

גבריאל כהן,
למעלה: **מסביב לעולם
ב-92 ימים**, 1976, שמן על
בד, 170×300, אוסף מוזיאון
ישראל, ירושלים, מתנה
בעילום שם לידידי מוזיאון
ישראל בארה"ב;
למטה: **חגיגת השלום**,
1980, צבע תעשייתי על
זכוכית, 24.5×34.5, אוסף
משפחת ברוך



Gabriel Cohen: Around the World in 92 Days

Curator: Aya Lurie

1 The moment in 1973 when the artist was discovered by Jerusalem gallerist Ruth Debel, who was later to present his work at the Debel Gallery in Ein Karem, Jerusalem (until he started to be represented by the Alon Gallery, Jerusalem, in the 1980s) is described in Ruth Debel, "My Meeting with Gabriel Cohen," and "A White Elephant in Jerusalem: Ruth Debel and Ruth Direktor in Conversation about Gabriel Cohen and Naïve Art in Israel," in Ruth Direktor (ed.), *Art's Outer Circles: Outsiders, Naïve and Self-Taught Artists*, exh. cat. (Haifa: Haifa Museum of Art, 2013), pp. 187–191 (Hebrew). Debel believes Cohen's style should not be described as naïve, preferring instead to describe him as a "primal, raw artist."

2 See for instance Sarah Breitberg, *Artist–Society–Artist: Art on Society in Israel 1948–1978*, exh. cat. (Tel Aviv: Tel Aviv Museum, 1978), n.p. (Hebrew); Yigal Zalmona and Tamar Manor-Friedman (eds.), *To The East: Orientalism in Israeli Culture*, exh. cat. (Jerusalem: The Israel Museum, 1998), p. 29 (Hebrew); Ilan Wizgan, *Gabriel Cohen: New Paintings*, exh. cat. (Jerusalem: The Jerusalem Artists House, 2002) (Hebrew); Direktor, *Art's Outer Circles*, *ibid.*

3 Benjamin Tammuz, Doreet LeVitte and Gideon Ofra, *The Story of Israeli Art* (Givatayim: Masada, 1980), p. 238 (Hebrew).

This exhibition is a tribute to the unique painter Gabriel Cohen (1933–2017), laureate of the Jerusalem Award for Painting and Sculpture, who passed away in May 2017 at the age of 84. Cohen, a self-taught painter, was one of the most enigmatic and fascinating artists to have worked in Israel from the 1970s onward. He was fairly unknown by the public, and his life often took place in the twilight zones of Jerusalem's social margins.¹ At the same time, his work gained recognition in artistic circles as exemplary naïve painting and was described favorably in art publications – his name was often mentioned side by side with painters such as Shalom [Moskowitz] of Safed and Moshe Elnatan² – it was presented in exhibitions in museums and galleries in Israel and abroad, and was acquired by public and private collections. This is how he is described in *The Story of Israeli Art* (1980):

Gabriel Cohen stands out among naïve artists in Israel thanks to the abundance typical of his paintings. . . . His painterly world is mainly influenced by Ali Baba films, the Thief of Baghdad, the djinn, and other such motifs. . . . Gabriel Cohen was raised in a religious household; his father was a kabbalist engaged in *Hishuvei Kitzin* (calculating the end, the time of redemption). It is by no accident that his paintings depict Jewish holiday customs, Moses, or the admired General de Gaulle enveloped in a talit (Jewish prayer shawl). Naïve artists engage with magic, and their paintings do not so much convey an idea as embody personal belief: the distance between painting and reality is erased. Rather than imagination serving society, society serves imagination.³

In the exhibition catalogue *Art's Outer Circles: Outsiders, Naïve and Self-Taught Artists*, the curator Ruth Direktor discusses the definitions of these artistic genres and their gradual inclusion in mainstream modern art. She differentiates between outsider artists in the tradition of Dubuffet's *Art Brut*, who, driven by mental anguish, depict an inner world; folk artists whose work is informed by archaic ornamental traditions; and naïve artists, such as the French Henri Rousseau and American Grandma Moses, who lead a normative life and at some point dedicate themselves to painting.⁴ Gabriel Cohen's work seems to combine these two modes over the years, merging them together.

The current exhibition, "Around the World in 92 Days," is titled after the key work featured in it: a triptych on loan from The Israel Museum, Jerusalem, representing a fantastic panoramic image of the entire world. The work's title references Jules Verne's famous book. Looking closely at the painting one notes the great detail and variegated palette which make it a veritable index of the subjects and symbols typical of Cohen's paintings. One may surmise that his references to political events (the peace treaty between Israel and Egypt, World War II) and expressions of technological progress (means of transportation, high-rise buildings, outer space) attest to the artist's connection to actual reality. At the same time, fiction and fantasy are a major aspect of his works, expressed not only in an emphasis on ornamental and colorful elements but also by depictions informed by unity of times (sunrise and sunset, day and night) and places (Paris, Luxor, New York, and Jerusalem) painted together on the same canvas. Such elements are typical of naïve painting, which often presents a basic, even saccharine worldview while, at the same time, sharply expressing contrasting existential pain by depicting charged, difficult subject-matter. This is the case, for instance, in a series of paintings dedicated by Cohen to his family's fragmented memories of World War II.⁵ He painted on glass a Nazi soldier hitting his grandmother and, mortifyingly, baring her breasts. Another painting shows a group of Nazi soldiers standing in the street, brandishing whips. In a painting that depicts a transport train in marzipan colors, the idyllic landscape is disrupted

4 Direktor, *Art's Outer Circles*, p. 19.

5 Gabriel Cohen and his family were in Paris on a family visit when it was conquered by the Nazis, and had to go into hiding in the country. Information imparted by Ilan Shabtay, owner of the former Alon Gallery in Jerusalem (which was open from 1978 through 1983), who collected and exhibited Cohen's work, in conversation with the author, October 2017.

Ada Ovadia: The Sand Dunes of Rishon LeZion

Curator: Aya Lurie

Ada Ovadia's solo exhibition at the Herzliya Museum of Contemporary Art brings together a body of work created in recent years in acrylic and varnish on paper. The works reflect a refinement of this talented artist's unique language. At first sight, Ovadia's paintings invite us to join her on a magical journey to an unknown land; a realm of wonders, beauty, and fiction characterized by a vivid palette, clear lines, rich textures, as well as sweet temptations and marzipan treats. But do not let yourself be misled. As in any good fairytale, Ovadia sends us to look in the mirror. The overly sweet excess gets stuck in one's throat, choking like Pez candies in the muzzle of their plastic dispenser, portrayed in many of the works. Ovadia's ability to depict physical states of pressure and pain (licking thorns, a man being cooked on the stove, pinching) with direct and unbiased vividness reinforces the dissonance that informs her view of reality. The TV corner in the domestic living room, the garden outdoors, a table dressed with birthday decorations – in all these, the ostensibly safe, familiar, mundane banality masks a dark occurrence bubbling with biting acidity.

The title of the exhibition proposes "The Sand Dunes of Rishon LeZion" as an allegory: an established, affluent, safe and proper suburb at the heart of the country, which conceals a lethal potential. By the same token, the protagonist of Orly Castel-Bloom's novel *Dolly City*, a veterinarian, goes out to the sand dunes by the beach to bury her dead dog, and finds a deserted baby. Close observation of Ovadia's works calls to mind a significant affinity with Castel-Bloom's literary practice, realms in which the artist paves subtle roads of her own.

Ada Ovadia, 2015,
acrylic and varnish on
paper, 100x70
(photo: Avi Amsalem)
עדה עובדיה, 2015,
אקריליק ולכה על נייר,
100x70
(צילום: אבי אמסלם)



a lustful and hedonistic creature and lover of music (the musical theme is prominent in Porbuchrai's series "Hava Nagila," more of which below). In Porbuchrai's work, it is an androgynous figure, neither male nor female, a compassionate angel in one instance and an evil seductress in another. In any event, even if we are uncertain as to who exactly this demon is or its precise nature, what is certain is that he represents the ultimate Other – that is, someone well outside the ethos of the "handsome Israeli." The demon's enigmatic and peculiar presence is not only emblematic of a failure to belong to the collective culture, but also represents a punk-like subversive urban quest for an alternative to the familiar representations of macho Sabra.

In Porbuchrai's later portraits, from the 1990s, human figures play a minor role, to the point of nonexistence. They depict a room containing abandoned objects, or what appears to be a burnt landscape. The bold colors of his earlier works also become gradually muted, to be replaced by only black and white; bright and dark hues, and sharp contrasts between light and matter within a rhythmic sequence of lines. The burnt scene is possibly an allusion to the artist's preoccupation with death and memory. According to Porbuchrai, he seeks to introduce us to the aesthetics of the photocopier, which many artists have used to break away from the history of Western art. As he puts it, "Let's destroy color, and break free from Western painting through the aesthetics of Xerox."⁴ Drips and lines fill the surface, pulsating this way and that and creating a quivering, heterogeneous, dynamic world view (evocative of art masters, such as Vincent van Gogh, Jackson Pollock, and Jasper Johns).

In the "Hava Nagila" series of works on paper (2005), which Porbuchrai presented in an exhibition at the Julie M. Gallery, Tel Aviv in 2005 and published as an artist's book that year, he used only black.⁵ The layout of the pages on the wall of the exhibition space – replicating their presentation at the 2005 exhibition – recreates their previous state as a series of paintings that suggest a kind of personal index of images: a flower, a bird, a tree, a snake, an open mouth. It depicts very loud, awkward yet deliberate singing, that gives a voice to the muzzled

4 Porbuchrai in conversation with the author, December 2017.

5 Yehuda Porbuchrai, *Hava Nagila* (Omanut La'am, 2005).

immigrant as he tries to connect with the established Israeli narrative and ethos. Regardless of whether the singers are expatriate Israelis at the Nargila Club in New York, or new immigrants who have just arrived at the absorption center in Israel, the words of the Zionist song *Hava Nagila* in English transcription appear next to the musical notation of the melody, heightening the performers' foreignness and non-belonging; in marked contrast, the intimate love words in Persian – *Azizam* (my dear), *Joonam* (my life) – taken from a lullaby that Porbuchrai's mother used to sing to him as a child, are inscribed in Hebrew characters.

In recent years, Porbuchrai has gone back to using color, in nature and still-life paintings on large canvases. The images, which are based on postcards and cheap objects of the sort sold at the Central Bus Station – depicting snowy mountains, waterfalls, lakes, tropical vegetation, gardens, decorative vases, flowers and birds – also include elements from the artist's personal imagery index. These paintings, which use such kitschy references as a counter to mainstream Israeli painting, render the clichéd phoniness into mental landscapes of beauty and darkness.

Yehuda Porbuchrai, from the series "Hava Nagila," 2005, mixed media on paper, 30x60
יהודה פורבוכראי, מתוך הסדרה "הבה נגילה", 2005, טכניקה מעורבת על נייר, 30x60





Figs 1–2
Yehuda Porbuchrai, *Untitled*,
ca. 1980s, mixed media on
canvas, 213×165 each

Yehuda Porbuchrai: *Joonam* (My Life)

Curator: Ori Drumer

Yehuda Porbuchrai's solo exhibition, which is on display in the Herzliya Museum of Contemporary Art's large gallery, focuses on a number of series that he created between the mid-1980s and today. It reflects key recurring themes in his works, as well as the unique language that he has developed over the years.

Born in Persia, Porbuchrai grew up from infancy in the Israeli town of Ness Ziona, then moved to south Tel Aviv to study art. He began his art studies at the Avni Institute (1973–1977), and in the early 1980s moved to live in New York. Since his return to Israel in 1986, he has exhibited in dozens of exhibitions in museums and galleries, both in Israel and abroad.¹ His paintings comprise a wide range of intertwining themes, colors and forms, such as folk art; images from European and American art history; designs and images from magazines and film posters; ornamental features typical of illustrations in Persian manuscripts; and the abstract patterns of Persian textiles.

I first encountered the works of Yehuda Porbuchrai in the early 1980s, in the Rock newspaper *Volume* and the art fanzine *Pahhad* published by Michel Opatowski.² This period possibly marked the beginning of the erosion of the cultural domination of Israel's mainstream, as new artists emerged who linked together diverse fields of art, such as painting, photography, cinema, design, music, poetry and literature. These were the voices of new subcultures that drew inspiration from the street, the neighborhood, cinema and television, as well as contemporary European culture. Porbuchrai – an immigrant who was part of Israel's periphery – rejected the notions of "Israelization" with its formulaic culture. (In conversations with the artist, themes

1 Including, among others, various solo exhibitions at the Julie M. Gallery in Tel Aviv, from 1986 to 2005; the solo exhibition "Literally: Selected Works, 1994–1997" at the Tel Aviv Museum of Art, 1997 (curator: Adam Baruch); and "New Works" at the Genia Schreiber University Gallery, Tel Aviv University, 2010 (curator: Irit Tal).

2 The exhibition "Michel Opatowski: *Pahhad*, from the 1970s to Eternity," which I curated, was on view at the Herzliya Museum of Contemporary Art in May–August 2017.

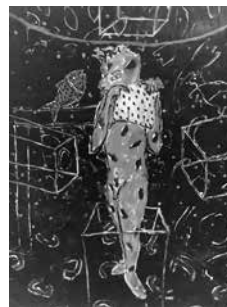


Fig. 3
Yehuda Porbuchrai, *Untitled*,
ca. 1980s, oil on canvas,
175×139

3 The site has also featured in Amos Gutman's film, *Bar 51* (1985) and in Ayelet Menahemi's film, *Crows* (1988). As architect Nissim Davidov writes about it, "The history of Neve Sha'anana [the Central Bus Station's neighborhood] is riddled with repeated clashes between dreams and plans on the one hand and actual reality on the other. It would be nice to define it as a merry-go-round with ups and downs, but it seems that in this neighborhood, dreams shattered before anyone attempted to realize them." Nissim Davidov, "Shattered Dreams: The Urban Development of the Neve Sha'anana Neighborhood," in Omri Yavin (ed.), *Hanoch Levin's Tel Aviv* (Tel Aviv: Bauhaus Center, 2009), p. 7 (Hebrew).

such as two-facedness, personal and social insincerity, and codes of behavior frequently arise.)

Porbuchrai's paintings offer a new Israeli identity, one that is hybrid and fraught with tension. In defiance of the homogenizing cultural messages of the mainstream, he presented images inspired by elements from the Central Bus Station in Tel Aviv (the old one, and subsequently the new) which, then as now, has always had irresistible pull on him. It is a world of colorful, dark, cheap and seductive Otherness and marginality; a noisy transit station with a riot of smells and sounds, ethnicities and nationalities; a nexus of Israelis and immigrants, merchants and beggars, religious and secular; a teeming commercial labyrinth offering mostly fake, cheap goods and kitsch, pirated cassettes, and cheap sex.³ For Porbuchrai, the Central Bus Station reveals the face of the true Israel and offers a glimpse into its subconscious and the Israeli Other. It is an unflinching gaze at the oppressed margins; at wretchedness and grace; at the common, warm and familiar, but also at the exotic and alien. A large series of paintings created by Porbuchrai in 1983 was inspired by the film billboards of the sort plastered on the walls of the Hamercaz Cinema at the old Central Bus Station, or by advertisements in pornographic magazines.^{figs 1–2} In this series of paintings, women are presented in stereotypically seductive fashion: they are depicted in bold and garish colors, their scantily-clad bodies in poses that aim to titillate the viewer, collectively presenting a visual dictionary of pornography. The works also incorporate sensationalist headlines of the sort used by subversive, vulgar, risqué magazines such as *HaOlam HaZeh* or *Bul*, or advertisements for pornographic films or strip shows (e.g. "Suzy," or "All-Israeli Girl"). With their overtly phony appearance, they elicit a sense of loneliness and alienation.

Another series of paintings from 1983, on view in the current exhibition, features a mysterious demon, somewhat reminiscent of the figures in the art of Aubrey Beardsley and his exploration of decadent subjects, as well as in Symbolism. It also recalls the figure of Pan, god of shepherds and music^{fig. 3} – part human part goat, like a satyr – who in Greek mythology is presented as

artistic journey from East to West and beyond the present is also linked to his upbringing in the Mizrahi periphery of Israeli society, and the desert landscapes of his childhood in Arad. Thoughts about Mizrahi identity emanate from his painting Charlie – a homage to Charlie Biton, one of the founders of the local Black Panthers protest movement in the early 1970s, which fought for ethnic equality in Israeli society. Biton, who in due course became a Member of Knesset (Parliament), ends up as a bourgeois bearskin-like trophy in the artist's studio; in Azoulay's painting, the myth of the black, violent, barbaric and roaring panther is rendered nothing more than a crucified black stain smeared on the floor.

In the painting Owl, Azoulay is depicted presenting a paper cutout. He stands in a crucified-like pose, his face and body semi-visible through the cut openings, as though he were gripping the remnants of Matisse – and the empty space left by the master. Through this artistic quotation, questions are posed about assumed identities, the provinciality of an Israeli artist, and the attempt to cling to something you do not have and will never possess. The image of an owl stuck to a post in the studio gives ironic validity to the desire to belong, even if one is not part of the mainstream. This nocturnal bird of prey – known for its camouflage skills, phenomenal hearing, and three-dimensional vision – symbolizes Azoulay's perspective; such is the position of those who view the world from above, aloof, descending to earth only to hunt (food = knowledge).

Azoulay channeled into Hilulah not only his spiritual forefathers but also the fathers of secular Israeli art which he considers part of his own personal cannon (Moshe Kupferman, Michael Sgan-Cohen, Raffi Lavie, Ori Reisman and others). Tzadik (righteous figure) graves are pilgrimage sites that draw great crowds from the religious community, and may be seen as the intimate, ardent center of the religious experience. Bringing them into the artist's studio is an act that conjoins faith, art, and devotion. On the Tzadik grave and on the studio's walls hang preparatory sketches for a multi-cultural self-portrait.

In Affirmative Action, the desire to introduce beauty into a neglected and dysfunctional place becomes a

stifling and domineering act. Excessive watering of the proverbial Sabra cactus (as Israeli-born Jews are called) is an ostentatious demonstration of generosity designed to appease one's moral conscience, which in fact reveals insensitivity and indifference to the needs of the underprivileged. In Jacob, Azoulay enlists the fantastic aspect of Jewish mythology. The biblical dream-vision of Jacob's Ladder becomes a cacophonous sculptural-painting installation comprising both exterior and interior and featuring geometric shapes, paintings, a tree, a dovecote, a ladder, anthropomorphic birds, an hourglass, and a painter dressed as a bird. Azoulay plunders worlds and times: ancient Egypt, Western art, and the Israeli Want of Matter artistic style – and the ladder, an everyday object that, metaphorically and literally, bridges between the *dwelling down below* and the *dwelling on high*.

Azoulay establishes a sense of trust with the viewer through seemingly simple compositions in which he plants small incendiary provocations that turn the painting's surface into a minefield. He is aware of his ability to create a beautiful image effortlessly, to tell a story through a seductive and persuasive palette, and to employ painterly manipulations to create intimate eye contact with the viewer. The painting exposes both his own weak points and those of the viewer, probing the boundary between what we see and what we know, and thereby modifying our consciousness. At times, the enticement remains beyond reach, part of the mystique that is essential to all painting. Azoulay's works embody fluid interaction between the familiar and the strange, between inner spiritual strength and the doubt that lies at the door.



Shai Azoulay, Hilulah, 2013, oil on canvas, 178x170, collection of Oli Alter, Tel Aviv (photo: Tziki Eisenberg)
שי אזולאי, הילולה, 2013, שמן על בד, 178x170, אוסף אולי אלטר, תל-אביב (צילום: ציקי אייזנברג)

as health, livelihood, education, family, etc. – mean that the deity has a dwelling down below, i.e. an abode in the physical world.

The exhibition “A Dwelling Down Below” is divided into two worlds, upper and lower – the essential difference between them being the artist’s view of painting and of the world. The massive concrete wall at the entrance to the museum features an arrangement of paintings depicting a fantastic reality that exists in parallel with the physical one. In them, the artist hovers in a dream-like space, coasting like a bird and gazing down at the world below. There is considerable naivety and seductiveness in these paintings, underlain by memory or imagination. The lucidity, musical rhythm, and colorful tempo of the composition distill an experience of primitive pleasure evocative of a distant childhood experience of light and color, prior to the formation of reason. The monochromatic concrete wall displays an eclectic collection of work surfaces, forms, patterns and colors. These are elevated paintings that appear to strive upwards, leaving the ground as though they were flying carpets, while the heavy concrete wall tries to pull them down. This tension produces a poetic connection between figuration and abstraction, weaving a web of links and associations with the theater, autobiographical experiences, legends, and more.

In Azoulay’s paintings in the past, glimpses of the abstract peeked out from within his symbolic and allegorical vocabulary like an elusive anecdote. But ever since he began creating works depicting Matisse-like paper cutouts (2015), it has entered his painting in a more decisive and tangible manner, rendering his work a kind of aesthetic and conceptual collage that links the earthly and celestial worlds. He paints paper cutouts on the canvas, “glues” them together, combining painted layers and “cut-out” spaces, and linking geometric forms with organic ones and painting to sculpture. These flapping cutouts introduce movement to the painting’s static surface, creating a dance of positive and negative spaces, like a dream-window onto the heritage and spirit of Matisse. At the same time, they are also a painterly device by which Azoulay gives form and color to the

subconscious. In a language of patches, shapes, colors, and endless movement, he takes on wings and breaks free of the ground, hovers in the world of imagination, and lands again. It is painting free of the shackles of reality, as it sets out not to copy or reproduce it, but rather invent a world that was always there, as it were – a self-generating organism. In this way, Azoulay brings that which is forever intangible to the front and center of the viewer’s consciousness, and grounds it there.

In the inner space of the exhibition, the viewer is invited to ramble through a world of earthly images that are located in a *dwelling down below*. These painterly visions, rooted in Israeli reality and local life, serve as scaffolding for the construction of a *dwelling on high*. Azoulay’s standpoint is from within his own world, life story and personal memories, which flit back and forth in time but are forever linked to this land. Charlie (2009), Jacob (2010), Affirmative Action (2012), Hilulah (2013), Owl (2015), and Puzzle (2016) are all paintings dealing with the politics of color, undermining the conspiracy of painting, and expressing veiled social, political, and cultural critiques.

Father (spiritual, divine, biographical), Law, Language, and Order – these are the intangible human notions that underpin these paintings. The home, tradition, and Mizrahi (North African or Middle Eastern) Jewish heritage serve as a starting point for a dialogue between “here” and “there,” between detachment and belonging. The artist, who is present in almost all the paintings, is representative of the multi-layered, nuanced and contradictory Israeli subject. Ultimately, we are all born of one father, but on the way we have also adopted and been adopted by many other fathers, from whom we have absorbed knowledge, wisdom and inspiration – and have forged an identity. In his paintings, Azoulay converses with all his fathers: God, the biblical forefathers, the fathers of painting, and cultural forebears.

Azoulay’s painterly practice is deeply rooted in Modernism – as evident in the spiritual values of his work, its abstraction, its leanings toward modern sculptural forms, and its treatment of the studio space as a metaphor for the artist’s inner world and subconscious. But his inner

12 "Artificial Intelligence Has Taught Itself Chess, and Has Become One of the Best Players in the World," *Haaretz*, December 10, 2017, available at <https://www.haaretz.com/news/science/premium-1.4674983> (Hebrew) accessed January 10, 2018.

virtual simulations, apps, and above all in the face of the looming presence of Artificial Intelligence.

In conclusion, I would like to quote from a recent newspaper article in the Science and Environment News section of the Israeli flagship daily, *Haaretz*:

The artificial-intelligence software Alpha Zero has beaten another computer program called Stockfish 8, considered to be one of the best in the world in chess. According to the company's announcement, Alpha Zero taught itself chess in four hours, then played one hundred games against its opponent without a single loss. According to a research paper published by DeepMind – a subsidiary of Google's parent company Alphabet – . . . Alpha Zero did not watch a single chess game played by humans. "It doesn't play like a human, and it doesn't play like a program," said Demis Hassabis, CEO of DeepMind and a chess player himself, at a conference held in California. "It plays in a third, almost alien, way." Hassabis, who achieved the rank of chess master at the age of thirteen, explained that some of Alpha Zero's moves seemed irrational to a human chess player, such as sacrificing a bishop and a queen to take advantage of a particular positioning of the pieces – a move which ultimately led to victory . . . "It's like chess from another dimension," said Hassabis.¹²

Miri Segal, *Being Miri Segal*, 2018, media installation, courtesy of the artist and Dvir Gallery, Tel Aviv
מירי סגל, *להיות מירי סגל*, 2018, הצבת מדיה, באדיבות האמנית וגלריה דביר, תל־אביב



Shai Azoulay: A Dwelling Down Below

Curator: Tali Ben-Nun

Early in his thirties, Shai Azoulay found God. From that point onward, there was a profound and fundamental shift in his painting – in its palette, language, and the way he paints, as well as in his attitude toward the act of painting and to visual content. The inner struggle within him between the secular and the religious continues to this day, fueling his creativity and forming an essential part of it. For Azoulay, the act of painting is a spiritual one in every respect, like studying Torah, and the studio is akin to a yeshiva (religious seminary): it is where the artist changes roles, dons various identities, composes stories and fables, weaves a dreamlike and a-temporal reality, and links together the imaginary and the biographical, the past and the present, and the present and the unknown future. His painting bridges between worlds: the religious and the secular, the spiritual and the physical, the celestial and the earthly.

The Baal Shem Tov (Rabbi Israel ben Eliezer), a seventeenth-century rabbinical visionary, spearheaded the most profound and meaningful movement in modern Judaism – the Hassidic movement. He believed that Torah study and the worship of God must be accessible to all – common people and educated alike – and should not be contingent upon prior knowledge. The spiritual revolution that he ushered in was founded on "bringing God down" from heaven to earth: the Divine, he argued, does not reside in a heavenly sanctuary, but is present in front of us, here and now, and dwells within the believer, in his every movement and thought. As he saw it, thought is the essence of every action, so a fusion of thought and action gives rise to something greater that transpires between the celestial divine and the one on earth. The manifestations of divine presence in this world – in physical things related to body and soul, such

7 Miri Segal developed the unique technology behind this project in collaboration with Israel Levin and Nimrod Keret.

stage of rehearsal and improvisation. It is a reflective work that alludes to the artistic act itself, as in Luigi Pirandello's immortal play, Six Characters in Search of an Author (1921). The viewers' own image is captured in real time by a camera, and becomes an integral part of the action on screen – their presence given equal footing as the actors' reflections, the pale and unnatural quality of the image suggesting a phantom presence.⁷ The filmed script was written and directed by Miri Segal in collaboration with the artist and musician Yoni Niv. They also play the lead roles in it, along with director Michael Gurevich and the child actor Solo Geva. It is based on the play Ahmed the Philosopher (2014) by the French philosopher Alain Badiou (b. 1937), who focuses a great deal on mathematical set theory – much like Segal herself, who has a doctorate on the subject. In a tribute to Badiou's research and teachings, Segal preserves his avant-garde spirit. He himself also appears, in a clip from his lecture "On Happiness," on a television screen in one of the scenes of Segal's production. Of his original play – which is structured as a series of 34 lessons on philosophical questions that use comedy in the service of philosophical inquiry – Segal chooses three lessons: "Nothing," "The Subject," and "Death". The experimental theater that Badiou espouses is one of contemplation; it is not merely a site of emotional purification (catharsis) and a play on identification or reflection, but also a means of disassembling and assembling reality. In Segal's production the relationship between the characters is erratic (ranging between aggression, provocation, humor, and passion), and the dialogues likewise swing, pendulum-like, between reality and acting, scripted reality and playful fantasy. While the first two Acts are about negation and failure of realization or accomplishment of all sorts, in Act III, "On Death" (reproduced in its entirety from Badiou's play), the opposite is the case, and the discussion about death – as in the Orpheus myth – is an attempt to address "the secret of life."

The work Crushed Spirits: Exercises in Continental Philosophy also references the famous film by Russian director Andrei Tarkovsky, Solaris (1972), based on the eponymous book by Polish writer Stanisław Lem.⁸

8 Stanisław Lem, Solaris, trans. Joanna Kilmartin and Steve Cox (San Diego: Harcourt, 1970).



Fig. 2
Film still from Solaris, 1972,
dir: Andrei Tarkovsky

9 Lem quoted in Boaz Cohen, "Deep as an Ocean, Bright as a Star," Haaretz, 23 March, 2003, available at <https://www.haaretz.com/jewish/books/deep-as-an-ocean-bright-as-a-star-1.13970> (Hebrew) accessed January 10, 2018.

10 <https://vimeo.com/31533746> accessed January 10, 2018.

11 See Amit Goldenberg, "Why is Google Bad for Jews?," nrg website, April 9, 2009, available at <http://www.nrg.co.il/online/18/ART1/876/870.html> (Hebrew) accessed January 10, 2018.

In her work, Segal includes one of the most famous scenes in the film, in which, to his horror, Christophe – a psychologist who has embarked on a journey to explore the mysterious planet Solaris – discovers his dead wife apparently resurrected before his eyes.^{Fig. 2} Lem argued that all innovative inventions are abused by their users. "People will always find ways to pervert progress for their own needs," he said in one of the last interviews he gave. "The Internet, for example, is a network that was originally intended for the exchange of scientific information. In fact, it has become a tool in the service of terror, pornography and the ills that mankind loves so much."⁹ Segal, whose work makes extensive use of advanced technologies, is similarly fiercely critical of them. In her work Sergey B (2010), on view at the exhibition, a lookalike of Sergey Brin, one of the two co-founders of Google, is shown delivering a fictional, highly polished marketing presentation of a groundbreaking futuristic product known as Gmind – a computerized head-worn device that is operated by human thoughts and documents one's actions at any given moment. This work, based on technologies that already existed or were in development at the time, effectively foretold actual developments that have since taken place in the discourse surrounding technological conspiracies – long before the launch of Google Glass and the Snowden Affair.¹⁰

These tendencies are clearly expressed in Segal's work, Don't be evil (2011). It is a wall-mounted inscription that welcomes visitors to the exhibition, in the familiar font of the Google logo at the time, which was innocently cast in basic colors. It is Segal's reference to the motto of Google's corporate code of conduct, and to the image that it sought to project for many years as an accessible, open, free, and egalitarian – and therefore moral – company, in contrast to the rest of the technological corporate world, a motto which rang hollow once the company cornered the market in the field of internet advertising.¹¹ Ironically, this work was itself subsequently appropriated dozens of times by various media websites around the world (without credit to the artist) to illustrate the ethical challenges in today's world given the advanced technologies and economic and political forces operating on the Internet, in social media,

2 Bernard Blistène, "Miri Segal or Inverted World: Notes on *Downcast, Autumn Dale*, 2004," in: Ellen Ginton (ed.), *Dreaming Art, Dreaming Reality*: Nathan Gottesdiener Foundation, The Israeli Art Prize: The First Decade, exh. cat. (Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2005), pp. 109–110.

according to a protocol at once self-evident and playful, a protocol whereby the viewer is led to choose: either the inverted image facing him or the right image at his feet. Segal confronts us with this intermediate space, with the alternative.²

Psychoanalytic discourse, too, offers references to the cyclical theme of repeated movement and intermediate space, through the Greek mythological story of Orpheus, who descended to the underworld to bring back his beloved Eurydice. As Ruth Golan explains,

Desire – as presented in the psychoanalytic-Lacanian discourse – is inextinguishable, since it emanates from a lost primary object, and its entire purpose is the quest for that object. There is no new object, however original, that satisfies desire; it is fated only to carry on moving. No object is "not that," not "the thing." The loss occurs because of the unavoidable mediation that takes place when we make contact with the Real – mediation by language, representations known as the Symbolic Order. This mediation interrupts the "natural" cycle of our needs: the Symbolic Order is that which introduces the notion of death into the mental schema. . . . This explanation brings us back to the Orpheus myth – to his misconceived quest to the underworld in a bid to bring back his beloved while insisting on crossing the line between life and death. It is the attempt to cut through the Real by means of the Symbolic – that is, to reach not the secret of death, but the secret of life. This is also the nature of the artistic act: art tries to cut through the Real by means of the Symbolic, thereby also revealing something about the Real.³

It is against this backdrop that the recurring and diverse presence of phantoms that pervade Miri Segal's exhibition may be understood. Some of them are references to unreal or virtual presences. Thus, in her early work, *Vapor (The Poetic Principle)* (1998), the existence of something is signaled by its absence: a video of wind blowing through trees is projected onto the whirring blades of an electric fan – as a kind of direct, real, visual and sensual summoning

3 Ruth Golan, "The Return of Orpheus," *Loving Psychoanalysis: Looking at Culture with Freud and Lacan* (Tel Aviv: Resling, 2002), p. 228 (Hebrew).

of the image of the Bible's first murder victim, Abel (after whom the work is titled in Hebrew). In later works – *Closed Circle* (2000), *EG* (2002) and *Still life in Cucumber Season* (2003), featured in the exhibition – Segal combines projections onto glass plates of figures that appear to be flickering spectral images, which may be thought of as a visual reflection of the subconscious. In other works and ventures of hers, the ghosts pertain to specific objects of human longing. For example, the work *Neverfall* is a tribute to the artist Gideon Gechtman in the form of a "collaboration" with him after his death.⁴ In her new work, *Lament* (2018) Segal sings, in a tremulous voice, Natan Alterman's famous lullaby *Lailah, Lailah* (Night, Night) which her mother used to sing to her as a child – while an incandescent light bulb (a tribute to Edison, its inventor) brightens and dims in keeping with the volume of the sound, like a flickering star in the dark. The lullaby, which is supposed to calm and reassure children as they fall asleep, is actually a horror story of violent death and lost memory. In line with this discordant juxtaposition, Segal reconstructs the singing scene in an attempt to communicate, beyond the darkness, with the object of her yearning by sending a message of comfort and reassurance (to her mother? to us? to herself?). This recalls the "living dead" figure in Alterman's poetry – a nomad (a singer representing the artist) who, in his ghostly incarnation, becomes a sort of Impressionist painter whose sole desire is to commemorate his beloved and to reveal the beauty of the world.⁵ As Haim Nagid points out, "Unlike Aristotle, who stated that the instance must stem from the meaning, revolutionary Modernism argued that the meaning must spring from the instance. In the eyes of Alterman, the universe and his beloved – which are glimpsed in a chance but unforgettable blink of the artist and lover's eye – are forever sudden. Thus they are to remain in the artistic work – in their eternal arbitrariness."⁶

Segal's new project, *Crushed Spirits: Exercises in Continental Philosophy*, contains many of the aforementioned motifs. In this work, viewers are invited to enter a darkened space, to observe – and take part – in a theatrical performance that is projected on a large screen, which looks at times as though it is still at the

4 Segal created the work after the artist's death in collaboration with his widow, Bat-Sheva Zeisler-Gechtman. See Avi Lubin, "Vestige: Gideon Gechtman and Miri Segal," in *Vestige: Gideon Gechtman, Miri Segal*, exh. cat. (Jerusalem: Artists' Studios, 2013), n.p. Lubin draws an interesting parallel between this work and the *Noli me tangere* (Do not touch me) scene between Jesus and Mary Magdalene. In another bid to connect with an artist after his death, Segal staged a séance – with the help of a professional "medium" – together with her students in the Continuing Studies Program at Hamidrasha School of Art, which she heads, to communicate with the spirit of the late artist Raffi Lavie.

5 David Cnaani was one of the first researchers to write about the figure of the "living dead" in Natan Alterman's poetry, in his book of essays *Between Them and the Times* (Tel Aviv: Sifriat Poalim, 1955 (Hebrew); See also Reuven Kritz, "A Dual Situation and the Living Dead: Studies in Alterman's Early Poetry," <http://www.alterman.org.il/LinkClick.aspx?fileticket=4nnPajq9iCk%3D&tabid=65&mid=455> (Hebrew) accessed January 10, 2018.

6 Haim Nagid, "Dead Poet Walking," *Gag*, no. 22 (2010), p. 7 (Hebrew). See http://www.alterman.org.il/LinkClick.aspx?fileticket=USfrDgx_hZo%3D&tabid=65&mid=455 accessed January 10, 2018.

Miri Segal: Miriage

Curator: Aya Lurie

At the heart of Miri Segal's exhibition lies a new and essentially experimental project: Crushed Spirits: Exercises in Continental Philosophy. Surrounding it is a selection of about fifteen of her works, from 1998 to the present, which interact with it in various ways and offer keys to Segal's artistic language as it has crystallized over the past twenty years. Segal's works use a variety of media – including video, light and text, treated objects, and photographic and computer-manipulated imagery. They also involve a variety of sensory and physical manipulations, physical illusions, word games, and an enticing technological experience – all in a bid to scrutinize and put into question our “natural” viewpoint and to present it as something pre-structured. Segal's works are at once succinctly descriptive and probe the boundaries of consciousness, reflecting her interest in philosophical questions about existence, technological ethics, and economic-political regimes. She does this not only by constructing an illusion that retains the potential of revealing its formative manipulative (emotional and technological) mechanism, but also through linguistic devices that metaphorically highlight the limitations of our actions and their adherence to and dependence on existing constructs of language and logic. Segal thereby creates symbolic situations and representations through which she invites us to engage in a visual, tangible, intimate and regulated encounter with the experience of human existence, as well as the structures of thought and the regime that regulate it.

Her fluorescent work Temporary Relief (2013) illustrates some of these themes. It is a light-artwork consisting of a thin neon tube twisted into a tangled



Fig. 1
László Moholy-Nagy,
Light-Space Modulator, 1930,
steel, chrome, glass, plastic,
collection Centre Pompidou,
Paris

¹ Moholy-Nagy (1895–1946), an artist and theorist, was one of the leading teachers at the Bauhaus school of design in Germany in the first half of the twentieth century. In addition, Segal's work appears to draw inspiration from that of contemporary artists such as Bruce Nauman, Philippe Parreno, and even Tracey Emin, who have refined the use of light objects as conceptual commentary on political and cultural issues of identity and existence in today's world.

mass, which from every angle appears to be nothing more than a luminous, glowing, meaningless jumble. In fact, however, it is a carefully crafted weave that forms the word *together* – but the word is visible only from one particular perspective: that which happens to coincide with the viewer's point of view. The title of the work is a reference to the viewers' momentary sense of relief when they decipher the hidden word in the image, and the accompanying sense of accomplishment. But it carries an ironic undercurrent, too, letting us know that it is only a temporary respite. In this, it is a metaphorical allusion to the human condition, which offers but a few fleeting moments of respite (being together, understanding) in a life that is otherwise mostly one of embarrassment, bemusement, confusion, and yearning for order and logic in the face of the chaotic nature of ephemeral existence.

In the history of art, it is customary to regard László Moholy-Nagy's Light-Space Modulator^{Fig. 1} as one of the first examples of light-art works that epitomized the revolution of modern art in the twentieth century, with its Constructivist abstraction and notions of technological progress and futuristic utopian visions.¹ It is a kinetic sculpture made up of suspended metal lattices and other pieces of shiny metal that rotate on a vertical axis by means of an electric motor, while a light casts shadows and reflections on the walls behind it. Its endless circular movement, lights, metal, and shadows symbolized the invasion of mechanics and science (kinetics and optics) into the aesthetic space, and echoed the dynamism of modern life. In light of Moholy-Nagy's work, it is interesting to read curator Bernard Blistène's commentary on the motif of circular movement in Segal's work, which recurs in several of her works in the current exhibition: Vapor (The Poetic Principle) (1998); Neverfall (2013); and Beautiful Hours' Circus (2005):

Segal's work – this piece as well as others – seems to be underlain by the constant principle of cyclicity, of movement between the existing and that which is exposed, between the reality of the world and what the artist reconstructs. It embeds something of a mirage: disorientation, loss of reference points and their reconstruction, giving form to the invisible

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
 Stand-in Office Manager, Event and Distribution Coordinator:
 Zohar Dvir
 Registrar: Noa Haviv
 Research Assistants: Moshe Wolanski, Ifat Fleisher, Smadar Shilo,
 Pnina Velan, Liran Yuzbegi
 Maintenance: Yosi Tamam
 Public Relations: Hadas Shapira

Exhibitions and Catalogue

Editor: Dr. Aya Lurie
 Editorial Assistant: Dana Raz
 Design and Production: Kobi Franco Design
 Hebrew Text Editing: Einat Adi
 English Translation: Einat Adi, Daria Kassovsky (Ada Ovadia text)
 Multimedia Systems Design and Installation:
 PROAV Integration & Installation
 Signs and Labels: Marketing in Motion Ltd.
 Audio-Guide Narration and Editing: Anat Schneider-Sharan
 Audio-Guide Production: Espro Acoustiguide Group
 Installation and Hanging: Gamlieel Sasportas, Yosi Tamam
 Design of Miri Segal's Exhibition: Reut Earon
 Installation of Miri Segal's Exhibition: Roy Drabkin, Uri Noam
 Electricity and Lighting: Uzi Kapzoon
 Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Miri Segal's exhibition is supported by the
 Israel Lottery Council for the Arts, and by Artis.
 Ada Ovadia's exhibition is supported by the
 Israel Lottery Council for the Arts, and by Kibbutz
 Ma'agan Michael.

On the cover: Miri Segal, *Being Miri Segal* (detail), 2018,
 media installation, courtesy of the artist and Dvir Gallery, Tel Aviv

Dimensions are given in centimeters, height precedes width.

© 2018, Herzliya Museum of Contemporary Art
 Cat. 2018/1

Miri Segal's exhibition

Crushed Spirits: Exercises in Continental Philosophy: Written and
 Directed by Miri Segal and Yoni Niv; Performance: Miri Segal,
 Yoni Niv, Miki Gurevich, Solo Geva; Technology: Israel Levin and
 Nimrod Keret
Neverfall: Created in collaboration with Gideon Gechtman
 (posthumously), and with the authorization of Bat-Sheva Zeisler-
 Gechtman; and in collaboration with Shachar Geiger and
 Avi Lubin
Beautiful Hours' Circus: Child: Antonio Chury; Photography:
 Miri Segal with Uri Frost and Ziv Berkovich; Editing: Miri Segal with
 Uri Frost; Soundtrack: Uri Frost; Technology: Yuval Kedem (Galileo)
 and Amnon Dekel
Sergey B: A joint work with Or Even Tov; The film was produced
 with the assistance of the Fund for Video Art and Experimental
 Cinema, Center for Contemporary Art, Tel Aviv; and with the
 support of the Israeli Film Council
Lament: Singing: Miri Segal; Technology: Nimrod Keret and
 Shachar Geiger
Don't Be Evil: A joint work with Or Even Tov; Production:
 Raviv Bushi, Pas-Oron
Necrofleuret: Production: Avner Nachmany, Ofek Aerial
 photography



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 – Miri Segal, Yehuda Porbuchrai, Shai Azoulay, and Ada Ovadia – and to the wonderful guest curators, Tali Ben-Nun and Ori Drumer.

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 all the individuals and institutions that have been steadfast in their support of the Museum's activities. Special thanks go to Artis, its director Rivka Saker, and Rotem Ruff. Thanks to the Israeli Lottery Council for the Arts for their support. Special Thanks to Ari Raved for his warm friendship and activities in support of the Museum.

We thank Diana Dallal – Parasite for the welcome involvement in Ada Ovadia's exhibition; Tali Tamir for her contribution to the exhibition catalogue; and Kibbutz Ma'agan Michael for its support of it. We are thankful to Ilan Shabtay, Jerusalem, for his generous involvement in the late Gabriel Cohen's exhibition, which is dedicated to the memory of Shabtay's beloved wife, Rivka Shabtay.

Appreciation is extended to all those who lent works to the exhibition: The Israel Museum, Jerusalem, and Dr. Amitai Mendelsohn, Senior Curator and Head of the David Orgler Department of Israeli Art; Tel Aviv Museum of Art and Ellen Ginton, Senior Curator of Israeli Art; Haaretz Art Collection and its curator, Efrat Livny; The Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd., and its curator, Dana Golan-Miller. We are grateful to Shifra Shalit, Dvir Intrator, and Yotam Shalit-Intrator of Dvir Gallery, Tel Aviv; and to Hezi Cohen Gallery, Tel Aviv. We are grateful to all the private lenders for their patience and generosity: Eitan Lifshiz, Ilan Shabtay, Jonathan Zalsman, Oli Alter, Zila and Giora Yaron, Dror Cohen, Ora Stibbe, Ilan Baruch, and Amos Herman.

We thank the superb professionals who accompany the museum's activities: Einat Adi, in charge of the Hebrew text editing and English translation; Daria Kassovsky, who translated the text on Ada Ovadia; and Kobi Franco, in charge of design. Special thanks to Reut Earon, who designed Miri Segal's exhibition; to the framer Roni Miron; the art restorer Maayana Fliss; and the volunteers Liran Yuzbegi and Smadar Shilo. Warm thanks to Uzi Kapzoon, in charge of electricity and installation. Thanks go to the Museum staff, who have worked tirelessly and with great dedication: Tammy Zilbert, Dana Raz, Reut Sulema-Linker, Michal Kroch-Shariv, Noa Haviv, Zohar Dvir, and Yosi Tamam.

**Dr. Aya Lurie
 Director and Chief Curator**

Exhibitions

February 24 – June 2, 2018