

ורד אהרונוביץ  
ציבי גבע  
נטליה זורבובה  
חנה לוי  
איריס נשר  
מריה סאלח מחאמיד  
אליסון צוקרמן

فَيرِدْ أَهرونوفيتش  
أليسون تسوكرمان  
تسيبي جيفاع  
نتاليا زوربوا  
ماريا صالح محاميد  
حنا ليقي  
إيريس نيشر

זמן דיוקן  
زمن البورتريه

## צוות המוזיאון

מנהלת ואוצרת ראשית: ד"ר איה לוריא  
מנהלת אדמיניסטרטיבית: תמי זילברט  
מנהלת מוז"ה - אגף החינוך: הילה פלד  
עוזרת לאוצרת ראשית ומתאמת: לילך עובדיה  
אחראית אירועים והפצת תוכן: רעות לינקר  
רשמת: נועה חביב  
מנהלת מועדון הידידים: חגית אוזן בכר  
מתנדבים: אורית גרוסמן, משה וולנסקי, סמדר שילה  
מזכירה: אלה אנדרייבסקי  
אב בית: יוסי תמם  
יחסי ציבור: הדס שפירא  
אתר אינטרנט: נטלי טיזננקו  
קבלת קהל ומתאמת מועדון הידידים: נילי גולדשטיין  
קבלת קהל: אפרת מור

## תערוכות וקטלוג

עריכה: ד"ר איה לוריא  
עוזרת לעורכת: לילך עובדיה  
עיצוב גרפי והפקה: סטודיו קובי פרנקו  
עריכת טקסט ותרגום לאנגלית: עינת עדי  
תרגום לערבית: נואף עתמאנה  
הגהה ערבית: סלמא סמארה  
תכנון והתקנת מערכות מולטימדיה: Sasportas AV  
שילוט וכיתובים: קצת אחרת עיצוב ושילוט בע"מ  
קריינות המדריך הקולי ועריכתו: ענת שרן שניידר  
הפקת מדריך קולי: Espro Acoustiguide Group  
שינוע והובלות: ראובן אהרון, ראובן א.א.שי  
הקמה ותלייה: גמליאל סספורטס, יוסי תמם  
בינוי, חשמל ותאורה: עוזי קפצון  
דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל-אביב

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב × גובה;  
העבודות מאוספי האמנים, אלא אם צוין אחרת.

© 2019, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית  
קט' 2019/2

## ציבי גבע: דרך איפה אני מגיע

מנהלת סטודיו: אביטל ענבר  
מנהלת הפקה: מיטל מנור  
מנהל הקמה: אבי נגר  
צוות הקמה: נדב בכר, גילי נתן  
קונסטרוקטור: רשגד, חברה להנדסה ובטיחות בע"מ,  
רמי שמש, מהנדס אזרחי  
אסיסטנטים: חן מזרחי, גור ענבר, נגה פרחי, דניאל קגנוף,  
אור שלומן  
הדמיות מחשב: אייל רוזן, ליאת רפפורט  
התערוכה בתמיכתם הנדיבה של יהודית ורוני קצין; דליה ואריה  
פרשקובסקי; מוניק ומקס בורגר; גלריה אלברטס בודה, ניויורק.

## מריה סאלח מחאמיד: אנא הון

מסגור: המסגרות של הרצל, רמת השרון  
תודה למשפחת האמנית: לודמילה, סאלח, פריד ותאופיק מחאמיד,  
וראמי חביב-אללה.

## ורד אהרונביץ: קו הקוקיה

מייקר: Jean-Michel Chartiel (@atelier.pli)  
הפקה והקמות: מנחם אהרונביץ, מיכאל גור, מיכאל לירן  
התערוכה בסיוע נדיב של המענק לאמנות עכשווית  
ע"ש לורן ומיטשל פרסר.

## נטליה זורבובה: דִיבּוּצ'קִי

טקסט: לנה רוסובסקי  
התערוכה נערכת בחסות פרס דיסקונט לעידוד היצירה  
(ועדת השיפוט: שולמית נוס, רוני גילת בהרב, אירית הדר,  
רוני כהן-בנימיני), ובסיוע נדיב של יהודית ורוני קצין.

## אליסון צוקרמן: ליצור מענן

אוצרת: תמי כץ-פרימן  
שימור: מעיינה פליס  
מסגור: רע - בית מלאכה לצילום, תל-אביב  
התערוכה בתמיכתה הנדיבה של גלריה קרביץ וובי, ניויורק.

## חנה לוי: הפנים שלי

אוצרת: רותי חינסקראמית  
שימור: מעיינה פליס  
מסגור: רוני מירון מקום לאמנות  
תודה למשפחת האמנית, חנה לוי ז"ל, על התמיכה בתערוכה.

## איריס נשר : מחוץ לזמן

טקסט: חדוה הרכבי  
מוזיקה מקורית: אילן פוסטופצקי  
עריכה: יצחק צחייק  
קולוריסט: עידו קרילה



## طاقم المتحف

المديرة والقيّمة الرئيسية: د. آيا لوريا  
المديرة الإدارية: تامي زيلبرت  
مديرة موزا – القسم التربوي: هيلد  
مساعدة القيّمة الرئيسية والمنسقة: ليلاخ عوفاديا  
المسجلة: نועا حبيب  
مديرة نادي الأصدقاء: حاجيت أوزن بخار  
المتطوعون: أوريت غروسمان، موشيه وولنسكي، سمدار شيلا  
السكرتيرة: إيلآ أندرييسكي  
الصيانة: يوسي تمام  
علاقات عامة: هداس شيرا  
موقع الانترنت: نتالي تيزنكو  
استقبال الجمهور ومنسقة نادي الأصدقاء: نيلي غولدشتاين  
استقبال الجمهور: إفرايم مور

## المعرض والكتالوج

تحرير: د. آيا لوريا  
مساعدة المحررة: ليلاخ عوفاديا  
التصميم الجرافيكي والإنتاج: ستوديو كوبي فرنكو  
التحرير والترجمة الإنجليزية: عينايت عدي  
الترجمة العربية: نواف عثمانة  
تدقيق اللغة العربية: سلمى سمارة  
تصميم وتركيب أنظمة الوسائط المتعددة: Sasportas AV  
اللافتات والعناوين: كتسات أحيوت تصميم لافتات م.ض  
قراءة المرشد الصوتي وتحريره: عينايت شارون شتايدر  
إنتاج المرشد الصوتي: Espro Acoustiguide Group  
الشحن النقليات: ريتوفين أهرون، ريتوفين أ.أ.ش.ي  
التركيب والتعليق: جمليئيل ساسپورتس، يوسي تمام  
بناء، كهرباء وإضاءة: عوزي كابزون  
طباعة: ع.ر للطباعة م.ض، تل أبيب

جميع المقاييس بالسنتيمتر، العرض × الارتفاع؛  
الأعمال من مجموعات الفنانين، إلا إذا ذكر غير ذلك

© 2019، متحف هرتسليا للفن المعاصر  
كتالوج 2019/2

## تسيبي جفّاع: من أي طريق أصل

مديرة الاستوديو: أفيطال عنبار  
مديرة الإنتاج: ميغال منور  
مدير الإنشاءات: أفي نجار  
طاقم الإنشاءات: نداد بخار، جيلي نتان  
المساعدون: حن مزراحي، غور عنبار، نوجه فرحي، دانييل كغنوف،  
أور شلومان  
محاكاة رقمية: إيل روزن، ليئات ريبورت  
المعرض بالتّرع السّخي من يهوديت وروني كتيسن؛ داليا وأريه  
برشكوبسكي؛ مونيك وماكس بورغر؛ جاليري ألترتس بند، نيويورك

## ماريا صالح محاميد: أنا هون

إطارات: إطارات هرتسل، رمات هشارون  
شكرا لعائلة الفنّانة: لودميلا، صالح، فريد، توفيق محاميد  
ورامي حبيب الله

## فريد أهرونوفيتش: ساعة الوقواق

التجهيزات: (Jean-Michel Chartiel @atelier.pli)  
الإنتاج والتركيب: مناحيم أهرونوفيتش، ميخائيل غور، ميخائيل ليران  
وميتشل پرسر

## نتاليا زوربوا: ديفوتشكي

النص: لنا روسوفسكي  
يقام المعرض برعاية جائزة ديسكونت لتشجيع الابداع. لجنة الحكم:  
شلوميت نوس، روني چيلات بهراف، إيرييت هدار، روني كوهن  
بيناميني  
المعرض بالتّرع السّخي من يهوديت وروني كتيسن

## اليسون تسوكمان: الإنشاء من السحابة

القيّمة: تامي كاتس فريمان  
صيانة: معيانه فليس  
إطارات: ريع ورشة للتصوير، تل أبيب  
المعرض بالدعم السّخي من قبل جاليري كرايبتس ووبي، نيويورك

## حنا ليشي: وجهي

القيّمة: روتي جينسكي أميتاني  
صيانة: معيانه فليس  
إطارات: روني ميرون محل للفنون

## إيريس نيش: خارج الزمن

نص: حدقا هرکبي  
موسيقى أصلية: أيلان پوستويتسكي  
تحرير: يتسحاق سحاقي  
تلوين: عيدو كريل

רבים וטובים נטלו חלק בהכנת מערך התערוכות הנוכחי במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. ברצוני להודות בראש ובראשונה לאמניות ולאמן: ורד אהרנוביץ, ציבי גבע, נטליה זורבובה, איריס נשר, מריה סאלח מחאמיד ואליסון צוקרמן. תודה והערכה לאוצרות: רותי חניסקי-אמיתי, שאצרה את תערוכתה של חנה לוי ז"ל, ותמי כץ-פרימן, שאצרה את תערוכתה של צוקרמן. תודה לכותבות הטקסטים מרחיבי הדעת והלב: חדוה הרכבי לתערוכתה של נשר, ולנה רוסובסקי על תערוכתה של זורבובה.

תודה מקרב לב לראש עיריית הרצליה ויו"ר החברה לתרבות ולאמנות הרצליה, משה פדלון, על אמונו הרב במוזיאון. תודה למנכ"ל העירייה ויו"ר ההנהלה הציבורית של המוזיאון, יהודה בן עזרא, המלווה בתמיכתו את פעילות המוזיאון זה שנים רבות; ולעדי חדר, מנכ"לית החברה העירונית לאמנות ולתרבות הרצליה, על מעורבותה החשובה בכל המישורים.

תערוכתו של ציבי גבע הוקמה בתמיכתם וסיועם הנדיב של ידידי המוזיאון, אוהבי האמנות, יהודית ורוני קצין; דליה ואריה פרשקובסקי; מוניק ומקס בורגר. תודה מיוחדת לתורסטן אלברטס מגלריה אלברטס בנדה, ניריורק. על העזרה המקצועית, תודה לעדי בורקין, פרשקובסקי גרופ; ליטל פלדמן, טיירק תעשיות איסוף ומיחזור צמיגים; והמהנדס שמואל רובין. תודות להלית ישורון על האישור לצטט ולפרסם את שיריו של אבות ישורון. תודות לאביטל ועתר גבע, עטר שיינפלד, גוני ריסקין; ולכל החברים השותפים לדרך.

תערוכתה של נטליה זורבובה התאפשרה הודות לפרס דיסקונט לעידוד היצירה 2019. ברצוננו להודות ליו"ר הבנק, גב' לילך אשר טופילסקי; לשולמית נוס, האוצרת הממונה על אוסף דיסקונט; ולרוני גילת בהרב, אירית הדר ורוני כהן-בנימיני, חברות ועדת האמנות של הבנק, על האמון והבחירה במוזיאון הרצליה. אנו מודים ליהודית ורוני קצין על תמיכתם הנדיבה, שתסייע בהוצאה לאור של קטלוג לתערוכה זו.

תערוכתה של חנה לוי התאפשרה הודות לנדיבות של בני משפחת האמנית, ובשיתוף פעולה פורה עמם. תודה לכל מי שסייעו לאוצרת התערוכה במחקרה: מרתה ועזי אברט, אבי חסידיים, צבי נעם, ד"ר גדעון עפרת, פאולה רוזט (הולצמן) ורחל שביט-בנטואץ. תודה מקרב לב לד"ר רות מרקוס ולעמותה לחקר אמנות נשים ומגדר בישראל. תודתנו שלוחה למשאלים: מוזיאון ישראל, ירושלים, ובפרט ד"ר אמיתי מנדלסון, אוצר המחלקה לאמנות ישראלית; מוזיאון חיפה לאמנות, ורשם המוזיאון רן הליל; אוסף עופר לוי; אבי חסידיים; עזי אברט; ומשאלים בעילום שם.

תערוכתה של אליסון צוקרמן התאפשרה הודות לתמיכתה הנדיבה של גלריה קרביץ וובי, ניריורק. תערוכתה של ורד אהרנוביץ התאפשרה הודות למענק לאמנות עכשווית ע"ש לורן ומיטשל פרסר. תודות לרפאלה פסקרלי על התמיכה בתערוכתה של איריס נשר, ותודה לגיל תורן על הייעוץ האקוסטי. תודה לאמנית דורית רינגרט, שליוותה את מריה סאלח מחאמיד בתהליך העבודה על תערוכתה. תודה למשפחות האמנים, על הליווי המסור וההירתמות לטובת מימוש התערוכות.

תודה גדולה נתונה לכל ידידות וידידי מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, התומכים בפעילותנו, בחום ובמחויבות עמוקה, לאורך כל השנה. תודה מיוחדת לחגית אחון בכר, מנהלת מועדון הידידים, ולשוש אלמגור וחווה אביטל, חברות הנהלת המועדון.

תודה לאנשי המקצוע המעולים, המלווים את פעילויות המוזיאון דרך קבע: עינת עדי, המופקדת על עריכת הטקסטים ותרגומם לאנגלית; נאוף עתמאנה, המתרגם לערבית; וקובי פרנקו, שעל העיצוב. תודה לגמליאל סספורטס על מעורבותו בהקמת התערוכות. תודות למתנדבי המוזיאון, המסייעים לנו במסירות: סמדר שלה, משה וולנסקי, ענת שניידר-שרן ואורית גרוסמן. לבסוף, תודה מעומק הלב שלוחה לאנשי הצוות הנהדרים של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית: תמי זילברט, לילך עובדיה, רעות לינקר, נועה חביב, יוסי תמם, נילי גולדשטיין ואפרת מור.

מערך התערוכות הנוכחי במוזיאון וזה שיוצג לאחריו מתמקדים בדיוקן ובמשמעויותיו. זהו אחד הז'אנרים הקלאסיים באמנות, והוא מעלה בחדות שאלות של זהות ושל תבניות ייצוג, כמו גם מתחים בין הביטוי האישי-הפרטי לזה החברתי והתקופתי, ובין שאיפת ההנצחה בחומר לטבענו האנושי בר החלוף. בתערוכות מודגשים שני מומנטים מצטלבים הנובעים מפערים אלו ומשתקפים בהם: הפרספקטיבה האוטוביוגרפית וממד הזמן. במערך הנוכחי יש מקום דומיננטי לנקודת המבט הנשית. הדיוקנאות העצמיים של היוצרות כולן משולבים בתערוכותיהן תוך מתן ביטוי לקורות חייהן והרחבה רעיונית של הדיוקן לנושאים הקשורים לייצוג עצמי, דיוקן מגדרי, דיוקן משפחתי, דיוקן קבוצתי ועוד.

בבסיס הדיוקן מונחים היחסים המורכבים המתקיימים בין מראהו של המקור האנושי לבין ייצוגו הפלסטי. ארנסט גומבר'ך, מחשובי החוקרים של תולדות האמנות, דן במאמרו המכונן "המסכה והפנים" בקושי המיוחד שיש במתן ייצוג אמנותי לפנים האנושיות, שכן ביוצרו דיוקן, האמן מתמודד, בנוסף להפיכת החי לדומם והתלת־ממדי לדו־ממדי, הן עם תנועה מתמדת (הבעות פנים, מצב פיזי ונפשי) והן עם סימני הזמן החולף, המשנים את הפנים ללא הרף. לפיכך, מציע גומבר'ך, מתקיימת בדיוקן כפילות מהותית: כל דיוקן הוא גם תיאור ספציפי המשקף אדם פרטיקולרי (פנים) וגם שיקוף של היבט אנושי עקרוני, המייצג את רוח התקופה ואת משחק התפקידים החברתי (מסכה).<sup>1</sup>

כל אחת מהתערוכות המוצגות מתמודדת בדרכה עם כפילות זו. כך, נוכל לראות בתערוכה של נטליה זורבובה לא רק מעקב אחר השינויים שעוברים עליה ועל בתה אסתר בדירתן שביפו, אלא גם ביטוי לסיפור הנשי של מהגרות ואימהות חד־הוריות המבקשות לבסס מחדש הגדרה עצמית ומקום משלהן. המיצב הפיסולי הקינטי של ורד אהרונביץ, המתאר אותה ואת בני משפחתה בבית נאה, מציע דיוקן אישי־משפחתי, נפשי וחושפני, המשקף קושי לחוות את ההווה מתוך פחד מצמית מהמוות ומהעתידי לבוא. הציירת הוותיקה חנה לוי, שבתערוכתה מוצגים ציורים מעיזבונה שטרם נחשפו לקהל, נהגה לצייר שוב ושוב דיוקנאות נשיים – דיוקנה העצמי ואלה של חברותיה – המדגישים את סימני ההזדקנות בגופן ובפניהן, בין השאר באמצעות חומרי הציור עצמם: היא הרבתה לשלב בחומריה חול וגירי פסטל־שמן, כאנלוגיה לשחיקה המתמדת של החיים ולשבריריותם הרבה. אליסון צוקרמן שותלת את דיוקנה העצמי בסצינות היברידיות, דחוסות ציטוטים

Ernst Hans Gombrich, 1  
"The Mask and the Face: The  
Perception of Physiognomic  
Likeness in Life and Art," in  
Art, Perception and Reality,  
ed. Maurice Mandelbaum  
(London and Baltimore: The  
Johns Hopkins University  
Press, 1973), pp. 5–27.

מתולדות האמנות, ופורעת את נוסחאות הייצוג שהתקבעו באופני התיאור הנשיים בהיסטוריה של תרבות המערב. הדיוקנאות שלה מדגישים את תרבות השפעה הוויזואלית בעידן הדיגיטלי, תוך התייחסות לתרבות הסלפי ולמחאת #MeToo. מריה סאלח מחאמיד מגוללת את קורותיה בשנה החולפת על פני מגילה ארוכה. כבת העיר אום אל-פחם היא מנכיחה את דמותה שוב ושוב בפחם, לצד הטבעות של ידיה ורגליה, כהצהרה קיומית: "אָנָא הוּן" – בערבית, "אני כאן". ההקרנה האלגית של אִירִיס נעֶשֶׂר מציגה את מבטה של האם הצלמת על בנה, לאורך שנים, בחללי אמנות מוזיאליים. הדימויים נצברים יחדיו לתמונת דיוקן מרובדת זמנים ומצבים, שבה מצטלבת ידיעת מותו הטראגי של הבן במחשבה על המוזיאון הקלאסי כקפסולת זמן סימולטנית המשמרת ומנציחה את תמציתו של האנושי.

באולם הגדול מוצגת תערוכתו של צִיבִי גֶבֶע, "דרך איפה אני מגיע". האלמנטים המוצגים דוחסים בתוכם את האינדקס הצורני והאתי של יצירתו לאורך חמישה עשורים. ניתן לראות בהם, בהשאלה, דיוקן של חתימתו האמנותית. מבעד לרכיבי הזהות האמנותית – בין תרבות המערב לייצוגים טעונים של מקומיות; בין מורשת אביו, האדריכל המודרניסט האירופי, ל"אדריכלות הוורנקולרית" (בנייה מקומית מסורתית ללא אדריכלים) שבמוקד עניינו של גבע – משורטט בתערוכה דיוקן פנימי שהוא גם דיוקן המקום והזמן.

ד"ר איה לוריא

מנהלת ואוצרת ראשית



كثيرًا ما كُنت تدمج في موادها الرمل وطباشير باستيل الزيت، تشبيهاً للتآكل المتواصل للحياة وهشاشتها الكبيرة. أليسون تسوكرمان تقحم صورتها الشخصية في مشاهد مهجنة، وتقحم اقتباسات من تاريخ الفن، وتخلط معادلات التمثيل التي تأملت في أنماط وصف النساء في تاريخ الثقافة الغربية. تشدد صورها الشخصية على ثقافة الترف البصري في العصر الرقمي، من خلال التعامل من ثقافة السلفي واحتجاجات #MeToo. ماريا صالح محاميد تستعرض سيرتها الذاتية في العام الماضي على لوحة كبيرة، حيث كانت تتأرجح بين الحياة والموت. وكابنة مدينة أم الفحم، فهي تستحضر شخصيتها المرة تلو المرة بالفحم إلى جانب بصمات يديها وقدميها، كنوع من الإعلان الوجودي: «أنا هون». عرض الميراثاة لإيريس نيشر يعرض لنظرة الأم الرشامة لابنها على مدار السنين، في فضاءات الفن المتحف. تتراكم التصويرات معًا على شكل صورة بورترية متعدد الطبقات الزمنية والحالات، حيث يتقاطع خبر الموت التراجمي للابن مع التفكير في المتحف الكلاسيكي كبسولة زمن متزامنة تحفظ وتخلد جوهر البشرية.

في القاعة الكبيرة معرض تسيبي جيفاع "من أي طريق أصل". في العناصر المعروضة، التي تضغط داخلها المؤشر الشكلي والأخلاقي لرسوماته على مدار خمسة عقود، بالإمكان مشاهدة وبشكل استعاري الصورة الشخصية لتوقيعه الفني. خلف عناصر الهوية الفنيّة - بين ثقافة الغرب لتمثيلات المحلية المشحونة؛ بين ارث والده، المعماري الحداثي الأوروبي، و«العمارة العامية» (البناء المحلي التقليدي بدون مهندسين) القابعة في صلب اهتمامات جيفاع - يتشكل في المعرض بورترية داخلي هو أيضًا بورترية المكان والزمان.

د. آيا لوريا

مديرة وقّيمة رئيسية

# 9 ציבי גבע: דרך איפה אני מגיע

אוצרת: איה לוריא

ציבי גבע מציג במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית מיצב גדול-ממדים, שחלקיו השונים – שלושה גופי עבודה, שיצורים יחדיו רצף בין ציור לאובייקט פיסולי – מרכיבים חלל מנטלי שלם. הקשרים הנרקמים ביניהם נותנים ביטוי למבטו של גבע על ההשתברויות הפנימיות של הקיום בעולם כההליך מושגי, פיזי ורגשי. כל האלמנטים מתבססים על האינדקס החזותי והחומרי שגיבש גבע לאורך חמישה עשורים של יצירה: ציורי כאפיה, בלטות, סורגים, תריסים, קירות הבנויים מאבן טבעית, צמיגי מכוניות, כתובות גרפיטי מרוססות ועוד. בעבודתו של גבע, הקולאז' הוא מתודה וערך. הוא משקף גישה רב-שכבתית וסימולטנית, המשלבת בין הסדר הפורמלי של החומר (איכויותיה המופשטות של הצורה במרחב) לסדר התרבותי, וכך מעלה רבדים מרובים הקשורים לתולדות האמנות, לחיים בארץ, לתרבויות מזרח ומערב, לפוליטיקה, לחברה ולביוגרפיה האישית של האמן. בנוסף, בעבודתו של גבע מתקיים שיח פנימי עם שפת הציור – זהו ציור שמעמיד שאלה, תוך כדי היווצרותו, על הגדרתו העצמית.<sup>1</sup>

מושגים שונים משמשים מפתחות לשפתו ולעולמו של גבע. עבודתו מרבה להתייחס ל"אדריכלות ורנקולרית" – כלומר, ארכיטקטורה ללא ארכיטקטים,<sup>2</sup> הצומחת במשך מאות שנים במקום מסוים, מתוך חומרי המקום וצרכיו האקלימיים והתרבותיים. בשיחות עמו עולה לעיתים קרובות הביטוי "בריקולר" (bricoleur), כפי שנוסח בספרו של קלוד לוי-שטראוס החשיבה הפראית, המתאר אדם שמתקין ומאלתר מחסה או מקלט מחומרים המצויים במקום. גבע מרבה להשתמש בעבודתו ב"אובייקטים נטושים" – ביטוי חוזר נוסף – כלומר, חפצים מצויים, אופייניים למקום, שמשוהו בפונקציה המקורית ובנראות שלהם מהדהד עבורו היבטים צורניים ותודעתיים עקרוניים.<sup>3</sup> כל אלה מתייחסים לקודים הפורמליסטיים – האסתטיים והתוכניים – שניסח המודרניזם ומעומתים מולם. לדבריו, "גדלתי כבן לארכיטקט מודרניסט, אסתטיקן קפדן שפעל במסורת הבאוהאוס."<sup>4</sup> הרבה שנים לא הייתי מודע למה שזה חולל בתוכי. היום אני מבין, ומבקש לחקור בדיוק את כל מה שאבא שנה, דחה על הסף, נלחם בו: אי השלמות, האלתור האסתטי והתרבותי, האקלקטיקה, הכאוס הפוליטי והחברתי. היום, אני נמשך לעודפות המושלכת לאחר כשארית, כפסולת, או כממצאים אנתרופולוגיים, ופועל בתוכה."<sup>5</sup>

מערום של צמיגים ארוזים ("באלות"), שהובא ממפעל למיחזור, שולח לשורה של מיצבים קודמים של גבע, שבהם כיסה את קירות

1 ר' Barry Schwabsky, "Painting Against Itself: Tsibi Geva's Recent Work," in Tsibi Geva: Paintings 2011–2013, exh. cat. (Washington, D.C.: The American University Museum at the Katzen Arts Center, 2013), pp. 19–25.

2 את המונח "אדריכלות ורנקולרית" טבע ברנרד רודובסקי בספר אדריכלות ללא אדריכלים שפרסם לרגל תערוכה שאצר ב־1964 במוזיאון לאמנות מודרנית, ניו יורק.

Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture* (New York: Doubleday & Company, 1964).

3 ר' הדס מאור, "אמנות ורנקולרית", בתוך: ציבי גבע: ארכיטקטורה של הווה, קט' תערוכה, הביתן הישראלי, הביאנלה 56' לאמנות בוונציה, אוצרת: הדס מאור (ירושלים: משרד התרבות והספורט ומשרד החוץ, 2015), עמ' 139.

4 בתערוכתו של גבע "תוכנית אב", מוזיאון חיפה לאמנות (2003), ובספר־אמן שליווה אותה, הציג האמן את הקשר ההדוק בין עבודתו לבין זו של אביו, האדריכל יעקב (קובה) גבר.

5 כל הציטוטים מדברי גבע ללא מראה מקום הם מתוך התכתבות דוא"ל עם המחברת, יוני 2019.

**התצוגה בצמיגים שהוצמדו זה לזה באזיקונים.<sup>6</sup> שיאו של המהלך היה כשכיסה בצמיגים את כל קירותיו החיצוניים של הביתן הישראלי בביאנלה לאמנות בוונציה.<sup>1</sup> הפעם, הצמיגים מופיעים ב"מצב צבירה" שונה לחלוטין מבעבר: ארוזים, בדרכם אל או ממקום אחר, הם יוצרים ישות פיסולית גולמית ומוצקה. חבילות הצמיגים אוגרות, אך יותר מתמיד, אנרגיה דחושה של כוחות גדולים ומנוגדים: הפוטנציאל התנועתי הגלום בגלגל, טבעו הרך כבולם זעזועים, פוטנציאל ההתלקחות האלים של מרי אזרחי כשהצמיג משמש להפגנות וחסימת כבישים, ואזיקה באמצעות הידוק מאביב ומצמית. הצמיגים המפותלים, הכפותים, המעוכים זה לזה עד להתפקע, נוכחים בחלל כרישום חומרי, דחוס ודשן; כאלמנט פיסולי המגביל את התנועה החופשית ואת שדה הראייה, מדיף ריח רע, מוטל על רצפת האולם כשהוא מנוטרל מתפקודו הנורמטיבי.**

**הקיר הצפוני של האולם, שבו ממוקמות המדרגות המובילות למפלס העליון של המוזיאון, מרוסס כולו בקווים אינטנסיביים ובכתמים שחורים, כמו כתובות גרפיטי שנמחקו על ידי אותם קווי ריסוס שמהם נוצרו מלכתחילה. השימוש בצבע ספריי, האופייני לאמנות רחוב, מוסב ומשועבד באופן אירוני לאקט של מחיקה והשחרה. פעולת המחיקה היא עדות לפוטנציאל נפיץ, מתריס ומתגרה. כך, השחרתו של הקיר הלבן היא כקריאת תיגר של קולות הרחוב על משטר התרבות המודרנית המתגלם בקובייה הלבנה, וחותרת תחתיה באמצעה שלה. הקיר המושחר הוא ציור מלא בריק, שהוא גם מחווה לסדרת ציורי המונוכרומים בשחור ולבן של רוברט ראושנברג, מגדולי האמנים האמריקאיים במאה העשרים, אולי ייצוג של אב נוסף ביצירתו של גבע. כפי שהוא מעיד, התערוכה הראשונה שראה בניו יורק, עם הגיעו ללמוד בה בשנות השמונים של המאה העשרים, הייתה של ראושנברג – אמן שיצא מהמסורת של המופשט המודרני, סלל שפה רדיקלית חדשה שעירבה חומרי מציאות (למשל, דפי עיתון שהצמיד לבד) בציור המחזיק דווקא כוליות וריק, ופיתח תהליך של יצירה ומחיקה שתוצאתו תיאור לא-תיאור שהוא ספציפי ואוניברסלי בעת ובעונה אחת.<sup>7</sup>**

**מבט נוסף בקיר המוזיאלי שהשחיר גבע מעלה על הדעת שלל ציטוטים ואמרות, כמו "מצפון תיפתח הרעה" (ירמיהו א:יד), "הכתובת שעל הקיר" (משתה בלשאצר בספר דניאל), וגם את השיר "הכתם נשאר על הקיר" של דוד אבידן.<sup>8</sup> כך נצבר בו "רעש שחור" מרובה משמעויות, המערער על סדרי המקום וקורא עליהם תיגר. הקיר המושחר מקיים גם זיקות של טמפרמנט, צבע ודינמיקה עם מערום הצמיגים השחור ועם הציור הגדול שעל הקיר הדרומי של האולם.**

**הציור על הקיר הדרומי הוא מעין קיר מחורץ, שסדקיו מזכירים את דגם הסדקים במראת צד מנופצת של מכונית, שגבע אסף אל הסטודיו באחד משיטוטיו הלקטניים.<sup>2</sup> איוור<sup>2</sup> הוא מספר: "מדי פעם אני מוצא דבר נטוש. ברחוב, על המדרכה, בכל מיני מקומות. אני מרים את זה, שם בתא המטען של האוטו ומביא לסטודיו. כשהדבר הזה כבר מונח שם, בין הרבה דומים, הוא משדר חרישית את הוויברציות שלו".<sup>9</sup>**

**כארבעים בדי ציור בגדלים שונים, שצוירו בנפרד, הורכבו על קונסטרוקציה משופעת (המהדהדת את המבנה של סורגי הברזל שחוזרים לאורך השנים ביצירתו של גבע). הם מתלכדים לציור ענק, הנשען על**

6 בין הצבות הצמיגים של גבע ניתן למנות את התערוכות "הערות לימים נוראים 2", ארט פוקוס 3, ירושלים, 1999 (בשיתוף עם חיר פודי), אוצרת: תמי כץ פרימן; "תוכנית אב", מוזיאון חיפה לאמנות, 2003, אוצרת: דניאלה טלמור; "בדרך לשומקום", מוזיאון אשדוד לאמנות, 2011, אוצרת: איה לוריא.

Barbara Rose, Valeria Varas, and Raúl Rispá, *Monochromes: from Malevich to the Present* (Berkeley, CA: University of California Press, 2006), p. 78.

8 דוד אבידן, "הכתם נשאר על הקיר", משהו בשביל משהו (תל-אביב: ספריית הפועלים, 1987), עמ' 12-13.

9 ב-2012 הציג גבע את התערוכה "אובייקט, מעבר" במוזיאון אשדוד לאמנות (אוצרים: יונה פישר ורוני כהן בנימיני), שהוקדשה למקום שתופסים בעבודתו חפצי רדימיד.



איוור 1

ציבי גבע, מראה הצבה בתערוכה "ארכיאולוגיה של ההווה", חזית הביתן הישראלי, הביאנלה לאמנות של ונציה, 2015 (צילום: אלעד שריג)



איוור 2

מראת צד מנופצת של מכונית, שציבי גבע אסף אל הסטודיו שלו, 2019

הקיר. קווי השבילים, המשורטטים עליו ביד חופשית ומתפצלים כסדקים בזכוכית מנופצת, מעלים על הדעת את הרפרטואר הדגמי החוזר בציוריו של גבע מאז שנות השמונים, שהוא אורגני ואי־רגולרי: חומת אבנים טבעיות, סורגים, בלטות, כאפיות, ענפים משתרגים ואופני מיפוי. הדימוי המצויר, של שברים וסדקים החורצים את פני הבד, מפרק את המבנה המונוליטי של החומה, שתכליתו חסימת גישה, הגבלת המרחב והגדרתו. משהו במבנהו של הציור הגדול נותר פרום, בזכות היותו מורכב מציורים יחידאיים. בנוסף, על אף גודלו המונומנטלי ותפיסתו כציור־אובייקט ענק, קצותיו נותרים פתוחים והוא אינו מכסה את כל קיר התצוגה. בזאת הוא מזכיר את טבעו השטוח של הציור המודרניסטי, שחושף את תהליכי עשייתו ואת הקונסטרוקציה המובלעת במעשה האמנותי.

שמעון אדף כתב את הדברים הבאים בעקבות פרסום ספרו של חורחה לואיס בורחס, האלף:

שמו של בורחס נקשר פעמים רבות במבוכ, בראי, בספרייה, שלוש דמויות קבועות ביצירה שלו, שלוש ישויות שהן שלושה אספקטים של עיקרון אחד; ההשתעשעות האינסופית בחלל, בזמן, באפשרויות של קיום. שלושה מגרשי משחקים לגחמות של התעתועים והדמיון. לפעמים אפשר לטעות ולחשוב שבורחס מאוהב בהליכה לאיבוד, בהשתקפויות ובלמדנות לשמם. אך, כפי שהרבה מהסיפורים בהאלף מוכיחים, להשתעשעות הזו יש מטרה נוספת: מציאת התוכנית הגדולה שנחה במעמקי העולם וההיסטוריה, הצורה שמחשבתו של האל מתבטאת בעולם, החפץ שיגלם בתוכו את הבריאה כולה.<sup>10</sup>

הפרויקט הטריטוריאלי של גבע מכנס בחלל משותף שלושה אלמנטים שונים, לכאורה זרים זה לזה, שהזיקה ביניהם נותרת כשאלה פתוחה המבקשת להתפענח: "דרך איפה אני מגיע". שאלה זו, המוצבת בשם התערוכה ללא סימן שאלה, מציעה אפשרויות קריאה ומשמעויות שונות.<sup>11</sup> כך מציב גבע סיטואציה שהיא גם חלל מנטלי אניגמטי, שחוטטים סמויים של משמעות נמתחים בין מרכיביו. כמו וריאציות מוזיקליות על נושא דיסרמוני, הוא מרבד כל מרכיב ומוטיב בהצבה שלפנינו. הוא מתוך לתוך כל אלמנט תקדימים, המרחיבים את הממד הטונאלי של כל מהלך בנפרד, כמו גם את פעולתם כאנסמבל בחלל התערוכה. המקור בר הזיהוי של החומרים והצורות בעולם מתפרק ומתגבש בהדרגה, ופועל במעגליות רפלקסיבית – הן כמראה־מקום בתוך יצירתו של גבע והן כביטוי למחזוריות קיומית שמייצגת את קיומנו אנו.

10 שמעון אדף, "המבוכ", הראי, הספרייה והמפלצת", Ynet ספרים, 18.8.2000, <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-64849,00.html>

11 שם התערוכה נטול משירו של אבות ישורון, "איך הגעתי לזה. זאת שאלה", כל שיריו, כרך ג' (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995), עמ' 63.

ציבי גבע, פרט מחזך המיצב

דרך איפה אני מגיע, 2019

(צילום: אלעד שריג)

تسبي جيغا، تفصيل من

العمل التركيبي عن أي

طريق أصل، 2019 (تصوير

إلעד سريغ)

Tsibi Geva, detail from

the installation **Where**

**I Come From**, 2019

(photo: Elad Sarig)



# تسيبي جيفاع: من أي طريق أصل

القيّمة: آيا لوريا

تسيبي جيفاع يعرض عملياً تركيبياً يتألف من ثلاثة أجزاء عمل، التي تشكل معاً التتابع القائم بين الرسم والعمل النحتي، وتركّب فضاء ذهنيّاً متكاملًا. والعلاقات التي تُنسج بينها تمنح التعبير لنظرة جيفاع حول التشظيات الداخلية للكون في العالم كعملية مفاهيمية، فيزيائية وعاطفية.

جميع العناصر تستند إلى المؤشر البصري المادي الذي بلوره جيفاع على مدار خمسة قرون من العمل الفتيّ. مفاهيم معينة تُستخدم كمفاتيح لغته وعالمه. غالبًا ما تتناول «العمارة العامية»، أي عمارة بدون مهندسين معماريين، التي تنمو خلال مئات السنين في مكان ما، بالاعتماد على الموارد المتاحة محلياً لتلبية الاحتياجات المحلية المناخية والثقافية. في المحادثات معه كثيرًا ما يستخدم جيفاع كلمة «bricoleur»، كما وردت في كتاب كلود ليفي ستروس الفكر البري، الذي يصف إنساناً يصلّح ويرتجل مأوي أو ملجأ من المواد المتاحة في المكان. غالبًا ما يستخدم جيفاع في أعماله «الأغراض المتروكة» – أي الأشياء المتوافرة، التي تميّز المكان، شيئًا ما في وظيفتها الأصلية أو منظرها يردد، بنظره، صدى جوانب بصرية أو ادراكية مبدئية. وكلها تشير إلى الرموز الشكلية – الجمالية والمضامينية – التي صاغتها الحداثة، وتتناقض معها. وهو يقول: «لقد تربيت كابن لمعماري حداثي، مغرم بالجمالية بصرامة ويعمل وفق تقاليد الباوهاوس. خلال فترة طويلة لم أدرك ما الذي فعله هذا بداخلي. اليوم أدرك، وأحاول أن أدرس بالضبط كل ما كرهه والدي ورفضه، وأحاربه: عدم الكمال، الارتجال الجمالي والثقافي، الانتقائية، الفوضى السياسية والاجتماعية. اليوم، أنجذب للفضلات التي يتم الإلقاء بها كمخلفات، قمامة، أو كاكشفافات أنثروبولوجية، وأعمل في داخلها».

تكديس إطارات عجلات مغلفة، والتي أُحضرت من مصنع إعادة التدوير، يرسلنا إلى سلسلة اعمال تركيبية سابقة لجيفاع، حيث قام بتغطية حيطان المعرض بإطارات العجلات التي ألصقت الواحد بالثاني بالأصافد. لكن في هذه المرة، تظهر الإطارات بـ«حالات المادة» المختلفة كلياً عن الماضي: فهي مغلفة في طريقها من أو إلى مكان آخر، تشكل كياناً نحتياً خافاً وصلبًا. رزمات الإطارات تراكم الطاقة المرصوصة لقوى أكبر ومتضادة: امكانية الحركة الكامنة في العجلة، طبيعتها الناعمة كمتنصة للصدمات، إمكانية الاشتعال العنيف في التمرد المدني عندما تستخدم الإطارات للإشعال أو لإغلاق الشوارع، والتقييد بالأصافد بواسطة الشد المؤلم والقاضي.

الحائط الشمالي في القاعة، حيث الدرج المؤدي إلى الدور الأعلى في المتحف، مرشوش كله بخطوط مكثفة وبقع سوداء، ما يشبه كتابة الشعارات التي تم محوها.

استخدام طلاء الرش، الذي يميّز فن الشارع، يجري تحويله واستعباده بطريقة ساخرة إلى عمل من المحو والتسويد. تشهد عملية المحو على إمكانية متفجرة، متحدية ومستفزة. إنها لوحة مليئة بالفراغ، تتناول تقاليد الحداثة التجريدية أحادية اللون. تسويد الحائط الأبيض هي عملية تحدي لنظام ثقافة الحداثة المتجسدة داخل المكعب الأبيض. نحو أربعين قطعة قماش بأحجام مختلفة، مثبتة على هيكلية مائلة، تجتمع لتشكل لوحة هائلة تستند على الحائط الجنوبي في فضاء المعرض. خطوط المسالك المرسومة عليها بحرية، والتي تتشعب كشقوق في زجاج متحطم، تذكرنا بالمخزون النموذجي المتكرر في رسومات جيّفاً منذ سنوات الثمانينيات، غير انتظامي وعضوي: سور حجارة طبيعية، درابزين بارز، كوفيات، أعصاب متداخلة وأنماط مسح. اللوحة مكونة من شظايا: رسومات فردية، تعرض مجموعة واسعة وغنية، معجم أنماط الرسم. تتماسك كلها معاً لتشكل لوحة هي أيضاً كائن في الفضاء. هذه اللوحة الضخمة لا تغطي الحائط كله في المعرض، وبهذا فهي تشير إلى الطبيعة المسطحة للرسم الحداثي، الذي يكشف عن عمليات إنجازه وعن الهيكلية المتضمنة في العمل الفني.

تسبيبي جيّفاً، تفصيل من  
العمل التركيبي عن أي  
طريق أصل، 2019 (تصوير  
إلعاد سريغ)

ציבי גבע, פרט מחוך המיצב  
דרך איפה אני מגיע, 2019  
(צילום: אלעד שריג)  
Tsibi Geva, detail from  
the installation **Where  
I Come From**, 2019  
(photo: Elad Sarig)



## אָנא הוֹן

אוצרת: איה לוריא

עבודתה החדשה של מריה סאלח מחאמיד, "אָנא הוֹן" (בעברית, "אני כאן"), מגוללת את קורותיה בשנה החולפת. הייתה זו שנה דרמטית במיוחד, שבמהלכה מצאה האמנית את עצמה מיטלטלת בין חיים ומוות, לא פחות. הסיפור נפרש על מגילת בד לבנה, בעירוב של דימויים וסמלים ובשפות רישום שונות, החל בהיענותה לפנייה מבית החולים הדסה בירושלים לתרום מח עצם מגופה לנער אלמוני; דרך מעורבותה בתאונת דרכים קשה על כביש 6, שבה התנגשה במכוניתה משאית כבדה שהובילה עגלים לשחיטה; ועד חתונתה, שנערכה לא מכבר, עם בחיר ליבה ראמי חביב־אללה, שהיה לצידה כסלע איתן בתהליך החלמתה.

דמותה ארוכת השיער של האמנית וטביעות רגליה וידיה נראות בבירור, שוב ושוב, על פני הבד המשמש מצע לעבודתה. כתמי הפחם מנכיחים את גופה, כמו גם את תנועתו בזמן פעולת הציור, כדיוקן עצמי בסטודיו. אצל סאלח מחאמיד, החיים והאמנות מוכפפים אלו לאלו, הלכה למעשה. עבודתה מתבצעת על רצפת חדר המגורים בבית הוריה, והיא מאפשרת לכלבים ולחתולים שהיא מגדלת במסירות להשאיר בציור גם את חותמם שלהם, באמצעות הטבעת עקבותיהם.

סאלח מחאמיד בוחרת בפחם שחור כחומר דומיננטי בעבודתה. הפחם נתפס כמדיום ראשוני, קדום. הוא מציע טווח שלם בין שרטוט, רישום כתמי ושרבוט, ונותן ביטוי לממד אינטימי, רגיש ורך, הנובע במידה רבה מהמגע הישיר של האצבעות על מצע הציור – מריחות, שפשופים, או החלקה של הקו.<sup>1</sup> לכאורה, העבודה בפחם מחייבת התנהלות זהירה, בשל פוטנציאל ההכתמה עקשני שלו; לחלופין, כמו שמדגימה היטב עבודתה של סאלח מחאמיד, אפשרית קבלה מלאה של תכונתו זו ואימוצה לתוך המהלך האמנותי.<sup>2</sup> בתולדות האמנות, בחרו בו אמניות שונות. האמנית קטה קולביץ (1867–1945) גייסה את איכותו האקספרסיבית, הדרמטית של הפחם, כמו גם את הרוך הגלום בו, לביטוי הסבל האנושי וביקורת חברתית־מעמדית.<sup>3</sup> אביבה אורי (1922–1989) רתמה את איכויותיו של גיר הפחם השמנוני לביטוי ספונטני ואינטנסיבי של סבך רישומי מלא באנרגיה יצרית, שטווה מורכבות פואטית של מצבי סף קיומיים. וכך כותבת אורי על הקו, תיאור שיש בו רלוונטיות לטמפרמנט הרישומי של סאלח מחאמיד:

קו הוא תחושה, יכולת מישוש, קרן שעדיין איננו יודעים את מהותה. אך אני רואה אותה בבירור: כל מה שאנו עושים, מתווים,

1 על הממד החומרי החושני בציור פחם, ר' דיון בעבודות הפחם המוקדמות של ג'ורג'יה אוק'י:

Nancy Hopkins Reilly, *Georgia O'Keeffe, A Private Friendship, Part I* (Santa Fe, New Mexico: Sunstone Press, 2014), pp. 187–190, 253–254, 284.

2 בדרך כלל, ציור בפחם מקבל גימור בחומר מקבע ("פיקסטיב"). לא כך בעבודותיה של סאלח מחאמיד.

3 Carl Zigrosser, *Prints and Drawings of Käthe Kollwitz* (Mineola, New York: Dover Fine Art, 1969).

**16** חורטים, מעורר בנו בכי באי־כולתנו, באי־כולתה של ידיעתנו, סוף קו, יש סוף? ההתרפקות על הבלתי מוחש, על החסר, על המתהווה עדיין, ההתרפקות על הקו... אני שומעת את הקו כמן צליל אחיד־סמך, נוקב, מורכב מרבעי טונים, מאלפי פרודות, 'אודיסאה בחלל' של ליגטי, צליל שמתקרב לאינסוף ושולח קרניים לכל עבר. הקו זה אני.<sup>4</sup>

4 אביבה אורי, "הקו", בתוך: גליה בר אור וז'אן פרנסואה שוורייה (עורכים), אביבה אורי, קט' תערוכה (עין חרוד: משכן לאמנות עין חרוד, 2002) עמ' 217.

**עבור סאלח מאחמיד, השימוש בפחם הוא כמו לשרטט עם האצבע קו בחול; להשאיר סימן במקום באופן ישיר, בלתי אמצעי, דרך חומרי המקום עצמם. הוא נקשר ישירות לעיר הולדתה, אום אל־פחם, שכפי שמעיד שמה ("אם הפחם") נודעה כמרכז של הפקת פחם ומסחר בו. היא מצוטטת בטקסט שליווה תערוכת יחיד שלה בבית האמנים בירושלים: "אני פחמאוויה (בת אום אל־פחם), קשורה מאוד לעירי ולהיסטוריה שלה, שעד היום, למרבה הצער, חוזרת על עצמה שוב ושוב ומשקפת את הדעה־לגיטימציה שהיא מנת חלקם של העיר ושל תושביה. אני מכירה את המציאות בתוך החברה הערבית ובתוך עירי, אום אל־פחם, טוב יותר מכל זר".<sup>5</sup> על פני הבד כתובות מילים בשפה הערבית, ככתובת גרפיטי אסורה - "אנא הון" - המדגישה את הצהרתה הקיומית של האמנית ואת זהותה הערבית־פלסטינית: "אני כאן", לא תוכלו להתעלם מקיומי, אני תובעת את מקומי במרחב.**

5 מריה סאלח מאחמיד מצוטטת בתוך: דורית רינגרט, "פחמאוויה", דף נלווה לתערוכתה של סאלח מאחמיד, "פחמאוויה", בית האמנים בירושלים, 2018.

**בהקשר זה, ניתן לחשוב על התכתבותה של מריה סאלח מחאמיד עם ציוריו של ציבי גבע (המוצג באולם הסמוך), בהם הוא נותן ביטוי לנוכחות הערבית־פלסטינית ולייצוגיה כחלק מהוויית המקום באמצעות שילוב של שמות יישובים ערביים הכתובים בערבית, סמלים תרבותיים (כאפייה), או דמויות, בהן זו המאנישה את "אום אל־פחם".<sup>2-1</sup> איורים סאלח מחאמיד מאנישה בציוריה את תא הנהג של המשאית הגדולה שהתנגשה בה ואת כף ההרמה של טרקטור. אלה מתוארים בסמוך לגדר הביטחון השבורה, כמשפילים ראש ומבקשים מחילה מדמותה השמוטה, החבולה, המובלת מזירת התאונה כשהיא נתמכת בידי שתי דמויות גבריות. הדימוי מאזכר ייצוגים איקוניים של סצינת "ההורדה מהצלב" מהברית החדשה, אלא שהפעם דמותה של מריה היא הנושאת, בגופה שלה, את כאב הקורבן ואת חוסר האונים האופף אותו. הדימוי מתעצם לנוכח רגלי העגל הקשורות הנראות בתחתית הבד, שנוטפות מהן טיפות דם אדומות, המהדהדות את הסצינה התנ"כית של העקידה כפרה־פיגורציה של הצליבה. ולצד כל אלה, מצלמות ביטחון ומעקב, המתפקדות כעין מכאנית גדולה, בולשות, מפקחות ומתעודות, אדישות לדרמה המתרחשת מולן, נטולות חמלה ועיוורות לעוולות ולכאב האנושי.**

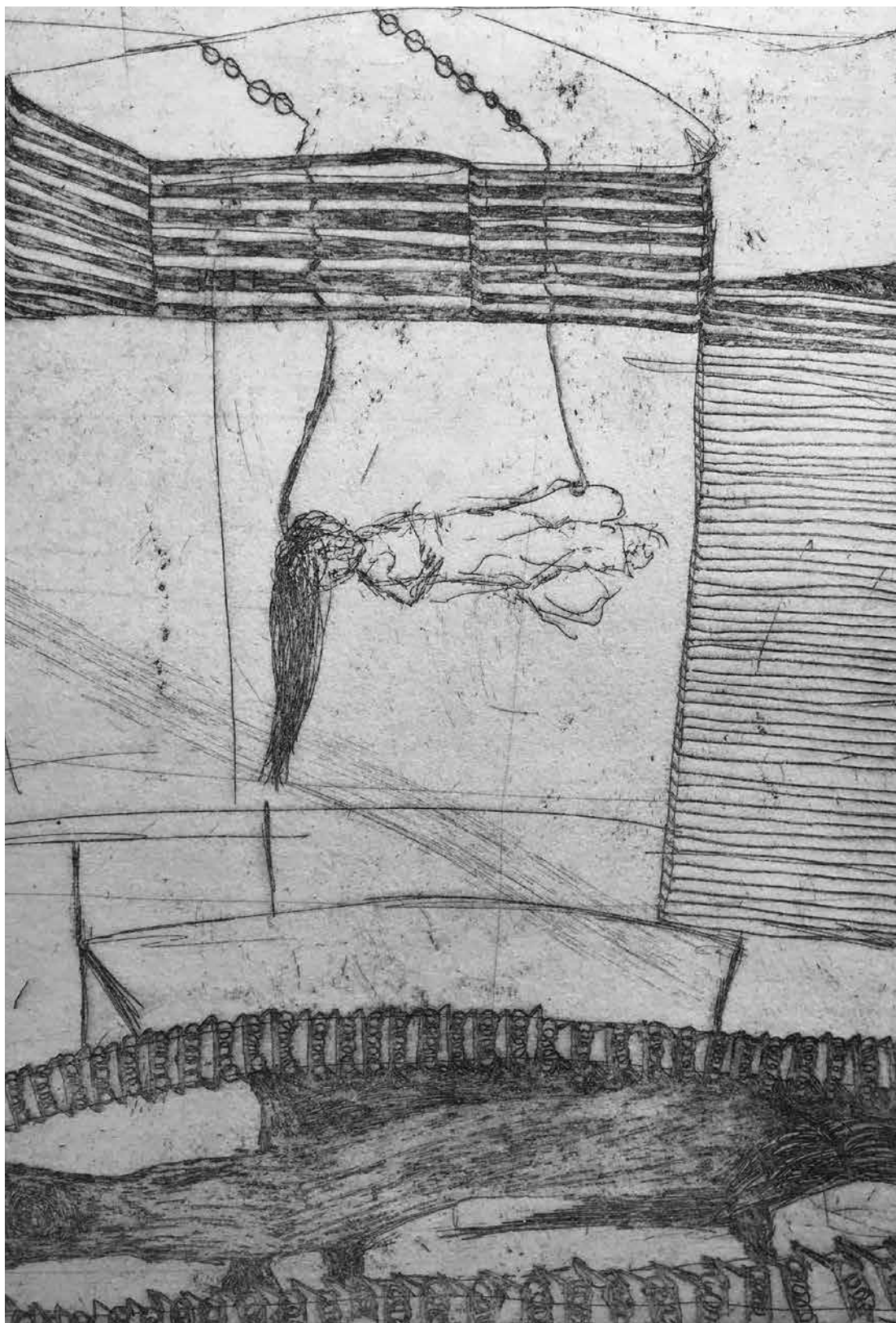


איור 1  
ציבי גבע, אום אל־פחם, 1983, אקריליק על בד, 166.5×203.5, אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים, רכישה בנדיבות קרן רקאנטי לרכישת אמנות ישראלית



איור 2  
מריה סאלח מחאמיד, אום אל־פחם, 2016, פחם על בד, 210×450

מריה סאלח מחזאמיד, פרט  
 מתוך **בור**, 2017, מתוך הסדרה  
**שופל**, תחריט, 50x60  
 ماريه صالح محاميد، تفصيل  
 من العمل **حفرة**، 2017، من  
 سلسلة **جرافة**، نقش، 50x60  
 Maria Saleh Mahameed,  
 detail from **Hole**,  
 2017, from the series  
**Schaufel**, etching, 50x60



العمل الجديد للفنانة ماريا صالح محاميد «أنا هون» يسرد سيرة حياتها في السنة الماضية. كانت تلك سنة دراماتيكية على نحو خاص، وجدت الفنانة خلالها نفسها تتأرجح بين الحياة والموت. تمتد قصتها على قطعة قماش بيضاء، تختلط فيها التصويرات والرموز بلغات الرسم المختلفة، حيث تبدأ باستجابتها لطلب من مستشفى هدايا في القدس للتبرع بنخاع العظم لطفل مجهول؛ مروراً بتورطها بحادث طرق خطير على شارع 6، حيث اصطدمت سيارتها بشاحنة ثقيلة كانت تنقل العجول للذبح؛ وحتى زواجها من حبيبها رامي حبيب الله، الذي وقف إلى جانبها كصخرة صامدة خلال مرحلة مرضها وشفائها.

شخصية الفنانة ذات الشعر الطويل وأثار قدميها ويديها تظهر المرة تلو المرة بشكل واضح على ظهر القماش الذي يشكل أرضية لأعمالها. وبقع الفحم تستحضر جسدها، وكذلك تحركاتها خلال عملية الرسم، كبورترية شخصي في الاستوديو.

الحياة والفن لدى الفنانة يخضعان الواحد للآخر في الممارسة. فهي تنفذ أعمالها على أرضية غرفة المعيشة في منزل والديها، تتيح للكلاب والقطط التي تربيها بتفانٍ ترك آثارها وطبع بصماتها على لوحة الرسم. الفحم الأسود هو مادة مهيمنة في أعمال صالح محاميد. وهو يوفر مجالاً كاملاً بين تخطيط ورسم البقع والخربشة، ويمنح التعبير للبعد الحميمي، الحساس والرقيق، النابع بدرجة كبيرة من ملامسة الأصابع المباشرة لسطح اللوحة - مسح الخط، وصلقه وتجليسه. بالنسبة للفنانة، هذه هي أيضاً طريقة مباشرة لترك علامة في المكان بواسطة مواد المكان نفسه، فألم الفحم، حيث وُلدت، كانت كما يشهد اسمها مصدرًا لإنتاج الفحم والتجارة به.

تعمل صالح محاميد من خلال رسوماتها على أنسنة كايينة سائق الشاحنة الكبيرة التي اصطدمت بها وكذلك رافعة الجرار. حيث تصفهما بالقرب من جدار الأمن المُحطّم، وكأنها تحني رؤوسها وتطلب المغفرة من الجسد المتدلي، المُصاب، أثناء نقلها من ساحة الحادث بينما يسندها اثنين من الرجال.

وهو ما يذكرنا بالتمثيلات الأيقونية لمشهد «إنزال المسيح عن الصليب» من العهد الجديد، لكن في هذه المرة فإن ماريا هي التي تحمل، في جسدها، آلام الضحية والعجز الذي يكتنفها. ويتعزز هذا التصوير مع منظر أقدام العجل المربوطة والظاهرة في أسفل القماش، تقطر منها دماء حمراء، والتي تعيد أصداء المشهد التوراتي للذبيح كتفسير لرمز أيقونة الصليب في العهد الجديد. وإلى جانب ذلك كاميرات الأمن والرصد بدور العين الميكانيكية الكبيرة، فهي تقتحم، تراقب وتوثّق بلا مبالاة الدراما التي تحدث أمامها. خالية من الرأفة وعمياء عن الظلم والألم البشري.

# ורד אהרונוביץ:

## שעון הקוקייה

אוצרת: איה לוריא

המשפחה וביתה הנאה ניצבים במרכז תערוכת היחיד של ורד אהרונוביץ, המזמנת לנו חווית ביקור מציצנית ומטרידה. על אף חזותו הבורגנית, המהוגנת, בבית זה אין כל כוונה לכבס את הכביסה המלוכלכת במחשכים. אל לנו לתת לדקדקנות פרטיו של בית הבובות העשוי לעילא – בחומרות מושכת, במבע בהיר ובצבעים מתקתקים – להוליך אותנו שולל. הוא אוחז במורכבות המפתה של אגדות ילדים ישנות, הכורכות קסם בפחד, אכזריות ברוך ומציאות בבדיה. אותן אגדות לא חששו, אי אז, לזעזע ולגעת באסור ובשערויייתי מבלי להידרש מיד לסוף טוב, שיכפיף את עקרון המציאות לעונג האמנותי.

במחקר שהקדימה ליצירת העבודה, בחנה אהרונוביץ שורה ארוכה של שעונים ממוכנים ממאות קודמות, ששולבו בהם אוטומטונים (דמויות ממוכנות). אלה הגיחו ונעו על מסילות מדי פרקי זמן קצובים, הדהימו ושעשעו את קהל הצופים בעודם מדגישים את חלוף הזמן כאלגוריה מוסרית המתרה: "זכור את יום מותך" (memento mori), שתכליתה תיקון המידות ושמירה על הסדר הקיים. אהרונוביץ מוצאת קווים מקבילים לתפיסות אלו אצלה בבית, ומכנה אותם, בינה לביתה, "ממנטו מורי פולני": התנהלות שמה שמכתיב אותה הוא חשש מתמיד מפני הגרוע מכל, שעלול להכות בכל רגע נתון ומכלה אפשרות לקיום נינוח, נטול מועקה קיומית תמידית. ואכן, הבית שיצרה מתפקד כשעון גדול. מדי רבע שעה יוצאת מהדלת, על סרט נע, תהלוכה גרוטסקית והזויה של בני המשפחה, שתכליתה לרוקן את האשפה שנאגרה בבית.

לאורך השנים, אהרונוביץ משלבת בעבודתה דמויות המתבססות על דמותה שלה כילדה צעירה ועל בני משפחתה, במהלך נטול עכבות וחדור הומור עצמי, כנות מתריסה וחמלה. עם זאת, הארכיטיפיות של הדמויות שלה ומערכות היחסים בתוך המשפחה מוכרות לכולנו מקרוב, עד כאב. הדמויות של אהרונוביץ – המוכפלות ומופיעות במקומות שונים בעת ובעונה אחת – שבזיות בריטואלים פנימיים אינסופיים של תחזוקת הגוף והבית, בהתניות כפייתיות, בכריתות בריתות סודיות, בביטויים של חרדת מוות וברקימת פנטזיות על עצמאות ובריחה מרדידותם של חיי השגרה המשפחתיים. האם אוחזת בשקית זבל שחורה; הילדה חופנת את חיית המחמד, שנפחה זה עתה את נשמתה, כתינוק מת; הסבתא כורעת על ארבע, סוחבת על גבה את סיר מרק העוף האפרורי; והסב הכמוש, הרתוק לכיסא גלגלים, לא מפסיק, על אף גילו, לנסות ולהטריד במקלו הזקוק את אחת מבנות המשפחה הצעירות באמצעות דקירות בישבנה. בהקשר

המבטא תחושות של חרדה ואי־נוחות לנוכח צימודים מאיימים של יצירי כלאיים הכורכים את המזרז והמוכר, הטבעי והמלאכותי, החייתי והאנושי, דווקא על רקע סיטואציות ביתיות אינטימיות, בנאליות ויומיומיות.<sup>1</sup> מבט מקרוב בעבודה מגלה מערכת יחסים מיוחדת, ומטרידה מעט, הנרקמת בין אבי המשפחה ובתו הצעירה. את חרדותיה המוצפנות ביחס למצב בריאותו של האב המבוגר היא מבטאת באמצעות משחקים התמים ברופאה וחולה, המתנהל על הספה בסלון; בהתקוממותה הכועסת כנגד הצוואה שהוא כותב על שולחן האוכל; על ידי משיכת מפה אדומה מהשולחן, הגוררת שבירת כלים; ובתיאורו כמחובר לאלקטרודות ושבו בריצה בלתי נגמרת בגלגל סובב על ציר, כעכבר מעבדה. האב, מצדו, מסור לטיפול בבתו, אך בה בעת גם משמר את נזקקותה, כעוללה, לטיפולו התמידי: הוא סוחב אותה על הגב, ספק מעולפת ספק משחקת אתו ב"שק קמח"; קוצץ את ציפורניה; ומלמד אותה לירות בציפורים מבעד לחלון בית העץ שבנה לה – אולי כדי שלא יעלו חלילה בראשה מחשבות על עזיבה, התבגרות ופריחה ממשית מהקן, לבל תיתן ביטוי לעצמיותה האוטונומית ולקולה האמנותי.

בעבודתה של אהרונוביץ, שאיפת בני המשפחה לכונן בבית סדר וניקיון נידונה לכישלון; עד מהרה, השיירה שבה ומכניסה את האשפה לפנים הבית. הצצה מבעד לחלונות (שהופכת את הצופים לשותפי סוד, המתענגים על המבט האסור) חושפת בבית אזורים מלוכלכים ומוכתמים (מאכלים מעלי עובש במטבח, טחב על קירות חדרי הרחצה) וסיטואציות אינטימיות העוסקות בהפרשות הגוף (אישה היושבת על האסלה כשדלי מכסה את ראשה, מריטת שיער, גזיזת ציפורניים). ביטויים מעין אלו של פסולת ורפש, המסמנים את הסובייקט על ידי כל מה שהוא נקלה ודוחה, קשרה התיאורטיקנית ג'וליה קריסטבה, בספרה כוחות האימה: מסה על הבזות, לערעור של תהליכי גיבוש הזהות:

הבזות, שהיא כנראה גבול, היא בעיקר עמימות. שכן גם כאשר היא מסמנת את הגבול, היא אינה מנתקת את הסובייקט באופן מוחלט ממה שמאיים עליו, נהפוך הוא: היא מכירה בהיותו נתון בסכנה מתמדת. אך גם מכיוון שהבזות עצמה היא תערובת של שיפוט ושל אפקט, של גינוי ושל פרץ רגשות, של סימנים ושל דחפים. מן הארכאיות של היחס הקדם־אובייקטלי, מן האלימות הקדמונית, שבה גוף אחד נפרד מגוף אחר כדי להיות, הבזות משמרת את אותו לילה שבו אובד מתארו של הדבר המסומן, ורק האפקט הדק מן הדק רוחש בו.<sup>2</sup>

בשיחה עמי, ציינה אהרונוביץ את היצירה המוזיקלית פטר והזאב מאת סרגיי פרוקופייב כמקור השראה לתהלוכה של הוצאת האשפה. את פטר והזאב ניתן לקרוא כסיפור התבגרות וכמשל מוסרי על הכפפת הפרט לסמכות ושמירה על גבולות של מותר ואסור. פטר מפר את הצו של סבו, שלא לצאת לאחו מחמת הסכנות הצפויות לו שם. על אף האזהרות, הוא פותח את השער וחושף את עצמו ואת חיות המשק לסכנה האורבת מידי הזאב האכזר. בסופו של דבר, בזכות תושייתו ועזרת החיות, ניצל

1 יצחק בנימיני, "הקדמה לאלבית", בתוך: זיגמונד פרויד, האלבית, תרגום: רות גינסבורג (תל־אביב: רסלינג, 2012), עמ' 7-12.

2 ג'וליה קריסטבה, כוחות האימה: מסה על הבזות, תרגום: נועם ברוך (תל־אביב: רסלינג, 2005), עמ' 13.

**פטר, אך לא נחסך ממנו כעסו של הסב על שהמרה את פיו. על אף זאת, היצירה חוגגת את הצלחתו של פטר, וניתן לראות בכך ביטוי ארס־פואטי לצורך של האמן לפרוץ גבולות ולהשמיע את קולו – כשדמותה של הציפור המגביה עוף משמשת כאלגוריה ליוצר ולמעשה היצירה עצמו. למרבה האימה, בבית שלפנינו, יושבת בין הציפורים על הגג נערה קפואה, וההתבוננות בה מעלה על הדעת את אפשרות צניחתה החופשית מטה.**

ורד אהרונוביץ, פרטים מתוך  
המיצב **שעון הקוקיה**, 2019,  
טכניקה מעורבת (צילום:  
מיכאל לירן)  
فرد أهرنوفيتش، تفاصيل  
من العمل التركيبي ساعة  
الوقواق، 2019، مواد  
مختلطة (تصوير:  
ميخائيل ليرون)  
Vered Aharonovitch,  
details from the  
installation **The Cuckoo  
Clock**, 2019, mixed media  
(photo: Michael Liran)



# فرد أهر ونوفيتش: ساعة الوقواق

القيّمة: آيا لوريا

أسرتها ومنزلها الجميل هما في مركز معرض فرد أهر ونوفيتش الفردي، والذي يوفر لنا تجربة لزيارة تلّصّية ومزعجة. رغم مظهره البرجوازي الأنيق، ليس ثمة نية في هذا البيت لنشر الغسيل القذر في الظلام. ولا ينبغي أن ندع التدقيق بتفاصيل بيت الدمى المصنوع بدقة عالية، - بمادية جذابة، وبمنظر مشرق وألوان ممتعة - أن يخدعنا. فهو يمسك بتلك التعقيدات المّغرية من أساطير الأطفال القديمة، المرتبطة بالسحر والخوف، القسوة والحنان والواقع والخيال.

على مر السنين تدمج أهر ونوفيتش في أعمالها شخصيات تستند إلى شخصيتها كطفلة صغيرة وإلى أبناء عائلتها، في عملية خالية من الحرج وملئّة بالسخرية الذاتية، والصراحة الصارخة والرأفة. النموذج الأصلي لشخصياتها ومنظومة العلاقات داخل الأسرة مألوفة لنا جميعاً عن كُتب، وإلى درجة الألم. شخصيات أهر ونوفيتش، المتضاعفة والتي تظهر في أماكن مختلفة في الوقت نفسه، أسيرة طقوس داخلية لا نهائية من صيانة الجسد والبيت، والتكيف القهري وتعابير هلع الموت.

في البحث التمهيدي السابق لإنشاء المعرض درست أهر ونوفيتش سلسلة طويلة من الساعات الميكانيكية من قرون سابقة، والتي دمجت فيها الأتوماتونيات (آليات ذاتية التشغيل). وهي تظهر وتتحرك على قضبان في فترات زمنية مُحددة، والتي تفاجئ جمهور المشاهدين وتسليهم بينما تعمل على تأكيد انقضاء الوقت كمجاز أخلاقي يحذر مهدداً: «تذكر يوم موتك» (memento mori). فإن المنزل الذي أنشأته يعمل كساعة كبيرة. وفي كل ربع ساعة يخرج من الباب، على شريط متحرك، موكب غرائبي ومهووس من أفراد الأسرة، وكل غرضه هو تفرغ القمامة المتراكمة في البيت. لكن سعي أفراد الأسرة إلى فرض النظام والنظافة في البيت محكوم بالفشل، فسرعان ما تقوم هذه القافلة بإعادة القمامة إلى داخل البيت.

نظرة فاحصة على العمل عن قرب تكشف منظومة علاقات فريدة ومقلقة بعض الشيء، التي تُنسج بين والد الأسرة وابنته الصغيرة. فهي تُعبّر عن تخوفاتها المُبطّنة بسبب مرض الأب المُسنّ بواسطة لعبة الطبيب والمريض بسداجة، وهما يمارسان هذه اللعبة على كنية في صالون البيت؛ وبتمردّها الغاضب ضد الوصية التي يكتبها على مائدة الطعام؛ وبوصفه وهو موصولاً بأقطاب كهربائية وأسير هرولة لا تنتهي داخل عجلة تدور على محورها، كفأر تجارب. الأب من جهته مستسلم لعلاج ابنته، وفي الوقت نفسه يكرّس حاجتها إلى رعايته الدائمة: فهو يحملها على ظهره، ليس واضحاً هل مغمى عليها أم أنها تلعب دور «شوال الطحين»؛ يقلّم أظافرها؛ ويعلمها إطلاق النار على العصافير من خلف نافذة البيت الخشبي الذي بناه لها - ربما حتى لا تفكر، لا قدّر الله، بالمغادرة، والكبر والطيران الفعلي من العش، وكبي لا تعبّر عن ذاتها المستقلة وصوتها الفنّي.

## בממלכת המציאות של נטליה

לנה רוטובסקי

בתערוכתה "דִּיבּוּצ'קִי" (ברוסית, "בנות") פותחת נטליה זורבובה את ביתה ומזמינה את המבט הבוחן של עיניים זרות. "זה המבצר, כאן הכול קרה", היא אומרת לי בשיחתנו. האמנית מאפשרת לנו להביט אל תוך המרחב הפרטי שלה, וכך היא פותחת צוהר אל חוויות של אישה מהגרת,<sup>1</sup> דוברת רוסית, שחיה במרחב הישראלי.

1 "עלייה" היא מופע ספציפי של הגירה. בהקשר של השיח הביקורתי הישראלי, השימוש במילה "הגירה" מבקש לחשוף את הקשיים של העולים לישראל.

מהגרת דוברת רוסית, "רוסייה", נדרשת להתמודדות יומיומית מאומצת במרחב הציבורי, במרחבים שונים – בסניף הדואר השכונתי, במוסדות רשמיים, בעולם התעסוקתי ובשלל אינטראקציות חברתיות. מפגשים עם ישראלים ותיקים מזמנים לה היכרות הדרגתית עם החברה, שכוללת חוויות נעימות וחויבויות לצד מצבים קשים ומטלטלים. זהו משא ומתן מתמשך על זהות ושייכות, תוך ניסיונות פענוח של קודי ההתנהלות החברתית של הקבוצה הוותיקה. גם בביתה פנימה ישנה התמודדות מתמשכת עם תהליכים של פענוח המרחב, פן נוסף במאבקה של אישה מהגרת. בתערוכה זו, זורבובה מתארת את הדינמיקות המתקיימות בחזית הביתית, בצירים העוסקים בשייכות, זרות ואינטימיות. אנו נחשפים אל חללי הבית שבו היא מתגוררת עם בתה היחידה, אסתר, ומתוודעים לאחורי הקלעים של ההסדרים הביתיים של השתיים.

בסגנון ציור נינוח ונטול שיפוטיות, זורבובה מתארת את הדינמיקה בין דיירות הבית, שתיהן נשים. בברית המועצות לשעבר וברוסיה, יחסי אמ־בת היו מאפיין מרכזי בחיי המשפחה, וגם בישראל האמנית מקיימת תא משפחתי שמבוסס על ציר נשי שכזה. לעיתים מצטרפת אליהן גם הסבתא, המגיעה מדי פעם לביקורים בישראל. "אפילו החתולה שלנו היא נקבה", מספרת האמנית בחיוך משועשע.

הציורים הריאליסטיים, בעלי הצבעוניות החיונית והעזה, מנסחים תחושות הנעות בין הזר והמוכר, רגעי השתייכות ואי־השתייכות לחברה שבתוכה האמנית חיה. הבת אסתר מתוארת כשהיא יושבת או שוכבת, כמלכה בלתי מעוררת, בחדרי הבית השונים. בסלון יושבת אמה של האמנית, ושם גם יושבות חברותיה של הבת, בעת שבחלל המטבח מתבשלים מאכלים מהבילים. בכל ציור מתוארת זהותה של זורבובה מעמדה אחרת: האם, הציירת, או האישה המבקשת לעצמה מרחב משלה, חדר משלה. הגבולות העולים מתיאוריה אינם ברורים וקבועים אלא דיפוזיים ומשתנים תדיר. ציורי התפנים של הבית חושפים את ההתמודדות הנדרשת עם שאלות של שייכות והגדרות של בית. וכך, נראה שסדרת הציורים בתערוכה מציגה שיקוף מטפורי של הניסיון

לשרטט גבולות של מרחב בטוח בתוך מרחבים ומעגלים שונים.  
 בעבודות שמתארות את בתה של זורבובה כשהיא שוכבת או יושבת במגוון תנוחות במרחבי הבית השונים מגולם המאבק של האמנית מול בתה על אודות חוקי הבית וההתנהלות הנאותה בו. מאבק זה הוא השתקפות של חוויותיה כאישה, כאם, כמהגרת, כאשת מקצוע. הבת, כדרכן של נערות רבות בגיל ההתבגרות, איננה שומרת על סדר ובגדיה מפוזרים בחדרי הבית. האמנית חווה זאת כפריעה כאוטית של הסדר, שמחבלת ביכולת לפענח נכונה את המרחב. בשיחה עמי, היא מדווחת שהיא חווה את החיים עם בתה כפלישה מתמדת של אי־סדר למרחב האינטימי, הבטוח, שבעיניה אמור להיות מסודר ומאורגן. אסתר, שגדלה והתחנכה בישראל, נוטלת באדנות את מקומה בבית ואף פולשת למרחבים של אמה – הסלון וחדר השינה. הציורים מנכיחים מאבק שמתקיים בכמה רמות בעת ובעונה אחת: מאבק על מקום, על מרחבי מחיה, על גבולות הוריים – ובהשאלה, גם על גבולות הקיום במרחב הישראלי הכללי, שעל האמנית לנסח ולייצר לעצמה, בהיותה אישה מהגרת שחיה בישראל ומגדלת ילדה שהיא כבר "יותר ישראלית" ממנה. למימי המאבק הסוער והצבעוני המגולם בציורי החללים השונים בבית יש חוף מבטחים אחד: המטבח. "זאת ממלכה שהיא רק שלי", אומרת זורבובה. אך בחלל זה, שהצליחה לתבוע לעצמה כמקום משלה, היא מפזרת צבעים מגוונים ועזים המאפשרים לו להידמות לשאר החדרים הצבעוניים בבית, עליהם חולשת הבת אסתר.

**הריאליזם בעבודותיה של זורבובה, כמו זה של חברותיה לקבוצת "הברביזון החדש",<sup>2</sup> נתפס בתחילת דרכן בשדה האמנות הישראלי, שערכיו שונים משל קבוצת האמניות דוברות הרוסית, כטעם רע או כסגנון מיושן ולא רלוונטי. אבל בין קירות ה"מבצר" שלה, הריאליזם הוא שנותן "חותמת" לכך שהמתואר בציורים הוא אכן המציאות הממשית. המאבק על מקום בעולם, שאליו נדרשות נשים בכלל, ובמיוחד נשים שהן מהגרות דוברות רוסית בישראל, הוא רב זרועות וחזיתות. אירוע הגירה הוא אירוע מכונן, והעיבוד שלו לוקח שנים ולעיתים אף חיים שלמים. האמנית בוחרת לעבד אותו באמצעות ציור של המתרחש במרחב הביתי. בזירה זו, המאבק על המקום עדין ומפותל, לא חד משמעי, ספוג בקירות הבית וברצפתו, במצעים ובריה התבשילים. הבית המתואר הוא אמנם ביתה הפרטי של האמנית, אך הוא מלמד על המתרחש באינספור בתים של נשים יוצאות ברית־המועצות וחבר העמים שחיות במדינת ישראל. נשים אלה נמצאות בצומת שמצטלבים בו דיכויים שונים: מיצובן נובע מעצם היותן נשים, אך גם מהיותן מהגרות ממוצא אתני מסוים, והסטיגמטיזציה שלהן בהקשרים של מיניות, ערכי משפחה ומעמד דתי מדירה אותן ממרכז החברה. המעשה האמנותי של זורבובה, המכניס את הצופים אל תוככי ביתה, מאפשר להם להזהות עמה ולמצוא נקודות דמיון בינם לבינה, וכך יוצר תחושת אינטימיות ושייכות דו־כיוונית.**

2 קבוצת "הברביזון החדש", שפועלת בישראל מ־2010, כוללת אמניות ילידות ברית־המועצות לשעבר: נטליה זורבובה, אסיה לוקין, אנה לוקשבסקי, זויה צ'רקסקי ואולגה קונדינה. בדומה לאסכולה הצרפתית מהמאה התשע־עשרה ששם הקבוצה מתייחס אליה, גם הן מבקשות לבטא ביקורת ועמדה חברתית, בין השאר באמצעות מפגשי ציור־חוץ מרוכזים שהן עורכות במקומות שונים – מהתחנה המרכזית בתל־אביב ועד היישוב הבדואי חורה – שמכתיבים באופן ישיר את תוכן ציוריהן.

נטליה זורבובה, **מן הילדות**,

2017-19, שמן על בד, 125×90

نتاليا زوربובה, **من الطفولة**,

2017-19, زيت على قماش,

125×90

Natalia Zourabova, **From**

**Childhood**, 2017-19, oil

on canvas, 125×90



القائمة: آيا لوريا  
نص: لنا روسوفسكي

في معرض «ديفوتشكي» (وتعني البنات باللغة الروسية) تفتح نتاليا زوروبوفا بيتها وتستدعي النظرة الفاحصة للعيون الغربية. «هذا هو الحصن، هنا حدث كل شيء»، تقول الفنانة. تتيح لنا الفنانة نظرة داخل حيّزها الخاص، وهي تفتح بهذا شابكًا على تجربتها الشخصية كمهاجرة تتحدث الروسية وتعيش في الحيّز الإسرائيلي. مهاجرة تتحدث اللغة الروسية، «روسية»، يطلب منها مواجهة يومية مكثفة في الحيّز العام. هي مفاوضات متواصلة حول الهوية والانتماء، من خلال محاولة تفكيك شيفرة رموز السلوكيات المجتمعية لمجموعة القادمين. أيضًا داخل بيتها ثقة مواجهة متواصلة مع عمليات تفكيك شيفرة الحيّز، وهو جانب آخر في نضال امرأة مهاجرة. تصف زوروبوفا في هذا المعرض ديناميكيات تحدث في الجبهة البيتية، في الرسومات التي تتناول الانتماء، الغربة والحميمية. وهي تكشفنا على فضاءات البيت الذي تعيش فيه مع طفلتها الوحيدة، إستير، وتعرّف على ما خلف كواليس الترتيبات البيتية للأُم وابنتها. بأسلوب رسم مريح وذالي من الأحكام، تصف زوروبوفا الديناميكيات بين سكان البيت، كلاتهما نساء. أحيانًا تنضم الجدة للأُم والابنة، التي تأتي لزيارة إسرائيل. «حتى قطعنا أنثى»، تقول الفنانة بابتسامة مشاغبة.

في الأعمال التي تصف ابنة زوروبوفا وهي مضطجعة أو جالسة بوضعية متنوعة في فضاءات البيت المختلفة، يتجسد صراع الفنانة مع ابنتها حول قوانين البيت والسلوكيات اللائقة فيه. في هذا الصراع تتعكس تجربتها كأم، وأم، ومهاجرة، وامرأة مهنية. الابنة، التي تربت وترعرعت في إسرائيل، لا تحافظ على النظام وملابسها مبعثرة في غرف البيت، على طريقة العديد من الشابات في جيل المراهقة. تختبر الفنانة هذه الأمور كتشويش فوضوي للنظام الذي يقوض قدرتها على التفسير الصحيح للحيّز. زوروبوفا هي عضو في مجموعة «الباريزون الجديد»، التي تعمل في إسرائيل منذ العام 2010 وتضم فنانات من مواليد الاتحاد السوفيتي سابقًا. وعلى غرار مدرسة باريزون الفرنسية من القرن التاسع عشر التي سميت المجموعة على اسمها، أيضًا عضوات هذه المجموعة تسعى إلى التعبير النقدي والموقف الاجتماعي عبر الرسم التشخيصي من الواقع. الواقعية في أعمال زوروبوفا، وفي أعمال عضوات المجموعة، اعتبرت في بداية مشوارهن في حقل الفن الإسرائيلي كذوق سيء أو أسلوب قديم غير علائقي. ولكن بين جدران «الحصن»، فالواقعية هي التي تمنح «الختم» بأن ما يوصف في الرسم هو بالفعل الواقع الحقيقي.

في كل لوحة وصف لهوية زوروبوفا من موقف آخر: الأم، الرسامة، أو المرأة التي تطالب بحيّز لها، غرفة لها. تصوغ الرسومات الواقعية ذات الألوان الحيوية والشجاعة، مشاعر التحرك بين الغريب والمألوف، لحظات الانتماء وعدم الانتماء للمجتمع، والتطلع إلى ترسيم حدود حيّز أمنة.

אליסון צוקרמן, אמנית ניו־יורקית ילידת 1990, זכתה לכינוי "DJ של עולם האמנות".<sup>1</sup> בציוריה היא מסמפלת רכיבים מיצירות־עבר של התרבות המערבית, תמיד של אמנים גברים, ומייצרת רמיקס חדש המשלב שכבות של היסטוריה עם נוכחות תזזיתית עדכנית. כשודדת לאור יום, היא מכליאה אמנים מודרניים ועכשוויים עם רבי־אמן מתולדות האמנות – לוסיאן פרויד עם ברונזינו, ג'ורג' קונדו עם רוזטי, רוחיר פון דר ויידן עם רובנס, ועוד רבים אחרים – לצד דימויים מתרבות הפופ והמדיה החברתית. כך היא יוצרת בליל משובש של שפות, ז'אנרים ותקופות, מארג צורות ודמויות עז־צבעים שנראה כפסטיש פוסט־פוסטמודרני על סטראידיים; ערב־רב קולאז'יסטי, שהצופה מוזמן לפענח כמו כתב חידה. כבר בעשורים האחרונים של המאה הקודמת דובר על ייחודם של הציטוט והניכוס הפוסטמודרניים. בניגוד למוסכמות ה"השפעה" או ה"מחווה" המוכרות מתולדות האמנות, שהיו מאופיינות בהתמרה ובהטמעה של המקור המשפיע לתוך היצירה המושפעת, הציטטה מייבאת את ניצוץ ההילה הקורנת מהיצירה המקורית ומתווכת אותה אל תוך הקשר חדש, תוך חשיפת התפרים (המירכאות), ופעמים רבות תוך קריצה לעבר הצופה. בתוך שטחי ההפקר של זכויות הקניין הרוחני התבהרה עם השנים ההבנה, שאם יצירה מצוטטת קיבלה חיים חדשים בהקשרה החדש הרי שזוהי לקיחה לגיטימית. במקרה של צוקרמן, אין ספק שייצוגי הנשים שלה עברו טרנספורמציה מכוננת. בכך היא מצטרפת לשורה של אמניות שיצירתן מתריסה כנגד מוסכמות ייצוג של נשים בתולדות האמנות.

לאחר שבסדרות קודמות התמקדה צוקרמן ב"נשים שוכבות", בסצינות הדוניסטיות־פסטורליות, בגוף העבודות החדש המוצג כאן הדגש הוא על ייצוגי נשים בסצינות אלימות, לעיתים במישרין – בעבודות שנבנות סביב תימות מתולדות־האמנות כמו "חטיפת הסבינות", "יהודית והולופרנס", ו"סבסטיאן הקדוש" (שהפך אצלה לאישה) – ולעיתים בעקיפין, כמו בסצינה שמבוססת על "סוזנה והזקנים". הנשים שלה, שכמעט בכולן אפשר לזהות את תווי פניה של האמנית, תובעות את מקומן בעולם. הן גדולות־איברים, פעורות עיניים ופה, אקסטרוברטיות וגרוטסקיות, פגיעות ופגומות, אך גם מועצמות וחזקות. לרבות מהן יש כתר, והן מעבירות את לפיד הניצחון כגיבורות במחזה טרגי־קומי של תולדות התרבות המערבית. בכולן מהבהב זוהרה של הילת המקור, אך במקום גוף הומוגני כנוע, פסיבי ונחשק, הפרוש לעיני הצופה כמקור

Felicity Carter, "Allison Zuckerman Rewrites Art History to Reclaim Famous Females," *Forbes*, August 9, 2018, available at [www.forbes.com/sites/felicitycarter/2018/08/09/allison-zuckerman-rewrites-art-history-to-reclaim-famous-females/#619c498170ba](http://www.forbes.com/sites/felicitycarter/2018/08/09/allison-zuckerman-rewrites-art-history-to-reclaim-famous-females/#619c498170ba) (accessed June 24, 2019).

לעונג של בעלות, לנשים של צוקרמן יש גוף היברידי מגוחך ומוקצן, שחלקיו לא רק שאינם מצויים בהלימה זה לזה, אלא מרכיבים יחד אסמבלאז' פראי של פרטי גוף מז'אנרים ומסגנונות שונים, כהצהרת נוכחות ואקטיביות בעולם.

כך, למשל, דמותה של סוזנה בעבודה סוזנה ומחזריה (2019) היא הכלאה איקונוגרפית של יופיטר ואנטיופה (1616) של הצייר ההולנדי הנדריק חולציס, המתאר את יופיטר בדמות סאטיר המבקש לבצע את זממו באישה הישנה, עם הסיפור התנ"כי הידוע כ"מעשה שושנה" (אחת התוספות לספר דניאל), המוכר בתולדות האמנות כ"סוזנה והזקנים" – מקרה נדיר של אישה שהוטרה מינית ועמדה בסירובה, נלחמה על זכויותיה וניצחה (אף כי בעזרתו של דניאל). אין זה מפתיע שבעידן ה-MeToo # בחרה צוקרמן לחלץ את אנטיופה מדמותה המיתולוגית כקורבן פסיבי של יופיטר והפכה אותה לסוזנה, שנוכחותה המונומנטלית מתריסה ובלתי מתנצלת. כפות ידיה הענקיות לקוחות מציור של ריצ'רד פרינס, ורגליה המשוכלות, חרוצות הוורידים – מלוסיאן פרייד. הדמעה על לחיה מעידה אמנם על אי נחת, אך היא אינה אסירה עוד, אינה שייכת לאיש. שני הזקנים שטופי הזימה הפכו לצלליות חסרות זהות, המשתלבות ברקע לצד יונים של פיקאסו המרחפות מעל שמי ואן גוך ומסמלות חירות. דגלונ־חג ורצועות טקסט בלטינית מכתבי־יד מימי הביניים משמשים כאן כגרסה עתיקה של הודעות טקסט.

בעבודה רהב (2019), תמהיל הציטוטים ועירוב הזמנים דחוס עוד יותר: הקומפוזיציה בכללותה לקוחה מציור של קורנליס ואן הארלם, ראש הגבר מפיקאסו, תנוחת הגוף מקאראווג'ו, פניה של האישה מציור של בוטיצ'לי, הפטמות מקרול דנהאם, המחוך מלוקאס קראנאך, והשיער מגוגל אימאג'ס. וכאילו לא די בכך, ברקע נטועה דמות מתרחץ של סזאן מול חלון של מאטיס, לצד דגם הלקוח מציור קיר של סטיוארט דיוויס. בחלקו התחתון של הציור מופיעים ייצוגים של טבע דומם בדרגות ריאליזם שונות: גביעי זכוכית של קאראווג'ו, תפוחים של סזאן וכד פרחים של ליכטנשטיין. תמהיל אבסורדי זה של שפות ביטוי גבוהות ונמוכות, המאפיין את האנרגיה הכאוטית של עבודותיה של צוקרמן, מציע שיקוף הולם לתרבות דור המילניום.

מוטיבים חוזרים מסוימים מופיעים כמעט בכל העבודות: התפוחים של סזאן וקערת הפירות של ליכטנשטיין מסמלים שפע, ארוס ופיתוי. כפות הידיים המגושמות בשחור־לבן הן רישום של ריצ'רד פרינס המצטט את פיקאסו – כלומר, יד מצטטת יד שמצטטת יד; כך מסמנת צוקרמן את עצמה כחלק משרשרת של לקיחות. הדימוי המפורסם של ידו המצוירת של מיקי מאוס האוחזת מארקר מוסיף ממד ביקורתי כלפי המיסחור של עולם האמנות. אלמנטים נוספים – משיחת מכחול של ליכטנשטיין, מגזרת נייר של מאטיס, צמח שגזור מפיקאסו, ציפורים של דיסני, אימוג'ים של דמעות וניצוצות – שבים ומופיעים כהיפר־לינקים. בסדרה הנוכחית מופיע גם מוטיב חדש: ריבועי פיקסלים, שצוקרמן רואה בהם "פורטלים" המרמזים על שיבושים טכנולוגיים (glitches), כאילו דוגמיות הציור נמצאות בתהליך מתמיד של עיבוד והורדה, עדכון והגדרה מחדש. צוקרמן, שהתגלתה על ידי גלריה ניו־יורקית דרך אינסטגרם, מייצגת דור חדש של אמנים שגדלו על תרבות דיגיטלית המונעת על ידי מכשירים

תלויי-ענן. בהתאם לכך, היא בונה בפרוטושופ את הקומפוזיציות שלה מחלקי דימויים שהיא מייבאת, ב"מיקור חוץ", דרך גוגל. לאחר הדפסת הקומפוזיציה החדשה על בד, בדפוס דיגיטלי, היא עוברת על חלקים רבים בנגיעות מכחול, המוסיפות תעתוע על תעתוע (למשל, נגיעות מכחול סזאניות על גוף אישה שצייר רובנס). כקניבליסטית של סגנונות,<sup>2</sup> היא מדברת בכל השפות בעת ובעונה אחת ומתייחסת להיסטוריה כאל אינוונטר נתונים אינסופי, שממנו היא דולה דגימות על מנת לייצר ישות קולאז'יסטית חדשה ביקום וירטואלי.

2 פרדריק גיימסון כינה את הפסטיש הפוסטמודרני "קניבליזציה אקראית של סגנונות העבר". Fredric Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* [1984] (Durham, NC: Duke University Press, 1991), p. 15.

אליסון צוקרמן, פרט מתוך **חטיפה**, 2019, אקריליק ודינא ארכיבי צבעוני על בד, 137.2x215.9, באדיבות האמנית וגלריה קרביץ וובי, ניו יורק  
 أليسون تسوكرمان، تفصيل من **خطف**، 2019، أكريل وكبريت أرشيفي ملون على قماش، 137.2x215.9، بلطف من الفنانة وجاليري كرافيتس ووبي، نيويورك  
 Allison Zuckerman, detail from **Abduction**, 2019, acrylic paint and archival CMYK ink on canvas, 137.2x215.9, courtesy of the artist and Kravets Wehby Gallery, New York



# إليسون تسوكرمان: الإنشاء من السحابة

القيّمة: تامي كاتس فريمان

إليسون تسوكرمان، فنانة من نيويورك (مواليد 1990)، حظيت بلقب «DJ عالم الفنون». تختبر عبر رسوماتها عناصر من أعمال فنيّة قديمة من الثقافة الغربية، ودائمًا أعمال لفنانين ذكور، وتنتج مزجًا جديدًا يدمج طبقات من التاريخ مع حضور محموم مُحدث. كسارقة في وضوح النهار، فهي تُهَجِّن فنانين حداثيين معاصرين مع كبار الفنانين من تاريخ الفنون – لوسيان فرويد مع برونزينو، جورج كوندو مع روزتي، روجر شان در فايدن مع روبنز، والعديد غيرهم – إلى جانب تصورات من ثقافة البوب ووسائل الإعلام الاجتماعية. هكذا تخلق مزيجًا مختلفًا من الأنواع والفترات، نسيج أشكال وشخصيات زاهية الألوان تبدو "معارضة فنيّة" (تقنية محاكاة) حداثوية لما بعد الحداثة، على منشطات؛ خليط كبير من الكولاج يدعو المتلقي إلى فك رموزه كأنه أحجية.

تسوكرمان هي جزء من سلسلة فنانات تتحدى أعمالهن مُسلّمات التمثيلات النسائية في تاريخ الفن. بعد مجموعات سابقة ركّزت فيها على «نساء مضطجعات» في مشاهد من المتعة الرعوية، فهي في أعمالها الجديدة المعروضة هنا تُركّز على تمثيلات النساء في مشاهد عنيفة، مباشرة أحيانًا، عبر أعمال تقوم حول ثيمات من تاريخ الفن مثل «اختطاف نساء السايين»، «جوديث وهولوفرنس»، «القديس سيباستيان» (الذي تحول لديها لامرأة) – وبشكل غير مباشر أحيانًا، على غرار المشهد الذي يستند إلى «سوزانا والشيوخ». نساء تسوكرمان يطالبن بمكانتهن في العالم. لدى جميعهن تقريبًا بالإمكان تشخيص ملامح وجه الفنانة. وهن كيرات الأعضاء الجسدية، عيونهن وأفواههن فاعرة، منفتحات وغرائبيات، قابلات للأذية ومتضررات، لكنهن مدعّمات أيضًا وقويات. للعديد منهن تاج على الرأس، ويحملن شعلة النصر كبطلات في مسرحية تراجيدية هزلية لتاريخ الثقافة الغربية. ولدى جميعهن وميض هالة الأصالة، لكن بدل الجسد المتجانس الخنوع، السلبي والمُستهنى، الممتد تحت أنظار المشاهد كمصدر لمتعة التملك، فإن لنساء تسوكرمان جسد هجين سخيف بشكل مبالغ به، وأجزاء الجسد ليس فقط غير متناسقة مع بعضها، بل تُؤلف معًا سمبلاج (تجميع) متوحش لتفاصيل جسد من جانر وأساليب مختلفة، كتصريح لحضور نشط في العالم.

كملمّته أساليب، تتحدث تسوكرمان بجميع اللغات في الوقت نفسه وتتعامل مع التاريخ كمخزون بيانات لا نهائية، تستقي منه عيانت من أجل رسم كيان كولاجي جديد في كون افتراضي.

Allison Zuckerman,  
detail from **Vanity**,  
2019, acrylic paint and  
archival CMYK ink on  
canvas, 162.5×203.2,  
courtesy of the artist  
and Kravets Wehby  
Gallery, New York

אליסון צוקרמן, פרט מחזן  
**רהב**, 2019, אקריליק ודי  
ארכיבי צבעוני על בד,  
162.5×203.2, באדיבות  
האמנית וגלריה קרביץ וובי,  
ניו יורק

אליסון צוקרמן, تفصيل  
من **غرور**, 2019, أكريل وحبر  
أرشيفي ملون على قماش,  
162.5×203.2, بلطف من  
الفنانة وجاليري كرافيتس  
وبي, نيويورك



לאורך שנות פעילותה בארץ, משנות השלושים ועד שנות התשעים של המאה העשרים, נישא שמה של הציירת חנה לוי (1914–2006) בהערכה רבה בקרב קהילת האמנים, האוצרים ומבקרי האמנות. על אף זאת, לא עלה בידה לפרוץ את המעגל המצומצם יחסית של הקהל שאליו נחשפה יצירתה, ותערוכותיה הוצגו בדרך כלל בחללים פריפריאליים הרחוקים מטבורה של סצינת האמנות הישראלית. הציירת לאה ניקל, חברתה, הביעה את הערכתה הרבה ללוי בכנותה אותה "ציירת של ציירים",<sup>1</sup> אך בה בעת הצביעה בכך, במובלע, גם על אלמוניותה היחסית ועל העדר ההכרה הראויה בה מצד הממסד האמנותי. ברבות השנים, נשכח שמה של לוי כמעט לחלוטין, עד ששבה מעט לתודעה בשנים האחרונות, הודות לשתי תערוכות קבוצתיות שהציגו מקבץ מצומצם של עבודות נוף ודיוקן שלה: "12 אמנים - מבט שני" (מוזיאון תל-אביב לאמנות, 2006, אוצרת: אירית הדר) ו"הסיפור שלה" (העמותה לחקר אמנות נשים ומגדר בישראל ובית האמנים, תל-אביב, 2016, אוצרות: רות מרקוס ורותי זינסקי-אמיתי).

1 לאה ניקל מצוטטת בתוך: אירית הדר, "12 אמנים - מבט שני", קט' תערוכה (תל-אביב: מוזיאון תל-אביב לאמנות, 2006), עמ' 16.

לוי, שנולדה בברלין למשפחת ויילר בשם אנה, החלה את דרכה האמנותית כציירת דיוקנאות בהשראת האקספרסיוניזם הגרמני והאוסטרי. ב־1934 עלתה לארץ, ולמדה שנתיים בסטודיו של יעקב שטיינהרדט בירושלים. אחר כך עברה להתגורר בפתח תקווה ובתל-אביב. ב־1940 הצטרפה לקבוצת "מוצא", שפעלה ביישוב זה בשנים 1938–1941, שעם חבריה נמנו, בין היתר שמשון הולצמן, אביגדור סטימצקי וציונה תג'ר (שעל קשר אתם תמשיך לשמור עוד שנים רבות). במוצא הכירה גם את הכנר והצייר יצחק לוי, אף הוא מחברי הקבוצה, וב־1944 נישאה לו. לאחר כעשור של נדודים ברחבי הארץ התיישבו בני הזוג בקריית האמנים בצפת. ב־1995 עברה לוי להתגורר בשרון, בקרבת בני משפחתה.

בשנותיה הראשונות בארץ היה הדיוקן נושא מרכזי בעבודותיה של לוי, אך מסוף שנות ה־40 ואילך ראתה בציור הנוף את לב עשייתה האמנותית - ומקומה בהיסטוריוגרפיה של האמנות הישראלית נקשר בתהליכי ההפשטה שחלו בו.<sup>2</sup> ב־1974 הצטרפה לקבוצת "אקלים", שזוהתה עם ציור הנוף הישראלי. בד בבד, המשיכה כל השנים לצייר ולהציג גם דיוקנאות ודמויות.

בין מאות העבודות בעיזבונה של לוי נמצא גוף עבודות מרשים בהיקפו, המתוארך לפרק הזמן שבין שנות השבעים לראשית שנות

2 בספר סיפורה של אמנות ישראל מוזכרת לוי כאחת מטובי אמני ההפשטה. ר' בנימין תמוז, דורית לויטה וגדעון עפרת (עורכים), סיפורה של אמנות ישראל (תל-אביב: מסדה, 1980), עמ' 120.

**התשעים, שמציב את דמות האישה במרכז יצירתה בשנים אלו, לצד ציור הנוף. בשנות השבעים, ובעיקר בשנות השמונים, הציגה כמה תערוכות יחיד שהוקדשו לדיוקנאות ולדמויות, ואף השתתפה בתערוכות קבוצתיות בנושא הדיוקן.**<sup>3</sup>

**גדעון עפרת מציין ברשימה על עבודתה של לוי את הדיוקנאות**

**העצמיים הרבים שהחלו להפציע ביצירתה בסוף שנות השבעים ובראשית שנות השמונים, ואת האופן שבו עסקה בעצמה כנושא, כתופעה תקדימית.**<sup>4</sup> **לוי עצמה מספרת באותה כתבה כי בשנות השלושים והארבעים הרבתה לצייר ילדות, ובשנות הארבעים נוספו גם "כמה נשים מבוגרות. מעניין, גברים כמעט לא. אולי רק את יצחק. לא הייתה לי שום אידיאולוגיה בציור, אבל רציתי להתלהב. המחשבה באה אחרי העשייה. כמו היום. בעצם לא השתניתי הרבה".**<sup>5</sup> **אפשר שבדבריה אלו טמון רמז, גם אם קלוש, להעדפה אינטואיטיבית של נשים כמודלים – העדפה שקיבלה ביטוי כבר בשנים המוקדמות של עבודתה, ושוב שנים רבות אחר כך.**

**אין זה מפתיע שהאמנית עצמה והכותבים עליה כמעט אינם**

**מתייחסים לנוכחות הנשית ביצירתה. לוי השתייכה לדור של אמניות שהיו מקורבות לאמני "אופקים חדשים" ופעלו תחת צל השראתם, אגב הקפדה על שוויוניות מגדרית והתעלמות מכל אזכור מכון של היבטים נשיים ביצירתן. לכן, סביר להניח שבדומה לאמניות בנות דורה נמנעה גם היא מלשייך את עצמה לקטגוריות של "אמנות נשית" או "נשיות באמנות". בנוסף, ברוח התקופה, יש בטקסטים על יצירתה תיאורים שיפוטיים המסמיכים כוח ועוצמה ציוריים לגבריות, דוגמת "רושם של כוח ציורי עצום וגברי הולך ומתבלט בתמונות השמן שלה,"<sup>6</sup> או התייחסות לתקריבי הגוף שלה כ"הצהרה 'גברית' של אמירה 'נשית'".<sup>7</sup> יש לציין שההתבוננות בעבודותיהן של אמניות ישראליות דרך פריזמה מגדרית ופרשנותן באמצעות תיאוריות פמיניסטיות החלו בארץ בשנים מאוחרות יחסית למרכזי אמנות בעולם, והתרכזו בעיקר בדור הצעיר של אמניות, שפעלו בארץ בשנות השבעים והשמונים. לפיכך, ברי כי בשנות פעילותה של לוי לא הייתה רוח התקופה בשלה לבחון את עבודותיה מנקודת מבט מגדרית.**

**התערוכה "הפנים שלי"<sup>8</sup> מבקשת להפנות מבט אל הדמות הנשית**

**ביצירתה של לוי מנקודת הזמן העכשווית, ולהצביע על התפתחות עבודתה בשנותיה המאוחרות כשילוב של נסיבות חיים וגישה אמנותית. ב-1975 נפטר בעלה, יצחק, והייתה זו עבורה פרידה עצובה וכואבת. מתקופה זו ואילך הרבתה לצייר דיוקנאות עצמיים המתאפיינים בטיפול נוקב וחסר רחמים בדמותה. החל בסוף שנות ה-70 החלה לצייר סדרת תקריבים של פניה תחת הכותרת **הפנים שלי** (My Face), אותה כתבה בצידו האחורי של כל ציור; בעל פה, כינתה אותם "הפנים המלוכלכים שלי".<sup>9</sup> בעבודות אלו הלכה והתפוגגה ההפרדה בין דיוקן ורקע, ותווי הפנים עברו פירוק, הפשטה ולעיתים מחיקה כמעט מוחלטת, עד שקשה להבחין בינם לבין ציורי הנוף של האמנית.**

**בציורים מאוחרים בסדרה זו ערבבה בצבע חול, וכך יצרה בדימויים**

**המונוכרומטים הללו מרקם מחוספס וסדוק, שהקרין תחושה של התייבשות, קילוף ופציעה. במיוחד ניכר הדבר בציורי **הפנים שלי** מ-1989 ו-1990,<sup>10</sup> שנעשו לאחר שחוותה שבר נפשי עמוק בעקבות אבחונה**

3 בשנים אלו ציירה לוי גם דיוקנאות של גברים (ביניהם סם לימן, בעלה של לאה ניקל, הצייר אהרון גלעד, וכן מעט מודלים גבריים), אך לא בכמות ובאינטנסיביות שאפיינו את טיפולה בדמויות נשים. לוי לא הותירה אחריה טקסט המסביר את התמקדותה בדמות הנשית בשנים אלו, ולכן קשה לדעת מה היו מניעיה לכך.

4 גדעון עפרת פרידלנדר, "הגן הנעול של חנה לוי", הארץ, 20.11.1981, עמ' 23.

5 שם, עמ' 22.

6 אוה גולדמן, "תערוכות בחיפה", הארץ, 11.12.1964.

7 גדעון עפרת, "חנה לוי - דברים שרואים מכאן רואים משם", בתוך דליה לוין (עורכת), חנה לוי: עבודות 1940-1990, קט' תערוכה (פתח תקווה: מוזיאון פתח תקווה לאמנות, 1991), ללא מס' עמ'.

8 תודות לרות מרקוס על הצעתה לשם התערוכה.

9 אירית מילר, "בין פנים וחץ, חנה לוי: עבודות 1940-1990", סטודיו, מס' 29 (ינואר 1992), עמ' 49.



איור 1

חנה לוי, **הפנים שלי**, 1989, שמן, חול וגיר על בד, 115x75, באדיבות משפחת האמנית (צילום: לנה גומון)



איור 2

חנה לוי, **הפנים שלי**, 1990, שמן, חול, פחם וגיר על עץ לבד, 122x125, באדיבות משפחת האמנית (צילום: לנה גומון)

כחולה בסרטן וניתוח כריתת שד. השימוש בחול רוח גם בטיפול הנועז והחשוף של לוי בגוף הנשי. לרוב ערבבה בצבע חול ים, ובציורים מאוחרים יותר, משנות השמונים, השתמשה בחול מאזור דלתון, הסמוך לצפת, אותו סיפקו לה אחיינה גידי הז ובנו יואב. לעיתים אף הצטרפה אליהם לנסיעה לדלתון, כדי לצייר שם.

שילוב האדמה המקומית – ובפרט זו של נוף חייה – בחומר הציור נושא משמעות כפעולה מושגית, המהדהדת את הקשר העמוק שלה למקום. ניתן אף לראות הלימה בין תהליכי הבלייה והשחיקה של הטבע, שגרירי החול הם תוצר שלהם, לדימויים המשקפים תהליכי זקנה ומודעות לחידולן ולסופיות. דומה שבזאת פורמת לוי את ההבחנה לא רק בין הנוף והדיוקן בעבודתה, אלא גם בין מעשה הציור והחיים עצמם. עיזבונה של לוי מלמד כי ציירה בשנים אלו בעיקר נשים, חלקן אנונימיות וקצתן מתוך מעגל מכרותיה. לוי העמידה אותן, חשופות ובודדות, בחלל ריק ומופשט. לדבריה, לא ניסתה ליצור דמיון בין הדמות המצוירת למציאות וגם לא חשבה על אופייה של הדמות. "אני מחפשת ומוצאת את גורם ההפתעה", אמרה, "וכשהוא ישנו, אני מרגישה שנכנסתי לתוך נשמתו של המודל".<sup>10</sup> על רקע זה, מעניין להתבונן בדיוקנאות של חברותיה הציירות, לאה ניקל (1966)<sup>איור 3</sup> ופאולה רוזט הולצמן (1991),<sup>איור 4</sup> שבהם הבליטה במרכז התמונה את ידי היוצרות, כהצהרה על זהותן כציירות. ציור נוסף, של דמות מצועפת ואניגמטית שכפות ידיה הגדולות מוצגות בלב הציור (1987),<sup>עמ' 35</sup> הוא כנראה דימוי של ציירת, אולי לוי עצמה, התובעת את הזכות ליצירה. הטיפול המגוון והמתמשך של לוי בדימוי הנשי נכרך בנסיבות חייה ובטלטלות שחוותה. במקביל, התפתחה שפתה האמנותית תוך התמקדות בערכים הפורמליסטיים של הציור, שעמדו במרכז סדר היום שלה כציירת. מתוך כל אלה הציפה עבודתה תכנים אינטימיים מושתקים, שלאורם היא מתגלה לא רק כאמנית השומרת על נקודת מבט רעננה ונאמנה לעצמה, אלא גם כבעלת תעוזה שאינה חוששת לשחות נגד הזרם.

10 לוי מצוטטת בתוך צבי תדמור (עורך), דיוקן (תל-אביב: אמנות לעם, המדור לאמנות, 1989), עמ' 18.



איור 3  
חנה לוי, דיוקן לאה ניקל, 1966, שמן על בד, 97x129.5, אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים, רכישה בנדיבות קרן רקנאטי לרכישת אמנות ישראלית

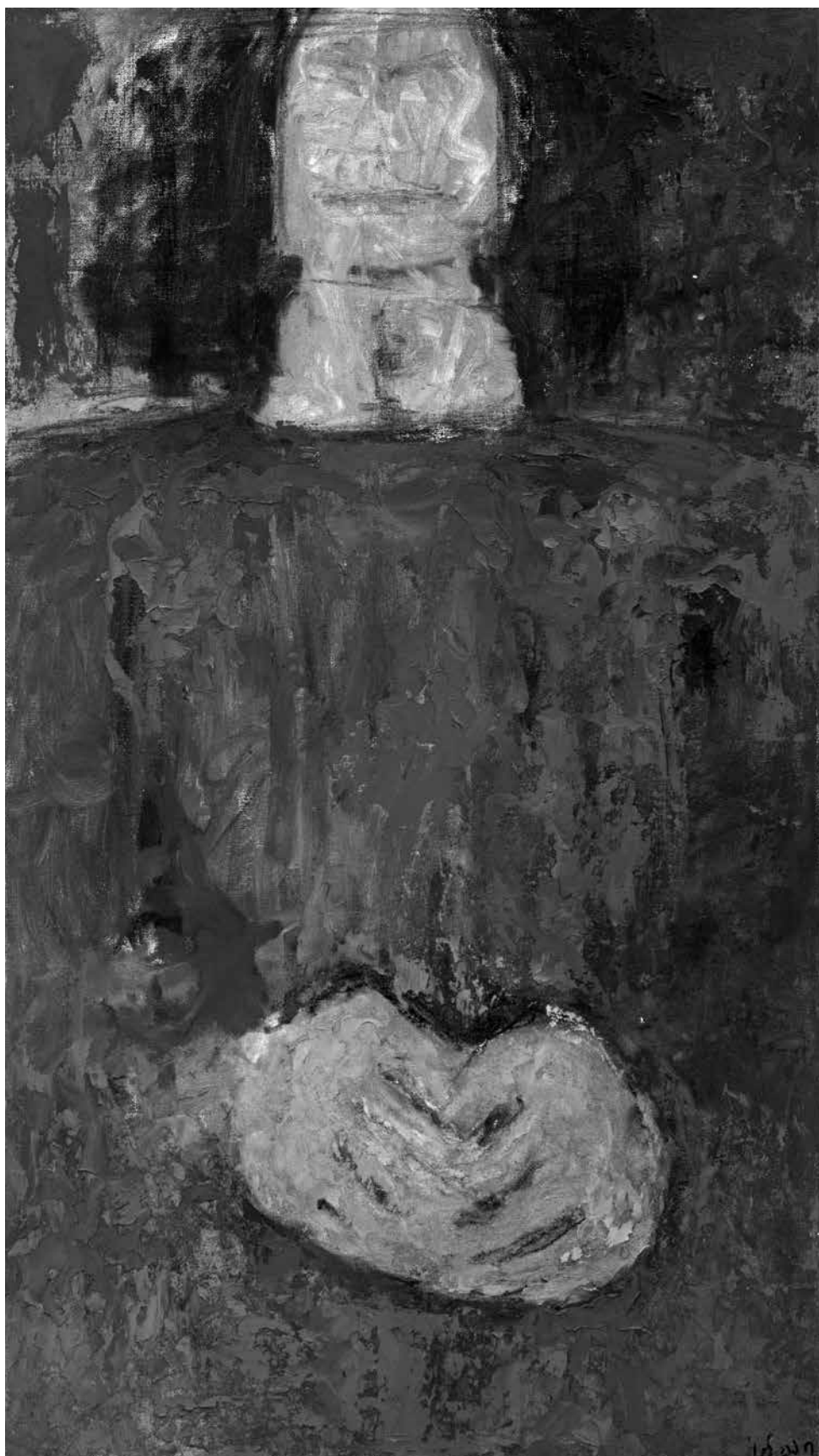


איור 4  
חנה לוי, דיוקן פאולה, 1991, שמן, חול ופחם על בד, 97x100, באדיבות משפחת האמנית (צילום: לנה גומון)

Hannah Levi, **Female Figure**, 1987, oil, charcoal, and oil-pastel on canvas, 130×73, courtesy of the artist's family (photo: Lena Gomon)

חנה ליפטי, **שְׁכִישֵׁת אִמְרָה**, 1987, זֵיִת, פֶּחֶם וּפִסְטֵל עַל קָנָס, 130×73, בְּאֵדִיבוֹת מִשְׁפַּחַת הָאִמְנִית (צִילּוֹם: לֵנָה גּוֹמוֹן)

חנה לוי, **דמוות אישה**, 1987, שמן, פחם וגיר פסטל-שמן על בד, 130×73, באדיבות משפחת האמנית (צילום: לנה גומון)



على مدار سنوات نشاطها في البلاد، منذ سنوات الثلاثينيات وحتى تسعينيات القرن العشرين، كان اسم الرسّامة حنا ليقي (1914-2006) موضع تقدير كبير بين أوساط مجتمع الفنّانين، والقيّمين ونقّاد الفنون. رغم ذلك، لم تنجح من اختراق دائرة الجمهور المُقلّصة نسبياً الذي انكشف على أعمالها، كما تم عرض معارضها عامة في الفضاءات في الضواحي البعيدة عن خاصرة المشهد الفنّي الإسرائيلي. الرسّامة ليّنا نيكل، صديقتها، عبّرت عن تقديرها الكبير للفنّانة حنا ليقي حين لقبّتها «رسّامة الرّسامين»، لكنها أشارت في الوقت نفسه، وبصورة ضمنية، إلى كونها مجهولة نسبياً وإلى غياب التقدير الذي تستحقه من قبل المؤسسة الفنّية. مع مر الوقت نُسي اسم ليقي كلياً تقريباً.

حنا ليقي، التي وُلدت تحمل اسم آنا فايلر، بدأت مشوارها الفنّي كرّسامة بورتريهات، بوحي التعبيرية الألمانية والنمساوية. في العام 1934 هاجرت إلى البلاد، ودرست لمدة سنتين في استوديو يعقوب شتاينهردت في القدس. في العام 1940 انضمت إلى مجموعة «موتسا»، وهناك تعرّفت على عازف الكمان والرّسام يتسحاق ليقي، الذي تزوجت منه عام 1944. بعد نحو عشر سنوات من التنقل في أرجاء البلاد، سكن الزوجان في قرية الفنّانين في صفد، وهناك عملت ليقي حتى العام 1995.

رغم اعتباره رسم المناظر الطبيعية لب العمل الفنّي، فقد استمرت ليقي منذ نهاية الأربعينيات برسم البورتريهات والشخصيات وعرضها. وضمن مئات الأعمال في منجزها الفنّي نجد مجموعة أعمال مثيرة بحجمها، والمؤرخة في الفترة بين سنوات السبعينيات وبداية التسعينيات، حيث تضع شخصية المرأة في مركز أعمالها إلى جانب رسم المناظر الطبيعية في تلك السنوات.

معرض «وجهي» يسعى إلى لفت الأنظار إلى شخصية المرأة في أعمال ليقي من وجهة نظر معاصرة، والإشارة إلى تطور أعمالها في سنواتها الأخيرة كدمج بين ظروف الحياة والتصور الفنّي الذي يركّز على قيم الرسم بحد ذاته.

في تلك السنوات اعتادت على رسم صور النساء (بعضهن مجهولات وبعضهن من دائرة معارفها) والبورتريهات الشخصية، التي تتميز بالمعالجة الثاقبة وبلا شفقة للشخصية النسائية، وكذلك بدراستها الجريئة لجسد الرسم والجسد النسائي على حد سواء. تفيض هذه الأعمال بمضامين نسائية تم اسكاتها، ومضامين شخصية وجماعية، تظهر ليقي من خلالها ليس فقط كفنّانة تحافظ على وجهة نظر نضرة ومُخلصة لذاتها، بل كمن لا تخشى من السباحة ضد التيار.

אוצרת: איה לוריא

כל התצלומים הם בבחינת *memento mori*. לצלם הרי זה להיות שותף בארעיותו של אדם אחר (או חפץ), בפגיעותו, באי־ציבותו. דווקא מפני שהם שולפים ומקפאים את הרגע הזה, התצלומים הם עדות לטחינתו הבלתי־נלאית של הזמן".

- סוזן סונטאג<sup>1</sup>

במרכז תערוכתה של איריס נשר הקרנה של תצלומים המתעדים את בנה, ארי נשר, במוזיאונים או במוקדי משיכה לשוחרי אמנות ברחבי העולם. הדימויים עולים בזה אחר זה, צפים ונעלמים, כפעילות. נקודת המוצא לסדרת תצלומים זו היא תצלום של ארי הילד, כשהיה עדיין בן שש, איור<sup>1</sup> בעת ביקור משפחתי במוזיאון ישראל, ירושלים. הוא משתרע, ספק נרדם ספק מנמנם, על כריות הבד הנפוחות שבמרכז חלל התצוגה, מתוך ייאוש קל והשלמה עם ההכרח להמתין לבני משפחתו עד שיסיימו את ביקורם בתערוכה. כך הוא מוציא את עצמו מתוך ההתנהלות המחייבת שתובע הביקור המוזיאלי ומפקיע לעצמו מרחב משלו בתוכו. אך בעשותו זאת הוא מקיים, בבלי דעת, דיאלוג מסוג אחר עם המוצגים הסובבים אותו – אותו קלטו עיני האם הצופה בו. בעקבות אותו תצלום ראשון, התגבשה במשך השנים – בהדרגה, ותוך כדי שיחות בין האם ובנה על בימוי והעמדה – סדרת תצלומים שצולמה במהלך ביקורים משפחתיים נוספים במוזיאונים או בכנסיות המציגות אוצרות אמנות. התצלום האחרון בסדרה צולם מעט לפני מותו הטרגי של ארי, בגיל שבע־עשרה, בתאונת דרכים. באיזה אופן נבואי ומצמרר, הוא מצולם ישן, כשידו שמוטה מטה, תחת דמותו של הצלוב, עמ' 44 כששניהם מוארים בתאורת חשמל ישירה ודרמטית, נבדלת ומרוחקת מהאור הטבעי הבוקע מהחלון הממוקם מעליהם, שאינו מצליח לגעת בהם.

ארי מונצח בתצלומים כשהוא משתרע על ספסל, רובץ, נשען, שוכב על בטנו, לרוב עוצם עיניים ומשים עצמו ישן. בתולדות האמנות, הדמות הישנה היא תבנית ייצוג הנותנת ביטוי לנטישת הרציו, או להיותה חשופה ופגיעה. כך למשל, בציורו של לורנצו לוטו, אפולו הישן והמוזות (1549 לערך). מנצלות הנימפות את שקיעתו של אפולו בשינה על מנת לזנוח את לימודיהן לטובת השתובבות ושעשועים בטבע. איור<sup>2</sup> בציור שינה ואחיו־למחצה, המוות של הצייר האנגלי הפרה־רפאליטי ג'ון ויליאם ווטרס (1874), שצויר בעקבות שכול משפחתי, מואנשים האלים היווניים היפנוס (שינה) ותנטוס (מוות). איור<sup>3</sup> שניהם שוכבים, נשענים

1 סוזן סונטאג, הצילום כראי התקופה, תרגום: יורם ברונבסקי (תל־אביב: ספריית אופקים עם עובד, 1979), עמ' 20.



איור 1  
איריס נשר, ארי במוזיאון ישראל, ירושלים, 2008, תצלום דיגיטלי, מוזיאון ישראל, ירושלים



איור 2  
לורנצו לוטו, אפולו הישן והמוזות, 1549 לערך, שמן על בד, 44.5x74, המוזיאון לאמנויות יפות, בודפשט



איור 3  
ג'ון ויליאם ווטרס, השינה ואחיו־למחצה, המוות, 1874, שמן על בד, 70x91, אוסף פרטי

זה על זה, כשדמות המוות שרויה בעלטה בעוד שדמות הנער הישן לצדו מוארת מעט, אוצרת בידה את פרח הפרג, המסמל את דמדומי ההכרה. המוזיאון הקלאסי מציג, משמר וחוקר את התרבות החומרית האנושית השמורה באוספיו. המרחב האדריכלי המוקפד של המוזיאון (בין שנבנה במיוחד לייעודו התצוגתי או שהוסב לצורך כך) הוא עצמו יצירה תרבותית, המעלה בחזקה את הפונקציה שלו כקפסולת זמן סימולטנית. צלמים רבים, בהם קנדידה הופר, לואיז לולר ותומאס שטרות, מצאו במרחב המוזיאלי כר פעולה פורה, ותיעדו את האסתטיקה המרהיבה של המרחב, את הדיאלוג החזותי והקונצפטואלי שנוצר בין האדריכלות ליצירות המוצגות, ואת המבקרים, ההופכים לחלק בלתי נפרד מהמכלול. תצלומים אלה משקפים שינויים חברתיים ותרבותיים בתקופתנו לנוכח מגמות מתגברות של תיירות גלובלית, אינדיבידואליזם צרכני וחילוניות. כך למשל, בתצלום של שטרות, הגלריה הלאומית 1, לונדון, 1989 (1989),<sup>4</sup> נוצר דיאלוג בין הדמויות המצוירות בעבודה המוזיאלית המצולמת לבין המבקרים בתערוכה, הנראים כאמינים חילוניים ומהדהדים את הקומפוזיציה של הציור שבו הם מתבוננים. בראיון עמו, מעלה שטרות היבט נוסף בתצלומים אלו, הנוגע לשאיפה לגשר על הפער בין אז לעכשיו: "הרעיון מאחורי תצלומי המוזיאונים היה לשלוח יצירות מופת מגורל התהילה, לחלץ אותן ממעמדן כצוירים איקוניים, להזכיר לנו שאלה עבודות שנוצרו כחלק מרגע מסוים בדי אמנים שניהלו חיי יומיום. ניתן להעריך אותן, אבל הערצת האמן ועבודתו עלולה גם להיות מכשול. בעיקרון, רציתי לחבר יחדיו את זמן התמונה וזמן הצופה".<sup>2</sup> אכן, המוזיאון הקלאסי מתפקד במידה רבה כאמאזוליאום וכארכיון – מקום של שימור והנצחה המאפשר לנו לחזור אחורה בזמן ולשהות בו כמרחב ביניים שהופקע לרגע מזמן הווה. בהקשר זה, מעניין לציין תופעה פיזיולוגית שתועדה כבר בראשית ימיו של המוזיאון המודרני: תחושת לאות העוטפת את המבקר במוזיאון ומושכת אותו לתוך שינה עמוקה, שהחוקרים כינו "עייפת מוזיאונים".<sup>3</sup>

את ההקרנה של איריס נשר סוגרים שני תצלומים שבהם מופיע דיוקנה של האמנית עצמה, על רקע הגלריה הלאומית לאמנות מודרנית ועכשווית ברומא; באחד עיניה עצומות, ובאחר הן פקוחות לרווחה. מאחוריה חולפת דמות שחורה, רכובה על אופנוע, כפנטום מבשר רע. על מדרגות המוזיאון פזורים פסלי אריות, מהדהדים את שמו של הבן, ובמרכז הדימוי כתובת גדולה המכריזה על שם התערוכה שהוצגה באותה עת: "Time is Out of Joint" – "הזמן חורג ממסלולו". זהו ציטוט מהמלט של שייקספיר (מערכה ראשונה, תמונה חמישית), המתאר רגע של כאב ושבר גדול, עת מתחוויר להמלט דבר רציחתו של אביו. הנסיך, הנדרש לנקמה ולריפוי של ממלכתו, אחוז בשיתוק מצמית ומצליח לממש את ייעודו הטרגי בלבד. המלט מכיר במציאות הקשה, בפיקחון עיניים, ובו בזמן מסרב לה ונחסם מולה.

דימוי זה, של עצימת העיניים ופקיחתן, כמוהו כשיקוף של ההכרה למול התרחשות נוראית המתרגשת לבוא. פרשנות שכזו מעלה על הדעת סצינה מתוך הסרט המזח (1962) של הבמאי הצרפתי כריס מרקר. הסרט בנוי כרצף תצלומים המגוללים את סיפורו של אסיר, הנדרש למסע בזמן על רקע פריז שחורבה במלחמת עולם שלישית. דמותה של אישה



איור 4

תומאס שטרות, הגלריה הלאומית 1, לונדון, 1989, הדפס סיבאכרום, 180.5x196.5, טייט מודרן, לונדון

2 תומס שטרות מצוטט בתוך: "Thomas Struth And The Beauty Of Museum Photographs," Art-Sheep, available at <https://art-sheep.com/thomas-struth-and-the-beauty-of-museum-photographs/>.

3 Benjamin Ives Gilman, "Museum Fatigue," Scientific Monthly, vol. 2, no. 1 (January 1916), pp. 62–74.

מסתורית מהווה נקודת ציון בזמן, אליה הוא שב וחוזר לאורך הסרט, ומתגלה לבסוף כעדה לרגע רציחתו שלו. המתח בין תצלומי הסטילס הקפואים לבין ההקרנה בתנועה של עיני האישה, הנפקחות ונעצמות להרף עין, מסכם את תכונותיו של הצילום כמדיום הידוע ביכולתו להקפיא את הזמן ולשמר את מה שהוא ברחלוק.

איריס נשר, מתוך  
**מחוץ לזמן**, 2019,  
 וידיאו, 6:42 דקות, בלופ  
 إيريس نيش, من خارج الزمن.  
 2019, عرض 6:42, حلقة  
 متكررة  
 Iris Nesher, image from  
**Out of Time**, 2019, video,  
 6 min 42 sec, looped



## דמעות מכסות את העולם

חדוד הרכבי

גופך הדק, עדין, גמיש, שברירי, ממשיך להיות שרוע על רצפת היכל העולם. ראשך מוטת הצידה. מעט. זרועותיך צמודות, מורמות, שמוטות עכשיו לצדדים בעייפות שמשלתטת על כל גופך, על כל הווייתך, על חייך. העיניים שלך עצומות. אתה נתון להנהגתו של חופש הביטוי שלך, למרותם של שפת הסימנים שלך. אתה סומך עליהם. על כולם. בהיר על הקיר. בהיר על הספה שאתה פרוש עליה עכשיו. למראשותיך, הכריות הססגוניות, כריות מכל הצבעים. העיניים שלך עצומות. אתה שליו ורוחש תודה

אתה שוכח את התכניות הגדולות, את החברים, את החלומות הכי יקרי-מציאות שאתה רגיל תמיד לחלום עליהם, ולקוות. לקוות ולקוות. אתה מסמן בקו עדין של עיפרון אדום את השיחים הלבנים, את המים, את ערימת החול, את הסדקים, את פריחת עצי הרימון, את התשוקות, את קהות החושים. העיניים שלך עצומות. כל כך הרבה קורה כשהעיניים עצומות. אתה נכסף. אתה נסער. אתה מואר. המולת אמצע היום זורמת פנימה, מבעד לוויולות משי לבנים, ארוכים, מרעידה את הקירות, את התמונות, את הצבעים, את הגוונים, את כל מה ששקיר וקיים שכבר נחתם

המרחקים הרחוקים – פלאיים ונוראים שכמותם – אלה שעוד לא הגעת – עוד לא הספקת – שעוד עליך להגיע אליהם, כלומר, לצלול אל מעמקי האוקיינוס העצום הזה של האיסדר\הערבוביה\הגעגועים\המהומה של הדברים – עכשיו הם רחוקים פי כמה, פי כמה וכמה. ובשובך הביתה – בערב או בלילה או בבוקר

השמש מתחילה להתהולל. אתה פרוש על אדן החלון, בדומה לאל קדמוני שלהוט להתחיל הכול מחדש. העיניים שלך עצומות. אתה נזכר בטיארות. בעפיפונים, בסקטים, בדרך אל הגבעות האדומות. בעננים. אתה נפעם. אתה נלהב. אתה בוער. אתה כביר. אתה פעוט. אתה נפחד. אתה נפרד.

אתה ממשיך. ההווה שלך מעוטר באותות הצטיינות. אתה משתוקק בכל מאודך לדעת את רבבות קורות־החיים שקרו בעולם מאז ימות תולדות בריאת־העולם. אתה עולם. עולם מלא עולם. אתה סקרן. אתה שנון. אתה נועז. אתה תמים. יש בך תאוות קיום של גיבור על. כזה שנועד לא למות לעולם. יש לך כל כך הרבה דברים עוד לעשות, ולהפרות את העולם. חשוב לך. אכפת לך. הזיכרון מטלטל את הנטייה הבסיסית שלך לחום, לנדיבות, לאנושיות, לעדינות, ליופי, לכנות, לחופש, לטוטליות

העיניים שלך עצומות. אתה בינך לבין עצמך, בינך לבין אחרים. אתה מרגיש שאתה מאושר. הילד. אמו. הילד ואמו. לילה. יש לילה. יש המראה הסדוקה. יש השעון המעורר שלא צלצל. יש הזמן שמתרוצץ ברחובות – לבוש בגדי בית, יחף, פרוט, מזיע, מאובק, מדבר אל עצמו, משלה את עצמו, מספר סיפורי בדים לעוברים ושבים, מתוכח, מתמקח

בית. יש בית. יש הבית הזה. יש רחבת הצמחים המטפסים. השוכך. היונים. הדרך אל שער הסוסים. השתקקות האביב. התריסים המוגפים. השעות. הימים. השבועות. החודשים. השנים. והרגע שקרה בן רגע. והרגע שחוזר כל רגע. דמעות מכסות את העולם. אלוהים, אלוהים אדירים, אתה חייב למות

31.5.2019

في مركز معرض إيريس نيشر صور فوتوغرافية تؤثّق ابنها، آري نيشر، في المتاحف ومراكز جذب محبي الفنون في أنحاء العالم. نقطة انطلاق مجموعة الصور هذه هي صورة آري الطفل، عندما كان ابن ست سنوات، خلال زيارة عائلية في متحف إسرائيل في القدس. وهو يتمدد، ربما نائم وربما نعس، على مخدات بيضاء منتفخة في مركز فضاء المعرض، من خلال بعض اليأس والاستسلام لضرورة انتظار أفراد الأسرة إلى حين انتهاء زيارة المعرض. في أعقاب تلك الصورة الأولى، تبلورت تدريجيًا خلال السنين، ومن خلال محادثة بين الأم وابنها الحاجة إلى منتج وإنتاج مجموعة الصور التي التقطت أثناء زيارات العائلة الأخرى في المتاحف أو في مواقع العرض الكنسية. الصورة الفوتوغرافية من تلك المجموعة تم التقاطها قليلًا قبل موت آري التراجمي، عن عمر سبعة عشرة سنة، في حادث طرق. بطريقة ما، نبوية، تقشعر لها الأبدان، تم تصويره وهو نائم، ويديه متدليتان إلى الأسفل، تحت تصوير للصليب، والأضواء الكهربائية مسلطة عليهما بشكل مباشر ودراماتيكي. المتحف الكلاسيكي يعرض، يحفظ ويدرس الثقافة المادية والبشرية المحفوظة ضمن مجموعاته وفضائه المعماري الأنيق (سواء بُني خصيصًا من أجل غاية العرض، أم تم تحويله لاحقًا لتلك الغاية) هو بحد ذاته إبداع ثقافي، والذي يعرض بشدة لوظيفته ككبسولة زمنية متزامنة. وبالفعل، فالمتحف يعمل إلى حد كبير كضريح وكأرشيف، مكان للحفظ والتخليد الذي يتيح لنا العودة في الزمن والمكان فيه كفضاء وسطي تمت مصادراته للحظة من الزمن الحاضر. نيشر، على غرار المصورين السابقين، تجد الفضاء المتحف كفضاء خصب لتقصي الحوار المرئي والمفاهيمي المتشكل بين جمالية الحيز والأعمال الفنيّة المعروضة فيه وبين زوار المكان.

العرض الذي تقدمه نيشر يُختتم بصورتين يظهر فيهما بورترية الفنانة على خلفية الجاليري الوطني للفنون في روما؛ في الصورة الأولى تظهر وعيناها مغلفتان، وفي الثانية وهما مفتوحتان على وسعيهما. من خلفها تمر شخصية سوداء، تركب على دراجة نارية، كطائرة فانتوم تبشر بالشر. على درج المتحف تنتشر تماثيل أسود، والأسد باللغة العبرية يشبه اسم ابنها، وفي وسط التصوير كتابة كبيرة تعلن عن اسم المعرض في تلك الفترة: "Time is Out of Joint" - "زمن مضطرب ومعوج". وهو اقتباس من مسرحية هاملت لشكسبير (الفصل الأول، المنظر الخامس)، يصف لحظة الألم والانكسار الكبير، عندما يتضح لهاملت خبر مقتل والده. الأمير، الذي يطلب من الثأر، وإشفاء مملكته،

**43** يسيطر عليه الشلل المميت ولا ينجح سوى من تحقيق غايته المأساوية فقط. يتعرّف هاملت على الواقع القاسي، بادراك واضح، وفي الوقت نفسه يرفض هذا الواقع وينغلق امامه. التوتر القائم بين الصور الفوتوغرافية المتجمدة وبين العرض في حركة عيون المرأة، التي تفتح وتغلق بلحظة، يلخّص مقاصد التصوير الفوتوغرافي كوسيط يعرف قدرته على تجميد الوقت وحفظ ما هو فان.

إيريس نيشر، آري في متحف تيت مودرن، لندن، قبالة عمل بربارا كروغر، 2016، تصوير رقمي  
أيريس نيشر، آري بموزيائون سويس مودرن، لوندون، مول عبودة عل بربرة كروغر، 2016، تצלوم ديغيتلي  
Iris Neshier, **Ari at the Tate Modern, London, in Front of a Barbara Kruger Work**, 2016, digital photograph



Iris Neshet, Top: **Ari at the Triennale, Milan**, 2017, digital photograph;  
Bottom: **Ari at the Basilica of Santa Maria Maggiore, Bergamo**, 2017, digital photograph

איריס נשור,  
למעלה: **ארי בטריאנלה, מילאנו**, 2017, תצלום דיגיטלי; למטה: **ארי בכנסיית סנטה מריה מאג'ורה, ברגמו**, 2017, תצלום דיגיטלי

إيريس نيشر، من الأعلى:  
**أري في تريالنا، ميلانو**, 2017, تصوير رقمي  
من الأسفل: **أري في كنيسة سانتا ماريا ماجيوري، برجمو**, 2017, تصوير رقمي



You're scared. You take leave. You carry on. Your present is festooned with medals of honor. You wish with all your might to know the tens of thousands of life histories that have happened in the world since the time of the Creation. You are a world. A world full of world. You're curious. You're witty. You're bold. You're innocent. You have the lust for life of a superhero. The kind that is destined never to die. You have so many more things to do, and to fertilize the world. It's important to you. You care. Memory rattles your basic inclination to warmth, generosity, humanity, gentleness, beauty, sincerity, freedom, totality

Your eyes are closed. You are between you and yourself, between you and others. You feel happy. The child. His mother. The child and his mother. Night. There is night. There is the cracked mirror. There is the alarm clock that did not ring. There is the time of running around the streets – dressed in house clothes, barefoot, wild, sweating, dusty, talking to himself, deluding himself, telling fabricated stories to passers-by, arguing, haggling

House. There's a house. There's this house. There's an ivy-covered courtyard. The pigeon loft. The pigeons. The road to the horse gate. The stilling of spring. The closed shutters. The hours. The days. The weeks. The months. The years. And the instant that happened instantaneously. And the moment that recurs every moment. Tears cover the world. God, dear God, you must die

May 31, 2019

**Tears Cover the World**

Hedva Harechavi

Your slender, delicate, flexible, frail, body continues to lie prostrate on the floor of the Hall of the World. Your head is turned aside. A little. Your arms are close by your sides, raised, and now flung down with a weariness that overcomes your entire body, your whole being, your life. Your eyes are closed. You are subject to the rule of your freedom of speech, to the power of your sign language. You trust them. All of them. Pale on the wall. Pale on the couch that you are sprawled upon now. Under your head, the motley cushions, cushions of all colors. Your eyes are closed. You are at peace, and grateful

You forget the big plans, the friends, the most precious dreams you're forever dreaming about, and hoping for. Hoping and hoping. With a fine line in red pencil, you mark the white shrubs, the water, the pile of sand, the cracks, the blossom of the pomegranate trees, the desires, the numbness. Your eyes are closed. So much happens when your eyes are closed. You yearn. You're agitated. You're enlightened. The hubbub of the day floods in, through long, white, silk curtains, jolting the walls, the pictures, the colors, the hues – all that is already established and exists, and already sealed

The far-off distances – magical and fearsome as they are – those which you have not yet reached – not yet had time – which you have yet to reach, that is, to plunge into the depths of this vast ocean of disorder/confusion/longing/turmoil – they are now farther away, many, many times over. And when you return home – in the evening, or at night, or in the morning

The sun has begun its revelry. You lie sprawled on the windowsill, like an ancient god eager to start over. Your eyes are closed. You remember kites, and rollerskates, on the way to the red hills. On cloud nine. You're thrilled. You're passionate. You're burning. You're awesome. You're an infant.

2 "Thomas Struth and The Beauty of Museum Photographs," *Art-Sheep*, available at <https://art-sheep.com/thomas-struth-and-the-beauty-of-museum-photographs/> (accessed August 10, 2019).

3 Benjamin Ives Gilman, "Museum Fatigue," *Scientific Monthly*, vol. 2, no. 1 (January 1916), pp. 62–74.

their work can also be an impediment. In essence, I wanted to bring together the time of the picture and the time of the viewer."<sup>2</sup> Indeed, the traditional museum functions to a large extent as a mausoleum and archive – a place of conservation and commemoration that allows us to go back in time and to linger there as an transitional space that is temporarily suspended from the present. In this regard, an interesting physiological phenomenon was noted already in the early days of the modern museum – namely, a sense of lethargy that envelops the visitor to the museum and draws them into a deep sleep, which researchers have dubbed *museum fatigue*.<sup>3</sup>

Iris Nesher's snapshot projection concludes with two photographs of the artist herself, against the backdrop of the Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea in Rome: in one, her eyes are closed, and in the other they are wide open. Behind her a black-clad figure is passing by on a motorcycle, like a phantom bearer of bad tidings. On the museum's steps are an assortment of lion statues, alluding to the meaning of her son's name (in Hebrew, Ari means lion), and at the center of the image is a large inscription of the title of the exhibition at the time: "Time is Out of Joint" – a quote from Shakespeare's *Hamlet* (Act I, Scene 5), which describes a painful moment of crisis, when Hamlet learns the truth about his father's murder. The prince, who is duty-bound to take revenge and heal his kingdom, is struck by a debilitating paralysis, and manages only to fulfill his tragic destiny. He clearly recognizes the harsh reality but, at the same time, refuses to acknowledge it and is impeded by it.

This image of closing and opening one's eyes signifies awareness of impending calamity. It is reminiscent of a scene from the 1962 film *La Jetée* (The Jetty) by the French director Chris Marker. Constructed as a sequence of photographs against a backdrop of Paris that is destroyed in World War III, it tells the story of a prisoner who must repeatedly travel back in time to revisit a particular moment involving a mysterious woman, who is ultimately revealed to be the witness to his own murder. The tension between the frozen stills and the motion of the woman's eyes, resulting from the screening, which fleetingly open and close, captures the nature of photography as a medium capable of freezing time and preserving what is transitory.

window above them, not quite reaching them.

Ari is commemorated in photographs lying on a bench, sprawled, leaning, or prostrate, usually with his eyes closed and pretending to sleep. In the history of art, the sleeping figure represents the abandonment of reason, or being exposed and vulnerable. Thus, in Lorenzo Lotto's painting, Sleeping Apollo and the Muses (ca. 1549), the nymphs take advantage of Apollo's slumber to abandon their studies to dance and cavort about in nature.<sup>fig. 3</sup> In the painting Sleep and his Half-Brother Death (1874) by the pre-Raphaelite English painter John William Waterhouse, inspired by a death in his family, the Greek gods Hypnos (Sleep) and Thanatos (Death) are personified.<sup>fig. 4</sup> They are shown lying back, side by side, leaning against each other, with Death lying in the darkness and the youth beside him slightly illuminated, holding a poppy flower, which symbolizes ebbing consciousness.

In its traditional incarnation, a museum presents, preserves, and researches the material human culture held in its collections. Its immaculate architectural setting (be it custom built, or adapted for the purpose) is itself a cultural artifact, which magnifies its function as a simultaneous time capsule. Many photographers, including Candida Höfer, Louise Lawler, and Thomas Struth, have found the museum space to be a fertile field of exploration, and have documented its magnificent aesthetics of space, the visual and conceptual dialogue forged between the architecture and the exhibits, and the visitors, who become an integral part of the whole. Such photographs reflect contemporary social and cultural changes in light of the growing trends of global tourism, consumer individualism, and secularism. Thus, for example, in a photograph by Struth, National Gallery 1, London, 1989 (1989),<sup>fig. 5</sup> a dialogue is created in the image between the figures in the exhibited painting and the visitors to the exhibition, who, like secular worshippers, echo the composition of the painting they are looking at. In an interview, Struth highlights another aspect of these photographs, concerning the aspiration to bridge the gap between then and now: "The idea behind the museum photographs was to retrieve masterpieces from the fate of fame, to recover them from their status as iconic paintings, to remind us that these were works which were created in a contemporary moment, by artists who had everyday lives. They can be admired, but revering the artist and



Fig. 3  
Lorenzo Lotto, Sleeping Apollo and the Muses, ca. 1549, oil on canvas, 44.5×74, Szepmuveszeti Muzeum, Budapest



Fig. 4  
John William Waterhouse, Sleep and His Half-Brother Death, 1874, oil on canvas, 70×91, private collection



Fig. 5  
Thomas Struth, National Gallery 1, London, 1989, 1989, c- print, 180.5×196.5, Tate Modern, London

Curator: Aya Lurie

**"All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt."**<sup>1</sup>

– Susan Sontag<sup>1</sup>

1 Susan Sontag, On Photography (London: Penguin Books, 1977), p. 15.

**At the center of Iris Neshers's exhibition is a projection on a loop of snapshots of her son, Ari Neshers, taken at various museums and other art-related destinations around the world. The images appear one by one, hovering and disappearing with pulse-like regularity. They begin with a photograph of Ari as a child of six,<sup>fig. 1</sup> during a family visit to The Israel Museum, Jerusalem. He is stretched out, asleep or possibly dozing, on the stuffed cloth cushions at the center of the exhibition hall, stoically accepting the need to wait for his family to finish their visit to the exhibition. This is his way of excusing himself from the obligatory etiquette expected of museum visitors, and sequestering a space of his own within it. But in doing so, he is unconsciously engaged in a different kind of dialogue with the exhibits around him – which his mother has noticed and observed. In the wake of that first photograph, an entire series emerged over the years – gradually, and amidst consultations between mother and son over direction and positioning – during other family visits to museums or churches containing art treasures. The final photograph in the series was taken shortly before Ari's tragic death, at the age of seventeen, in a road accident. With chilling prescience, he is shown sleeping with his hand hanging over the edge, beneath the image of a crucified Jesus,<sup>fig. 2</sup> both illuminated by direct and dramatic artificial lighting, which is clearly distinct and distant from the natural light that streams in from the**



Fig. 1  
Iris Neshers, Ari at The Israel Museum, Jerusalem, 2008, digital photograph, The Israel Museum, Jerusalem

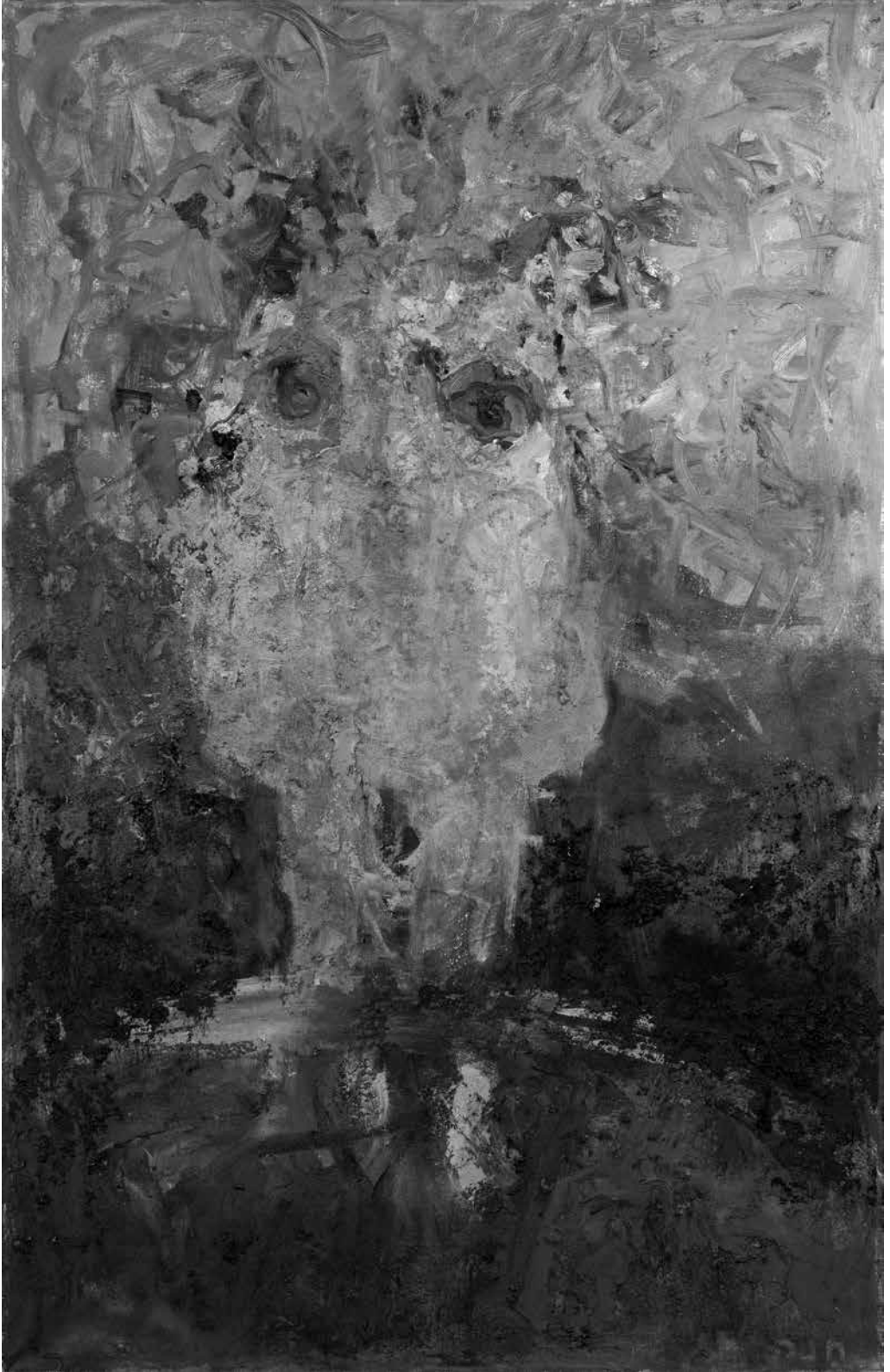


Fig. 2  
Iris Neshers, Ari at the Basilica of Santa Maria Maggiore, Bergamo, 2017, digital photograph

Hannah Levi, **My Face**,  
1989, oil, sand, and  
charcoal on canvas,  
115×75, courtesy of the  
artist's family (photo:  
Lena Gomon)

חנה לוי, **הפנים שלי**, 1989,  
שמן, חול ופחם על בד,  
115×75, באדיבות משפחת  
האמנית (צילום: לנה גומון)

חנה לייבוי, **وجهي**, 1989,  
زيت، رمل وفحم على  
قماش، 115×75، بلطف عائلة  
الفنانة (تصوير: لانا غومون)



10 Levi quoted in Zvi Tadmor (ed.), *Portrait* (Tel Aviv: Omanut La'am, 1989), p. 18 (Hebrew).



Fig. 2  
Hannah Levi, *Portrait of Lea Nikel*, 1966, oil on canvas, 129.5x97, The Israel Museum, Jerusalem, purchase, Recanati Fund for the Acquisition of Israeli Art



Fig. 3  
Hannah Levi, *Portrait of Paula*, 1991, oil, sand, and charcoal on canvas, 100x97, courtesy of the artist's family (photo: Lena Gomon)



Fig. 4  
Hannah Levi, *Female Figure*, 1987, oil, charcoal, sand, and oil-pastel on canvas, 130x73, courtesy of the artist's family (photo: Lena Gomon)

on their trips to Dalton, in order to paint there.

The incorporation of local earth – especially from the landscapes of her life – in her painting medium is meaningful as a conceptual statement of a profound connection with a certain locale. One might even discern certain congruence between the processes of erosion and attrition of nature, which ultimately produce the grains of sand, and the images that convey the processes of aging and awareness of time running out and mortality. In this respect, Levi appears to be picking apart not only the distinction between landscape and portrait, but also between the act of painting and life itself.

During these years, Levi painted mainly women, some of them anonymous and some from her circle of acquaintances. She would place them, bare and solitary, in an empty, abstract space. As she put it, she was not trying to create a resemblance between the painted figure and reality, nor was she thinking about the figure's personality. "I look for, and find, the surprise factor," she said, "and when it's there, I feel like I've entered the model's soul."<sup>10</sup> In this regard, it is interesting to note the portraits of her women painter friends, Lea Nikel (1966)<sup>fig. 2</sup> and Paula Roset Holzman (1991),<sup>fig. 3</sup> in which she highlighted their hands, as a statement of their identity as painters. Another painting – of a veiled and enigmatic figure whose large hands are presented at the heart of the painting (1987),<sup>fig. 4</sup> is apparently that of a woman painter, perhaps Levi herself, asserting her right to be a creative artist.

Levi's varied and continual treatment of the female image was intricately bound up with the circumstances of her life and the vicissitudes that she endured. At the same time, her artistic language placed great focus on the formalistic values of painting, which were her primary preoccupation as a painter. Through all of these, her work gave expression to intimate, muted contents, in light of which she is revealed not only as an artist who maintained a fresh perspective that is true to herself, but also as a bold individual who dared to swim against the current.

6 Eva Goldman, "Exhibitions in Haifa," Haaretz, December 11, 1964.

7 Gideon Ofrat, "Hannah Levi: Things You Can See From Here Can Be Seen From There," in Dalia Levin (ed.), Hannah Levi: Works 1940–1990, exh. cat. (Petah Tikva: Petah Tikva Museum of Art, 1991), n.p.

8 Thanks to Ruth Markus for proposing the title for the exhibition.

9 Irit Miller, "Between Inside and Out, Hannah Levi: Works, 1940–1990," Studio, no. 29 (January 1992), p. 9 (Hebrew).



Fig. 1  
Hannah Levi, My Face,  
1990, oil, sand, charcoal,  
and oil-pastel on plywood,  
125×122, courtesy of the  
artist's family (photo:  
Lena Gomon)

of the descriptions of her work contain expressions that attribute painterly power and vigor with masculinity, such as "An impression of immense and masculine painterly power is increasingly evident in her oil paintings,"<sup>6</sup> or reference to her body close-ups as "a 'masculine' take on a 'feminine' statement."<sup>7</sup> It should be noted that the practice of examining the works of local women artists through a gender prism and interpreting them through feminist theories emerged in Israel later than in the leading art centers around the world, and focused mainly on the work of the younger generation of women artists who operated in Israel in the 1970s and 1980s. When Levi was producing her work, the local *Zeitgeist* had clearly not matured enough to examine her works from a gender perspective.

The exhibition "My Face"<sup>8</sup> seeks to highlight the female figure in Levi's work from a contemporary point of view, pointing to the evolution of her work in her later years as a combination of life circumstances and a certain artistic approach. In 1975, her husband Yitzhak passed away – a painful and sad loss that she felt very keenly. From that point on, she began painting self-portraits that were characterized by intense and ruthless scrutiny of her image. She began painting close-ups of her face, a series that she dubbed *My Face* (as inscribed on the reverse side of each canvas). Verbally she referred to them, either seriously or tongue-in-cheek, as "My Dirty Face."<sup>9</sup> In these works, the distinction between portrait and background gradually dissipated, and her facial features underwent a process of deconstruction, abstraction, and even erasure, to the point where it is difficult to distinguish them from her landscape paintings of that period.

In subsequent paintings of this series Levi mixed in sand with the paint, resulting in monochromatic images with a rough, cracked texture that projected a sense of drying out, peeling, and wounds. This is particularly evident in two paintings of the My Face series, from 1989<sup>p. 50</sup> and 1990,<sup>fig. 1</sup> which she produced after suffering a profound crisis following her cancer diagnosis and the ensuing mastectomy. Sand was also included in Levi's bold and explicit treatment of the female body. In most instances, she mixed in sea sand with her paint; in later paintings, from the 1980s, she used sand from the Dalton area, near Safed, that her nephew Gideon Hoz and his son Yoav provided for her. On occasion, she also joined them

2 In the book *The Story of Israeli Art*, Levi is mentioned as one of the leading abstract artists. See Benjamin Tammuz, Dorit LeVitte, and Gideon Ofrat (eds.), *The Story of Israeli Art* (Tel Aviv: Masada, 1980), p. 120 (Hebrew).

3 During these years, she also painted portraits of men (including Lea Nikel's husband, Sam Leiman; the painter Aaron Giladi, as well as a few male models), but not to the extent or intensity that characterized her treatment of female figures. Levi left behind no written explanation for her focus on the female figure during these years, so it is difficult to know what were the reasons behind it.

4 Gideon Ofrat Friedlander, "Hannah Levi's Locked Garden," *Haaretz*, November 20, 1981, p. 23.

5 *Ibid.*, p. 22.

region, to be close to her family.

In her early years in Israel, portraiture was a central theme of Levi's work, but from the late 1940s onwards, she regarded landscape painting to be the focus of her artistic endeavor, and thereafter her place in the historiography of Israeli art was associated with the growing abstraction that took place in her landscapes.<sup>2</sup> In 1974, she joined the *Aqlim* (Climate) group, which was identified with Israeli landscape painting. Throughout this time, she continued to paint and exhibit portraits and figures.

Among the hundreds of works in Levi's estate is an impressive body of work, dating back to the period between the 1970s and the early 1990s, that centered on a female figure – making this a central part of her oeuvre. In the 1970s, and especially in the 1980s, she held several solo exhibitions that were devoted to portraits and figures, and also took part in portraiture-related group exhibitions.<sup>3</sup>

In a review of Levi's paintings, art critic Gideon Ofrat highlights the many self-portraits that began to feature in her work in the late 1970s and early 1980s, referring to her way of dealing with herself as a subject as an innovative phenomenon.<sup>4</sup> In the same article, Levi herself is quoted saying that in the 1930s and 1940s she painted many young girls, and in the 1940s she also painted "some older women. Interestingly, hardly any men at all. Perhaps only Yitzhak. There was no ideology behind it, I just wanted to be galvanized. The thinking came after the doing. Like today. To be honest, I haven't really changed that much."<sup>5</sup>

In these comments there may be a hint, however faint, of her intuitive preference for women as painting models – a preference that was evident already in her early career, and once again many years later.

It is not surprising that neither the artist herself nor the commentators about her work hardly remarked on the female presence in her paintings. Levi belonged to a generation of Israeli women artists who were closely affiliated to, and inspired by, the New Horizons group of artists, and worked in its shadow while maintaining strict gender equality and disregarding any deliberate allusions to feminine aspects in their work. It is reasonable to assume, therefore, that much like fellow women artists of her generation, she too sought to refrain from labeling herself under the category of "female art" or "feminine art." Moreover, characteristically of that period, some

Throughout her career in Israel, from the 1930s through the 1990s, the artist Hannah Levi (1914–2006) was held in high esteem among the community of artists, curators, and art critics. Despite this, she was unable to break out beyond the relatively limited public that was aware of her work, and as a result her exhibitions were usually held at remote venues at the fringes of the Israeli art scene. Her friend, the painter Lea Nickel, expressed her great appreciation for Levi by calling her a “painter’s painter,”<sup>1</sup> albeit thereby implicitly confirming her relative obscurity and lack of recognition by the artistic establishment.

1 Lea Nickel quoted in: Irith Hadar, 12 Artists – A Second Glance, exh. cat. (Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2006), p. 169.

Over the years, Levi’s name was almost completely forgotten, until her partial comeback to public consciousness in recent years, thanks to two group exhibitions featuring a small number of her landscapes and portraits: “12 Artists – A Second Glance” (Tel Aviv Museum of Art, 2006, Curator: Irith Hadar) and “History of Her-Story” (Association of Women’s Art and Gender Research in Israel and Artists’ House, Tel Aviv, 2016, Curators: Ruth Markus, Ruty Chinsky-Amitay).

Levi, née Weiler in Berlin, began her artistic career as a portrait painter inspired by German and Austrian Expressionism. In 1934, she immigrated to Israel, where she studied for two years at Jacob Steinhardt’s studio in Jerusalem. She then moved to live in Petah Tikva and Tel Aviv. In 1940, she joined the Motza group, which operated in the village by that name from 1938 to 1941, and whose members included, among others, Shimshon Holzman, Avigdor Stematsky, and Ziona Tajar (with whom she kept in touch for many years to come). At Motza she also met the violinist and painter Yitzhak Levi, a fellow member of the group, and married him in 1944. After a decade of moving about the country, the couple finally settled in the artists’ quarter in Safed. In 1995, Levi moved to the Sharon

and treats history as an inexhaustible data repository from which she draws samples to create a new collage-like entity in a virtual universe.

Allison Zuckerman,  
detail from **The Letter**,  
2019, acrylic paint and  
archival CMYK ink on  
canvas, 147.3×243.8,  
courtesy of the artist  
and Kravets Wehby  
Gallery, New York

אליסון צוקרמן, פרט מתוך  
**המכתב**, 2019, אקריליק  
ודיו ארכיבי צבעוני על בד,  
147.3 × 243.8, באדיבות  
האמנית וגלריה קרביץ וובי,  
ניו יורק

أليسون تسوركمان، تفصيل  
من رسالة، 2019، أكريلك وحت  
أرشيفي ملون على قماش،  
147.3×243.8، بلطف من  
الفنانة وجاليري كرافيتس  
وبّي، نيويورك



In the work Vanity (2019), the mix of quotations and mash-up of historical periods is even busier. The composition as a whole is based on a painting by Cornelis van Haarlem, with the head of a man from Picasso, a posture from Caravaggio, the woman's face from a Botticelli painting, the nipples from Carroll Dunham, the girdle from Lucas Cranach, and the hair from Google Images. As if that were not enough, in the background is a Cézanne bathing figure in front of a Matisse window, next to a pattern from a Stuart Davis mural. In the lower part of the painting are depictions of still life in various degrees of realism: Caravaggio glass goblets, Cézanne apples, and a Lichtenstein flower vase. This absurd hodgepodge of high and low expressions, so typical of the intense energy of Zuckerman's works, offers an appropriate reflection of millennial culture.

Certain recurring motifs appear in almost all the works: Cézanne's apples and Lichtenstein's fruit bowl symbolize abundance, eroticism, and seduction. The awkwardly painted black-and-white hands are taken from Richard Prince, quoting Picasso – that is, a hand quoting a hand, quoting a hand, which is how Zuckerman casts herself as a link in a chain of quotations. The famous image of Mickey Mouse's drawn hand holding a marker pen adds a critical reference to the commodification of the art world. Other elements – a brushstroke by Lichtenstein, a paper cutout by Matisse, a plant by Picasso, Disney birds, emojis of tears and sparkles – crop up repeatedly, serving as hyperlinks. In the present series there is also a new motif: square pixels, which Zuckerman sees as "portals" that hint at technological glitches, as if the artistic samples are forever being processed and downloaded, updated and reconfigured.

Zuckerman, who was discovered by a New York gallery through Instagram, represents a new generation of artists who have grown up in a digital culture driven by cloud-dependent devices. Accordingly, she builds her compositions in Photoshop from parts of images that she imports, on an "outsourced" basis, through Google. After printing the new composition on canvas (archival CMYK), she goes over many parts with brushstrokes, which further compounds the illusion (for instance, Cézanne-like brushstrokes over a woman's body painted by Rubens). Through such "random cannibalization of all the styles of the past,"<sup>2</sup> she speaks in all languages at the same time

2 Fredric Jameson, Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism [1984] (Durham, NC: Duke University Press, 1991), p. 15.

body of works presented here, the emphasis is on the representation of women in scenes of violence, either directly – as in works on art-historical themes, such as the Rape of the Sabine Women, Judith and Holofernes, and St. Sebastian (who, in Zuckerman's rendition, is a woman) – or indirectly, as in a scene based on Susanna and the Elders. Her women – in almost all of them the artist's own facial features are discernible – demand their place in the world. They are large-limbed, with gaping eyes and mouths, extroverted and grotesque, vulnerable and damaged, yet also powerful and strong. Many have a crown, and pass the torch of victory like heroines in a tragicomic drama of the history of Western culture. They all share the flickering gleam of the aura of the original, but instead of a passive, unsullied, and desirable body that is presented to the viewer as an object whose ownership provides pleasure, Zuckerman's women are absurd and exaggerated hybrids, whose body parts are not only disproportionate, but form a wild assemblage of body details in diverse genres and styles, as a statement of presence and activism in the world.

Thus, for example, the image of Susanna and Her Suitors (2019) is an iconographic cross between Jupiter and Antiope (1616) by the Dutch painter Hendrik Goltzius, which depicts Jupiter as a satyr seeking to have his way with the sleeping woman, and the biblical story of Shoshana (one of the additions to the Book of Daniel), better known in art history as Susanna and the Elders – a rare instance of a woman who is sexually assaulted, resists, fights for her rights, and wins (albeit with the help of Daniel). In the #MeToo era, it is no surprise that Zuckerman chose to rescue Antiope from her mythological image as a passive victim of Jupiter, and transformed her into Susanna, whose monumental presence is defiant and unapologetic. Zuckerman sources Susanna's enormous palms from a painting by Richard Prince, and her crossed, veined legs are from a work by Lucian Freud. While the tears on her cheek attest to her distress, she is no longer a prisoner, nor does she belong to anyone. The two lecherous old men have turned into indistinct silhouettes that merge into the background next to Picasso's doves, symbolizing freedom, which hover above a Van Gogh sky. Celebratory flags and banderoles of Latin text from medieval manuscripts serve as an age-old equivalent of texting.

# ALLISON ZUCKERMAN: TO CREATE FROM A CLOUD

Curator: Tami Katz-Freiman

1 Felicity Carter, "Allison Zuckerman Rewrites Art History to Reclaim Famous Females," *Forbes*, August 9, 2018, available at [www.forbes.com/sites/felicitycarter/2018/08/09/allison-zuckerman-rewrites-art-history-to-reclaim-famous-females/#619c498170ba](http://www.forbes.com/sites/felicitycarter/2018/08/09/allison-zuckerman-rewrites-art-history-to-reclaim-famous-females/#619c498170ba) (accessed June 24, 2019).

**Allison Zuckerman, a New York artist born in 1990, has been dubbed the "DJ of the Art World."<sup>1</sup> In her paintings, she samples elements from past masterpieces of Western culture – always by male artists – and creates a new remix that combines layers of history with a hyperactive, up-to-date, contemporary presence. Like a brazen robber in broad daylight, she grafts modern and contemporary artists with Old Masters – Lucien Freud with Bronzino, George Condo with Rossetti, Rogier van der Weyden with Rubens, and many others – alongside images from pop culture and social media. In this way, she creates a disrupted arrangement of vocabularies, genres and periods, interweaving vividly-colored forms and images like a post-postmodern pastiche on steroids, a motley collage that the viewer is invited to decipher as a secret code.**

The unique nature of postmodern quotation and appropriation has been discussed as far back as the last decades of the twentieth century. Unlike the familiar conventional gestures of "influence" or "homage" in art history – which were characterized by transformation and assimilation of the influencing source into the influenced one – quotation takes the glimmer of the aura of the original work and displaces it into a new context while deliberately revealing the seams, often with a knowing wink at the viewer. In the no-man's-land of intellectual property rights, it has become apparent that if a quoted work takes on a new lease of life in its new context, then the appropriation is legitimate. In Zuckerman's case, there is no doubt that her depictions of women have undergone a deliberate transformation. She is therefore part of a lineage of female artists whose work challenges the conventions of representation of women in the history of art.

In previous series, Zuckerman focused on "reclining women" in hedonistic and pastoral scenes. In the new

Natalia Zourabova,  
**Ester Big**, 2019, oil on  
 canvas, 230×140

נטליה זורבובה, **אסתר  
 בגדול**, 2019, שמן על בד,  
 230×140

נטליה זורבובה, **إسתר وبغوة**,  
 2019, زيت على قماش,  
 230×140



2 The New Barbizon group, founded in Israel in 2010, includes various female artists who were all born in the former Soviet Union: Zoya Cherkassky, Olga Kundina, Anna Lukashevsky, Asya Lukin, and Natalia Zourabova. Like the nineteenth-century French school that the group is named after, they, too, seek to use figurative painting from life as a form of critique and an expression of social views, in part through intense outdoor painting sessions that they conduct at various locations – from the Central Bus Station in Tel Aviv to the Bedouin settlement of Hura – which directly inform the content of their paintings.

managed to stake out as her own, is bedecked with an assortment of intense colors that affiliate it with the rest of the home, where Ester holds sway.

The realism in Zourabova's works – like that of her fellow colleagues in the New Barbizon group<sup>2</sup> – was initially regarded unfavorably in Israeli art, whose values are different from those of this group of Russian-speaking artists, or as outdated and irrelevant. But within the walls of her "fortress," realism is precisely what gives a "stamp of authenticity" that what her paintings depict is indeed the actual reality.

The struggle for a place in the world – which women in general must grapple with, especially if they are Russian-speaking immigrants in Israel – is a multifaceted one, on many fronts. The act of immigration itself is a life-changing event, and processing it takes years, sometimes a lifetime. Here, the artist has chosen to process it by painting what happens in the domestic domain, where the struggle for space is subtle and intricate, ambiguous, and permeates the very walls of the home and its floor, the bedding, and the smells of the cooking. While the depicted home is the artist's own personal abode, it is highly indicative about what happens inside countless homes of other new immigrant women from the former Soviet Union living in Israel today. These women live at the nexus of several different types of oppression. As women, and as new immigrants of a certain ethnic background, who are stigmatized in terms of sexuality, family values, and religious status, they are denied a place at the forefront of Israeli society. By bringing them into her home, Zourabova's artistic act allows viewers to identify with her and find similarities between themselves and the artist, thereby forging a sense of intimacy and a two-way sense of belonging.

The realistic paintings, with their vivid and bold colors, elicit impressions ranging from the foreign to the familiar, moments of belonging and non-belonging to the society that the artist lives in. The artist's mother sits in the living room, along with the daughter's friends, while in the kitchen various steaming dishes are being prepared. Each painting illustrates a different aspect of Zourabova's identity: as mother, painter, or woman seeking her own space, a room of her own. The boundaries suggested in her paintings are neither clear-cut nor constant, but diffused and in constant flux. The depictions of the interiors of the home reveal the challenges of grappling with issues of belonging and with definitions of what constitutes a home. Thus, the series of paintings in the exhibition appear to be a metaphorical reflection of the attempt to demarcate the boundaries of a safe space within various spheres and circles.

In the works that show Zourabova's daughter lying or sitting in various poses throughout the house, we see the artist's struggles with her daughter over house rules and proper etiquette. This struggle is a reflection at once of her experiences as a woman, a mother, a new immigrant, and a professional. Like many adolescent girls, the daughter is untidy, and her clothes are scattered all around the house. For the artist, this represents a chaotic breakdown of order that undermines her ability to cope. In conversation with me, she tells me that she feels as though life with her daughter is a perpetual invasion of disorder into her intimate, safe space, which she feels must be orderly and organized. Ester, on the other hand, being raised and educated in Israel, treats the entire home as her own domain, and even encroaches upon her mother's space – the living room and bedroom. The paintings portray the struggle that takes place on several levels at once: a struggle for room, for living space, for parental boundaries – and by extension, also over the boundaries of the artist's life in the wider Israeli realm, which she must forge and create for herself, as an immigrant woman living in Israel and raising a child who is already "more Israeli" than her.

However, there is one safe harbor from the troubled and colorful waters of conflict that rages throughout the various spaces of the home within the paintings – namely, the kitchen. "This kingdom is exclusively mine," says Zourabova. Nonetheless, this space, which she has

# NATALIA ZOURABOVA: DEVOCHKI

Curator: Aya Lurie

## In Natalia's Reality

Lena Russovsky

**In her exhibition, "Devochki" (in Russian, "Girls"), Natalia Zourabova opens her home to the scrutiny of other people. "This is the fortress, this is where everything happened," she tells me in our conversation. She allows us to look into her private space, thereby providing a glimpse into the experiences of a Russian-speaking immigrant woman living in Israel.**

<sup>1</sup> The Hebrew term *olah* (masculine: *oleh*), from the word *aliyah* ("ascent"), refers specifically to immigrants to Israel. In the context of Israeli critical discourse, the use of the word *hagirah* ("immigration" in the generic sense) seeks to expose the difficulties of immigrants to Israel.

**A Russian-speaking *olah*<sup>1</sup> – a "Russian" in the eyes of the locals – faces myriad challenges in the public sphere on a daily basis, wherever she goes: at the local post office, at official institutions, in the workplace, and in social interactions. Some of her encounters with veteran Israelis are pleasant and positive experiences, others are difficult and jarring. These allow her gradually to become familiar with society at large, but it is a never-ending negotiation of identity and belonging, while trying to decipher veteran Israelis' codes of social conduct. At home, too, the constant struggle of deciphering the Israeli environment continues, another aspect of the plight of a new immigrant. In this exhibition, Zourabova portrays the dynamics at home, in paintings that are about belonging, foreignness, and intimacy. We are introduced to the rooms of the home where she lives with her only daughter, Ester, and to the backstage of their domestic arrangements.**

**In a relaxed and nonjudgmental style of painting, Zourabova portrays the dynamics between the occupants of the home, who are both women. In the former Soviet Union, and still in Russia of today, mother-daughter relations are the cornerstone of family life – and in Israel, too, the artist's family unit maintains such a feminine foundation. From time to time, mother and daughter are joined by the grandmother, who occasionally visits from the old country. "Even our cat is a female," says the artist with a wry smile.**

the artist's need to break boundaries and make his voice heard – with the image of the soaring bird serving as an allegory to the artist and artistic creation. In the house before us, in contrast, a young girl sits motionless on the roof among the birds, and looking at her ineluctably invokes the alarming prospect that she might fall off.

Vered Aharonovitch,  
detail from the  
installation **The Cuckoo  
Clock**, 2019, mixed  
media (photo:  
Michael Liran)  
ורד אהרונוביץ, פרט מתוך  
המיצב **שעון הקוקיה**, 2019,  
טכניקה מעורבת  
(צילום: מיכאל לירן)  
فريد أهرنوفيتش، تفاصيل  
من العمل التركيبى **ساعة  
الوقواق**، 2019، مواد مختلطة  
(تصوير: ميخائيل ليران)



In Aharonovitch's work, the family members' desire to maintain order and cleanliness is doomed to fail: in short order, the procession pulls all the garbage back into the house. A peek through the windows (which allows the viewers to glimpse behind the scenes and indulge in a bit of guilty voyeurism) reveals dirty and stained areas in the house (moldy dishes in the kitchen, mildew on the walls of the bathrooms) and intimate situations to do with bodily wastes (nail trimming; a woman sitting on the toilet with a bucket on her head; hair plucking). Such expressions of waste and grime, representing the subject by all that is ignoble and repugnant, have been linked by theorist Julia Kristeva, in her book *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, to the undermining of the process of identity formation:

We may call it a border; abjection is above all ambiguity. Because, while releasing a hold, it does not radically cut off the subject from what threatens it – on the contrary, abjection acknowledges it to be in perpetual danger. But also because abjection itself is a composite of judgment and affect, of condemnation and yearning, of signs and drives. Abjection preserves what existed in the archaism of pre-objectal relationship, in the immemorial violence with which a body becomes separated from another body in order to be – maintaining that night in which the outline of signified thing vanishes and where only the imponderable affect is carried out.<sup>2</sup>

2 Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Léon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), p. 11.

In conversation with me, Aharonovitch cited Prokofiev's musical composition *Peter and the Wolf* as a source of inspiration for the garbage disposal procession. *Peter and the Wolf* can be read as a story of coming of age, or as a moral tale about the subjugation of the individual to authority and maintaining the boundaries of what is permitted or forbidden. Peter disregards his grandfather's order not to venture out into the meadow because of the dangers he may face there. Heedless of these warnings, he opens the gate and exposes himself and the farm animals to the perils of the cruel wolf. Ultimately, thanks to his resourcefulness and the help of the animals, Peter is saved, but does not escape the wrath of his grandfather for having disobeyed him. Nonetheless, the work celebrates Peter's success, and can be seen as *ars-poetic* expression of

Over the years, Aharonovitch has incorporated into her work figures based on herself as a young child and on other members of her own family, in unbridled and humorous displays of provocative candidness and compassion. However, the archetypes of her characters and the relationships within the family are familiar to us all, sometimes painfully so. Her characters – which are replicated and repeated at different places at the same time – are imprisoned in endless internal rituals of bodily and domestic maintenance, in obsessive conditioning, secret alliances, and manifestations of the fear of death, forever fantasizing about breaking free from the dreary routine of family life. The mother holds a black garbage bag; the girl cradles her newly deceased pet like a dead baby; the grandmother is kneeling on all fours, carrying a pot of dull chicken soup on her back; and the doddering old grandfather, who is confined to a wheelchair, never ceases, despite his age, to pester one of the young girls of the family by stabbing her behind with his stiff stick. The scene calls to mind the familiar Freudian term *unheimlich* (uncanny), which denotes the unsettling and disturbing sensation one feels when encountering hybrid elements that project both the strange and the familiar, the natural and artificial, animal and human – especially in the context of banal, intimate domestic situations of daily life.<sup>1</sup>

1 Itzhak Benyamini, "Introduction to *The Uncanny*," in: Sigmund Freud, *The Uncanny*, trans. Ruth Ginsburg (Tel Aviv: Resling, 2012), pp. 7–12 (Hebrew).

A closer look at the work reveals a special and somewhat disturbing relationship between the father of the family and his young daughter. Her secret anxieties about the health of her mature father are expressed in their innocuous game of doctor and patient, which they play on the sofa in the living room; in her angry indignation at the will that he is writing on the dining table; by her whipping out the red tablecloth from the table, causing the dishes to smash onto the floor; and in his depiction as wired up to monitors as he walks within a treadmill, like a laboratory mouse. The father, for his part, is devoted to his daughter, but at the same time is trying desperately to extend her need for his constant care indefinitely, as his little girl. To this end, he carries her on his back (she convincingly playing the part of a "sack of flour"); trims her nails; and teaches her to shoot birds through the window of the treehouse he has built for her – all so that she might never, heaven forbid, think of growing up and truly leaving the nest, or of expressing her autonomous self and artistic voice.

## VERED AHARONOVITCH: THE CUCKOO CLOCK

Curator: Aya Lurie

Vered Aharonovitch's solo exhibition centers on a family and their fine house, which we are invited to inspect in a spot of voyeuristic indulgence. Despite its conventional, respectable appearance, in this house there are no compunctions about washing the dirty laundry in full view. We must not allow the exquisitely rendered details of this dollhouse – with its appealing solidity, bright expression, and gingerbread-like colors – to deceive us, for it possesses the seductive complexity of traditional children's fairytales, with their heady mix of magic and fear, brutality and gentleness, reality and fiction. Back then, those fairytales were not afraid to shock and dwell upon the forbidden and appalling, gleefully holding back from reaching the happy ending that subordinates reality to artistic enjoyment.

In her research preceding the creation of the work, Aharonovitch looked at a great many mechanical clocks from past centuries, of the sort that use mechanized figures. These would pop out and move along tracks at predetermined intervals, to the surprise and delight of audiences, while relentlessly marking the passage of time as a *memento mori* – a sobering reminder of mortality designed to spur people to mend their ways and maintain the existing order. Aharonovitch sees parallels to these notions in her own home, mentally viewing them as “a Jewish-Polish *memento mori*” – namely, behavior that is governed by the constant fear of the worst that may strike at any given moment, dispelling any prospects of a comfortable existence free of perennial existential angst. Not surprisingly, the house she has created works like a large clock: every fifteen minutes, a grotesque and bizarre procession of family members emerges from the door, for the purpose of emptying the garbage that has accumulated inside.



Fig. 1  
Tsibi Geva, *Umm el-Fahem*,  
1983, acrylic on canvas,  
166.5×203.5, The Israel  
Museum, Jerusalem,  
purchase, Recanati Fund for  
the Acquisition of Israeli Art



Fig. 2  
Maria Saleh Mahameed,  
*Umm el-Fahem*, 2016,  
charcoal on canvas, 210×450

Maria Saleh Mahameed,  
detail from *Ana Hoon*,  
2019, charcoal on  
canvas, 392.4×970  
מריה סאלח מחאמיד,  
פרט מתוך *אנא הון*,  
2019, פחם על בד,  
392.4×970, تفصيل  
ماريا صالح محاميد,  
*من العمل أنا هون*,  
2019, فحم على قماش,  
392.4×970

presence and its manifestations as part of the local reality, by incorporating the names of Arab communities in Arabic script, as well as Palestinian cultural artifacts (such as the keffiyeh) or human figures, such as the personification of *Umm el-Fahem*.<sup>figs. 1–2</sup> In her works, Saleh Mahameed anthropomorphizes objects, such as the cab of the big truck that crashed into her car, or a backhoe. These are shown next to the broken traffic demarcation fence, as though bowing their heads and asking for forgiveness from the dejected, bruised figure of the artist, as she is led away from the scene of the accident, supported by two male figures. The image is redolent of iconic representations of Jesus being taken down from the Cross, except that in this case it is Mary (Maria) who bears, with her own body, the pain and helplessness of the victim. That image is heightened by the presence of the calves' legs, which are visible at the bottom of the painting, dripping with red blood, resonating with the biblical scene of the Binding of Isaac as a prefiguration of the Crucifixion. Beside all these, security and surveillance cameras function as a kind of mechanical eye, spying, monitoring, and documenting, blithely indifferent to the drama taking place before them, devoid of compassion and blind to injustice and human pain.



3 Carl Zigrosser, Prints and Drawings of Käthe Kollwitz, (Mineola, New York: Dover Fine Art, 1969).

the medium of choice for various artists. Käthe Kollwitz (1867–1945) exploited charcoal's expressive, dramatic quality, and its softness, to depict human suffering and to convey social critiques.<sup>3</sup> The painter Aviva Uri (1922–1989) harnessed the qualities of charcoal pastels for spontaneous and intense expression in a flurry of drawings full of primal energy, in a bid to evoke the poetic complexity of existential threshold states. Her description of what a line is seems pertinent to the spirit of Saleh Mahameed's work:

**A line is a sensation, an ability to feel, a ray we still don't know the essence of. But I see it clearly; everything that we do, sketch out, engrave, arouses lamentation for our inability, for the inability of our knowledge, a line's end, is there an end? The longing for the unsensed, for the lacking, for what is still becoming, the longing for the line... I hear the line as a kind of sound that is uniform and thick, trenchant, composed of quarter tones, of thousands of particles, Ligeti's *Space Odyssey*, a sound that approaches infinity and sends rays in all directions. The line is I.**<sup>4</sup>

4 Aviva Uri, "The Line," in Galia Bar Or and Jean-François Chevrier, Aviva Uri: The Line Drawings, trans. Richard Flantz, exh. cat. (Ein Harod and Bochum: Mishkan Museum of Art and Museum Bochum, 2005), p. 39.

**For Saleh Mahameed, the use of charcoal is like drawing a line with one's finger in the sand: leaving a mark in a direct, visceral manner, using the locale's own materials. Charcoal is directly linked to her birthplace, Umm el-Fahem ("Mother of Charcoal"), which, as its name suggests, has long been famous as a place of charcoal production and trade. As she is quoted in a text that accompanied her solo exhibition at the Artists' House in Jerusalem, "I am a Fahmaweya – a native daughter of Umm el-Fahem, deeply connected to my city and its history. To my intense regret, it has yet to be restored to its former glory, as it is continuously being de-legitimized. I know more about life in the Arab community in general, and Umm el-Fahem in particular, than any outsider."<sup>5</sup> On the canvas, inscribed like forbidden graffiti, are the words *Ana Hoon* in Arabic ("I am here"), as a declaration of the artist's existential statement and her Palestinian identity, as though to say: You cannot ignore my existence, I stake my claim in this place.**

5 Maria Saleh Mahameed quoted in: Dorit Ringart, "Fahmaweya," accompanying text to Saleh Mahameed's exhibition "Fahmaweya," The Jerusalem Artists House, 2018.

**In this respect, there are similarities between Saleh Mahameed's work and Tsibi Geva's paintings (shown in the adjacent hall), in which he acknowledges the Palestinian**

# MARIA SALEH MAHAMEED: ANA HOON

Curator: Aya Lurie

**The new work by Maria Saleh Mahameed, *Ana Hoon* (in Arabic, "I Am Here"), tells her story in the past year. It has been a particularly dramatic year, in which she found herself hovering between life and death, no less. The story unfolds on a scroll of white canvas, in images and symbols drawn in various styles – starting with her acceding to a request by Hadassah Medical Center in Jerusalem to donate some of her bone marrow to save an unnamed boy; through her serious road accident on Highway 6, in which her car collided with a large truck transporting calves to the slaughterhouse; to her recent wedding with her fiancé, Rami Habib-Allah, who remained steadfastly by her side during her recovery.**

**The artist's long-haired figure, and her hand- and footprints, appear repeatedly on the canvas that serves as the support of her work. The charcoal patches render present her body and her movements during the act of drawing, like a studio self-portrait. For Saleh Mahameed, life and art are well and truly in thrall to each other: she produces her work on the floor of her parents' living room, amidst the throng of her cherished dogs and cats, who leave their own mark on the painting with their pawprints.**

**Black charcoal is Saleh Mahameed's chosen dominant material in her work. It is a primal medium, which lends itself to everything from architectural drawings, to sketching and scribbling. It provides for an intimate, sensitive, and tender mode of expression, thanks largely to the direct contact of the fingers with the drawing surface, as they smear, rub, and smooth the line.<sup>1</sup> Charcoal drawing would seem to require great care and precision, because of its tendency to leave a mark on anything it touches. However, as Saleh Mahameed's work demonstrates, this very attribute can also be embraced and adopted as part of the artistic process.<sup>2</sup> In the history of art, it has been**

1 On the sensuous material properties of charcoal drawing, see a discussion of Gorgia O'Keeffe's early works in this medium: Nancy Hopkins Reily, Georgia O'Keeffe, A Private Friendship, Part I (Santa Fe, New Mexico: Sunstone Press, 2014), pp. 187–190, 253–254, 284.

2 Charcoal drawings are usually completed by a covering of a layer of fixative. This is not the case with Saleh Mahamid's works.

source of the materials and forms in the world gradually disintegrates and re-forms, in reflective cyclical fashion – both as a marker in Geva's oeuvre and as a representation of our own existence.

Tsibi Geva, detail from  
the installation **Where  
I Come From**, 2019

(photo: Elad Sarig)

ציבי גבע, פרט מתוך המיצוב

דרך איפה אני מגיע, 2019

(צילום: אלעד שריג)

تسيبي جيفاء، تفصيل من

العمل التركيبى عن أي

طريق أأمل، 2019

(تصوير إلعاد سريغ)



organic and irregular: walls of natural stone, lattices, terrazzo floor tiles, and keffiyehs. The painted image of fractures and cracks that run through the canvas breaks up the monolithic structure of the wall, whose purpose is to block access, restrict the space and define it. Something about the structure of the large painting remains unresolved because it is made up of discrete paintings that display Geva's wide-ranging painterly vocabulary. In addition, despite its monumental size and its perception as a painting that is also an object in space, its edges remain open-ended and it does not cover the entire display wall. In this respect, it references the flat nature of modernist painting, which reveals how it is made and the implicit structure of the artistic act.

Poet and novelist Shimon Adaf wrote the following after the publication of Jorge Luis Borges's book, *The Aleph*:

Borges's name is often associated with a maze, a mirror, a library, three permanent characters in his work – three entities that are three aspects of one principle: endless playfulness with space, with time, with the possibilities of existence. Three playgrounds for whims and imagination. One sometimes gets the impression that Borges is in love with getting lost, with reflections and erudition for their own sake. But, as many of the stories in *The Aleph* demonstrate, this playfulness has another purpose: finding the grand masterplan that lies deep beneath the world and history, the form that God's thought takes in the world, the object that embodies all of Creation.<sup>10</sup>

10 Shimon Adaf, "The Maze, the Mirror, the Library, and the Monster," Ynet Books, August 18, 2000 (Hebrew), available at <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-64849,00.html> (accessed August 10, 2019).

11 The title of the exhibition is taken from Avot Yeshurun's poem "How Have I Gotten Here. That Is a Question," *All the Poems*, vol. 3 (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 1995), p. 63 (Hebrew).

Geva's tripartite project presents, side by side, three seemingly unconnected elements, whose affinities to one another remain an open question that awaits deciphering and, like the title of the exhibition, "Where I Come From,"<sup>11</sup> allow for different readings and significations. Geva presents a situation which is like an enigmatic mental space, its components connected by invisible threads of meaning. Like musical variations on a disharmonious theme, he has layered every element and theme in the installation before us. Into each element he has cast precedents that expand the tonal dimension of each aspect separately, as well as their function as an ensemble in the exhibition space. The identifiable

regime of modern culture epitomized in the white cube, undermining it with its own devices. The blackened wall is a painting full of nothingness, which is also a tribute to the series of black-and-white monochrome paintings by Robert Rauschenberg, one of the greatest American artists of the twentieth century, perhaps yet another spiritual father of Geva's work. As Geva himself points out, the very first exhibition that he saw in New York, when he arrived to study there in the 1980s, was one of works by Rauschenberg – an artist who emerged from the tradition of modern abstraction, but paved the way to a new radical language that incorporated real-world materials (such as newsprint, which he pasted onto the canvas) into paintings that championed both holism and nothingness, and developed a process of creation and erasure that resulted in a non-descriptive depiction that is at once specific and universal.<sup>7</sup>

7 Barbara Rose, Valeria Varas, and Raúl Rispá, *Monochromes: From Malevich to the Present* (Berkeley, CA: University of California Press, 2006), p. 78.

8 David Avidan, "The Stain on the Wall," *Something for Someone* (Tel Aviv: Am Oved, 1987), pp. 12–13 (Hebrew).

Further inspection of the wall of the museum which Geva has covered in black evokes a host of quotations and sayings, such as "Out of the north an evil shall break forth" (Jeremiah 1:14), "The inscription on the wall" (during Belshazzar's feast in the Book of Daniel), and the Hebrew poem "The Stain on the Wall" by David Avidan.<sup>8</sup> Thus, it becomes a kind of "black noise" replete with many meanings, which questions and challenges the existing order – akin in mood, color, and dynamics to the black bale of tires and the large painting leaning against the southern wall of the hall.

The painting on the southern wall is a kind of fissured wall, whose cracks resemble those of a shattered side mirror of a car after an accident, which Geva picked up during one of his magpie collection walkabouts.<sup>fig. 2</sup>

As he explains, "Every now and then I find something abandoned, in the street, on the sidewalk, in all kinds of places, I pick it up in the trunk of the car and I bring it to the studio. When the thing is already lying there, among many similar things, it silently projects its own vibes."<sup>9</sup>

Approximately forty paintings of various sizes, each painted individually, are mounted on an inclined frame (resonating the lattices that have repeatedly featured in Geva's work over the years). Together they form a huge painting that leans against the wall. The freehand path lines that are drawn on it, splitting apart like cracks in shattered glass, recall the repertoire of patterns that has recurred in Geva's paintings since the 1980s, which are

9 Geva's exhibition "Transition, Object" at the Ashdod Art Museum in 2012 (curators: Yona Fischer and Roni Cohen-Binyamini) was devoted to the significance of readymade objects in his work.

3 See Hadas Maor, "Vernacular Art," in Tsibi Geva: *Archaeology of the Present*, exh. cat., the Israeli Pavilion, 56th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia (Jerusalem: Ministry of Culture & Sport and the Ministry of Foreign Affairs, 2015), p. 37.

4 In Geva's exhibition "Master Plan" at the Haifa Museum of Art (2003), and in its accompanying artist-book, he describes the close association between his work and that of his father, architect Ya'acov (Cuba) Geber.

5 All unreferenced quotations of Geva are from his email correspondence with the author, June 2019.

6 Geva's tire installations include: "Notes for the Days of Awe," Art Focus 3, Jerusalem, 1999 (in collaboration with Kher Fodi), curator: Tami Katz-Freiman; "Master Plan," Haifa Museum of Art, 2003, curator: Daniella Talmor; "A Road to Nowhere," Ashdod Art Museum, 2011, curator: Aya Lurie.



Fig. 1  
Tsibi Geva, installation view at the exhibition "Archeology of the Present," façade of the Israeli Pavilion at the 56th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia, 2015 (photo: Elad Sarig)



Fig. 2  
Cracked car side mirror, "abandoned object" that Tsibi Geva picked up and took to his studio, 2019

whose appearance and original function embody for him certain fundamental formal and conceptual aspects.<sup>3</sup> In all of these, he grapples with the formalistic codes – both aesthetic and content-related – of modernism. "I grew up as a son of a modernist architect, a strict aestheticist in the Bauhaus tradition,"<sup>4</sup> he recounts, "and for many years I was unaware of what that had wrought within me. Today I understand, and seek to explore precisely what my father hated, rejected outright, and continually fought against: imperfection, aesthetic and cultural improvisation, eclecticism, political and social chaos. Today, I am drawn to the unwanted castoffs that are thrown away, like waste or as anthropological findings, and work within them."<sup>5</sup>

A bale of compacted tires, freshly delivered from a recycling plant, is a throwback to a series of previous installations by Geva, where he covered the exhibition walls with tires that were attached to each other with cable ties.<sup>6</sup> The ultimate expression of that idea was when he used such tires to clad all the outer walls of the Israeli pavilion at the Venice Art Biennale.<sup>fig. 1</sup> In his current exhibition, the tires appear in an entirely different "material phase": bound up, on their way to or from somewhere else, they form a raw and solid sculptural entity. The bales of tires contain the compressed energy of large and opposing forces: the rotational motion potential inherent in a wheel; its pliable nature as a shock absorber; the potential for violent eruptions of civil disobedience when the tire is used for demonstrations and roadblocks; and painful, intimidating binding with cable ties. The tangled, tightly bound tires, crammed together to bursting point, lie broodingly in the space as a robust, dense material drawing, or as a foul-smelling sculptural element that obstructs free movement and the field of vision, dumped on the floor of the hall, stripped of its normative function.

The northern wall of the gallery, where the stairs leading to the upper level of the museum are located, is covered with dense lines and black patches that have been sprayed on, like graffiti that have been erased with the same spray paint they were created with. This use of spray paint, typical of street art, repurposes it ironically for erasure and blacking out. The act of erasing is suggestive of something potentially explosive, defiant and provocative. Thus, the blackening of the white wall is like a challenge by the voices of the street against the

# TSIBI GEVA: WHERE I COME FROM

Curator: Aya Lurie

**Tsibi Geva has a large installation on show at the Herzliya Museum of Contemporary Art, whose three components, which together make up a spectrum between painting and sculpture, collectively form a complete mental space. The connections forged between them reflect Geva's view of the internal refractions of existence in the world as a conceptual, physical, and emotional phenomenon. Their constituent elements are all founded on the visual and material index that Geva has formulated over five decades of artistic endeavor: paintings of keffiyehs, terrazzo floor tiles, lattices, blinds, walls of natural stone, car tires, sprayed graffiti, and more. In Geva's work, the collage is both a method and a value in its own right. It reflects his multilayered and simultaneous approach that combines the formal order of matter (the abstract qualities of its form in space) with the cultural order, thereby evoking multiple aspects related to the history of art, life in Israel, the cultures of the East and West, politics, society, and the artist's personal life story. Geva's work conveys an internal discourse with the language of painting; it is painting that questions, while it is being created, its own self-definition.<sup>1</sup>**

**Various concepts serve as keys to Geva's vocabulary and oeuvre. His work often contains references to "vernacular architecture" – namely, architecture without architects,<sup>2</sup> which develops at a given location over a period of centuries, from the local materials and its climatic and cultural needs. In conversations with him, the notion of a *bricoleur* frequently arises, as expressed in Claude Levi-Strauss's book *The Savage Mind*, in reference to someone who improvises and quickly fashions a shelter from materials found at hand. In addition, Geva frequently makes use of "abandoned objects" (another recurring theme) – that is, readily available, typically local objects**

1 Barry Schwabsky, "Painting Against Itself: Tsibi Geva's Recent Work," in *Tsibi Geva: Paintings 2011–2013*, exh. cat. (Washington, D.C.: The American University Museum at the Katzen Arts Center, 2013), pp. 19–25.

2 The term *vernacular architecture* was coined by Bernard Rudofsky in a book about architecture without architects that he published in conjunction with an exhibition he curated in 1964 at the Museum of Modern Art, New York. See Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture* (New York: Doubleday & Company, 1964).

identity – stretching between Western culture and highly charged representations of localism, and between the legacy of his father, the European modernist architect, and the “vernacular architecture” (local architecture without architects) that is at the focus of Geva’s work – the exhibition outlines an inner portrait that is also a portrayal of a certain place and time.

**Dr. Aya Lurie**

**Director and Chief Curator**

1 Ernst Hans Gombrich, "The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and Art," in *Art, Perception and Reality*, ed. Maurice Mandelbaum (London and Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973), pp. 5–27.

fundamental human aspect of the current *Zeitgeist* and social roles (a mask).<sup>1</sup>

Each of the current exhibitions tackles this duality in its own way. Thus, in Natalia Zourabova's exhibition we can see not only the tracking of the changes that she and her daughter Ester undergo in their Jaffa apartment, but also a feminine take on the life of single-parent immigrant women seeking to redefine their self-determination and their own place in the world. Vered Aharonovitch's kinetic sculpture, depicting herself and her family in a handsome home, offers a personal, revealing family portrait that reflects the difficulty of experiencing the present amidst a paralyzing fear of death and of the future. Veteran painter Hannah Levi, whose exhibition features paintings from her estate that have not yet been displayed in public, repeatedly painted portraits of women – herself and her friends – that highlight the signs of aging in their bodies and faces, in part through her choice of painting materials, often mixing in sand and oil-pastels to suggest the constant erosion of life and its fragility. Allison Zuckerman places her self-portraits within chimeric scenes crammed with references from the history of art, blithely demolishing formulaic representations of women in Western cultural history. Her portraits underscore the visual cornucopia of the digital age, with a nod to the selfie culture and the #MeToo protests. Maria Saleh Mahameed recounts, on a long scroll, her experiences of the past year. As a native of the town of Umm el-Fahem ("Mother of Coal"), she repeatedly presents her image in charcoal, next to her hand- and footprints, as an existential statement: *Ana Hoon* (Arabic, "I am here"). Iris Nesher's image projection is an elegy that presents her perspective, as a photographer and mother, on her son in various art venues, over many years. Collectively, the images provide a multilayered portrait of many periods and situations, in which our knowledge of the son's eventual tragic death intersects with thoughts about the archetypal museum as a contemporaneous time capsule that preserves and commemorates the essence of what it is to be human.

The large hall presents Tsibi Geva's exhibition, "Where I Come From." The exhibits, containing something like a condensed index of his work over five decades, may be regarded, by extension, as an artistic self-portrait. Through the constituent parts of his artistic

The focus of the museum's current group of exhibitions, and of the following one, is on portraits and their significance. Portraiture, which is one of the classic genres in art, throws into sharp relief questions of identity and modes of representation, as well as the tensions between personal and private expression and social and periodic articulation, and between the desire for material immortalization and the ephemerality of our human nature. The exhibitions highlight two intersecting issues that arise from those tensions and are reflected in them: the autobiographical perspective, and the dimension of time – with particular emphasis on the feminine perspective. The self-portraits of the women artists on view are incorporated in their exhibitions, while conveying their life stories and conceptually expanding the notion of portrait to cover various issues pertaining to self-representation, gendered portraiture, family portrait, group portrait, and so forth.

At the heart of the portrait is the complex relationship between the appearance of the human subject and its plastic representation. In his groundbreaking essay, *The Mask and the Face*, Ernst Gombrich – one of the leading scholars of art history – discusses the particular difficulty involved in producing artistic representations of the human face. In a portrait, he points out, artists are required not only to turn something alive into something inanimate and render a three-dimensional entity into a two-dimensional one, they must also contend with constant movement (facial expressions, physical and mental state) and signs of the passage of time, that constantly change the subject's face. For this reason, Gombrich suggests, portraits embody a certain duality, being both a specific depiction of a particular person (a face), and a reflection of a

Many good people took part in preparing the current group of exhibitions at the Herzliya Museum of Art. I would like to thank, first and foremost, the artists: Vered Aharonovitch, Tsibi Geva, Iris Nesher, Maria Saleh Mahameed, Natalia Zourabova, and Allison Zuckerman. In addition, thanks and appreciation to the curators: Ruty Chinsky-Amitay, who curated the exhibition of the late Hannah Levi, and Tami Katz-Freiman, who curated Zuckerman's show. Thanks also to the writers of the enlightening and heartwarming texts: Hedva Harechavi for Iris Nesher's exhibition, and Lena Russovsky about Zourabova's work.

Heartfelt gratitude is extended to Moshe Fadlon, Mayor of Herzliya and Chairperson of the Herzliya Art and Culture Company, for his great 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, for his ongoing, years-long support; and to Adi Hadad, CEO of the Herzliya Arts and Culture Corporation, for her significant involvement in every way.

Tsibi Geva's exhibition was made possible through the generous support of Friends of the Museum and art lovers Yehudith and Ronnie Katzin; Dalia and Aryeh Prashkovsky; Monique and Max Burger. Special Thanks to Thorsten Albertz of Albertz Benda Gallery, New York. Thanks also for the professional assistance of Adi Borkin, Prashkovsky Group; Lital Feldman, Tyrec Tire Recycling Industries; and Engineer Shmuel Rubin. Thanks to Helit Yeshurun for the permission to publish and quote from Avot Yeshurun's poems. Appreciation goes to Avital and Atar Geva, Atar Sheinfeld, Goni Riskin, and all the friends and colleagues who lent assistance.

Natalia Zourabova's exhibition was made possible thanks to the 2019 Discount Artistic Encouragement Award. We would like to thank Lilach Asher-Tupilsky, Chairperson of the bank; Shulamit Nuss, Curator in Charge, Discount Bank Collection; and members of the bank's artistic committee – Roni Gilat-Baharaff, Irit Hadar, and Roni Cohen-Binyamini – for their faith in choosing the Museum as an award-giving institution. Thanks to Yehudith and Ronnie Katzin for the generous support for the exhibition, which will contribute to the publication of an accompanying catalogue.

Hannah Levy's exhibition was made possible through a productive collaboration and the generous support of all members of the artist's family. Our thanks go to all the individuals who collaborated with the exhibition curator during her research: Martha and Uziel Awret, Avi Hasidim, Dr. Gideon Ofra, Paula Roset (Holzman), and Rachel Shavit Bentwich. Heartfelt thanks to Dr. Ruth Markus

and the Association of Women's Art and Gender Research in Israel. We are grateful to the lenders to the exhibition: The Israel Museum, Jerusalem, and in particular Dr. Amitai Mendelsohn, Curator of the Department of Israeli Art; Haifa Museum of Art and its registrar, Ran Hillel; the Levin Collection; Avi Hasidim; Uziel Awret; and anonymous lenders.

Allison Zuckerman's exhibition was made possible thanks to the generous support of Kravets Wehby Gallery, New York. Vered Aharonovitch's exhibition is generously supported by the Lauren & Mitchell Presser Contemporary Art Grant. We are grateful to Raffaella Frascarelli for supporting Iris Nesher's exhibition, and thank acoustic consultant Gil Toren. Thanks to the artist Dorit Ringart for accompanying Maria Saleh Mahameed during the work on her exhibition. Thank you to the families of the artists who joined in the efforts to bring the exhibitions to fruition.

Our heartfelt gratitude is extended to all the Friends of the Museum, who support our activities with great warmth and commitment throughout the year. Special thanks to Hagit Uzan Bachar, Friends of the Museum Manager, and to Shosh Almagor and Hava Avital, of the Friends management.

We appreciate the superb professionals who accompany the museum's activities on a regular basis: Einat Adi for editing the Hebrew texts and translating them into English; Nawaf Athamnah for the Arabic translation; and Kobi Franco for the graphic design. Thanks to Gamliel Sasportas for his help in the installation of the exhibitions. Thanks to the volunteers who assist us with great dedication: Orit Grosman, Smadar Shilo, Anat Schneider-Sharan, and Moshe Wolanski. Finally, deep gratitude goes to the museum staff for their tireless efforts: Tammy Zilbert, Lilach Ovadia, Reut Linker, Noa Haviv, Yosi Tamam, Nili Goldstein, and Efrat Mor.

## Museum Staff

Director and Chief Curator: Dr. Aya Lurie  
Administrative Director: Tammy Zilbert  
Director of MUZA Education Wing: Hilla Peled  
Assistant to Chief Curator and Coordinator: Lilach Ovadia  
Event and Distribution Coordinator: Reut Linker  
Registrar: Noa Haviv  
Friends of the Museum Manager: Hagit Uzan Bachar  
Volunteers: Orit Grosman, Smadar Shilo, Moshe Wolanski  
Secretary : Ella Andrievsky  
Maintenance: Yosi Tamam  
Public Relations: Hadas Shapira  
Website: Natalie Tiznenko  
Admissions and Friends Coordinator: Nili Goldstein  
Admissions: Efrat Mor

## Exhibitions and Catalogue

Editor: Dr. Aya Lurie  
Editorial Assistant: Lilach Ovadia  
Design and Production: Kobi Franco Design  
Hebrew Text Editing and English Translation: Einat Adi  
Arabic Translation: Nawaf Athamnah  
Arabic Proofreading: Salma Samara  
Design and Installation of Multimedia Systems: Sasportas AV  
Signs and Labels: Kzat Acheret Ltd.  
Audio-Guide Narration and Editing: Anat Schneider-Sharan  
Audio-Guide Production: Espro Acoustiguide Group  
Transportation: Reuven Aharon, Reuven A.A.S.I  
Installation and Hanging: Gamliel Sasportas, Yosi Tamam  
Construction, Electricity, and Lighting: Uzi Kapzoon  
Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Dimensions are given in centimeters,  
height precedes width.

Works are from the artists' collections,  
unless otherwise indicated.

© 2019, Herzliya Museum of Contemporary Art  
Cat. 2019/2

## Tsibi Geva: Where I Come From

Studio Manager : Avital Inbar  
Production Manager: Meital Manor  
Installation Manager: Avi Nagar  
Installation Crew: Nadav Bachar, Gili Natan  
Construction: RSGD, Engineering and Safety Ltd.,  
Rami Shemesh, Civil Engineer  
Assistants: Noga Farchy, Gur Inbar, Daniel Kaganof,  
Chen Mizrahi, Or Shloman  
Digital Simulation: Eyal Rozen, Liat Rapaport  
The exhibition is generously supported by Yehudith and Ronnie  
Katzin; Dalia and Aryeh Prashkovsky; Monique and Max Burger;  
Albertz Benda Gallery, New York.

## Maria Saleh Mahameed: Ana Hoon

Framing: Herzl's Frames, Ramat Hasharon  
Thanks to the artist's family: Ludmila. Saleh, Fareed,  
and Tawfik Mahameed, and Rami Habib-Allah.

## Vered Aharonovitch: The Cuckoo Clock

Maker: Jean-Michel Chartiel (@atelier.pli)  
Production and Installation: Menahem Aharonovitch,  
Michael Gur, Michael Liran  
The exhibition is generously supported by the  
Lauren & Mitchell Presser Contemporary Art Grant.

## Natalia Zourabova: Devochki

Text: Lena Russovsky  
The exhibition is sponsored by the Discount Artistic  
Encouragement Award (Jury: Shulamit Nuss, Roni Gilat-Baharaff,  
Irit Hadar, Roni Cohen-Binyamini) and generously supported by  
Yehudith and Ronnie Katzin.

## Allison Zuckerman: To Create from a Cloud

Curator: Tami Katz-Freiman  
Conservation: Maayana Fliss  
Framing: The Print House, Tel Aviv  
The exhibition is generously supported by  
Kravets Wehby Gallery, New York.

## Hannah Levi : My Face

Curator: Ruty Chinsky-Amitay  
Conservation: Maayana Fliss  
Framing: Roni Miron Art Space  
Thanks to the artist's family for supporting the exhibition.

## Iris Neshet: Out of Time

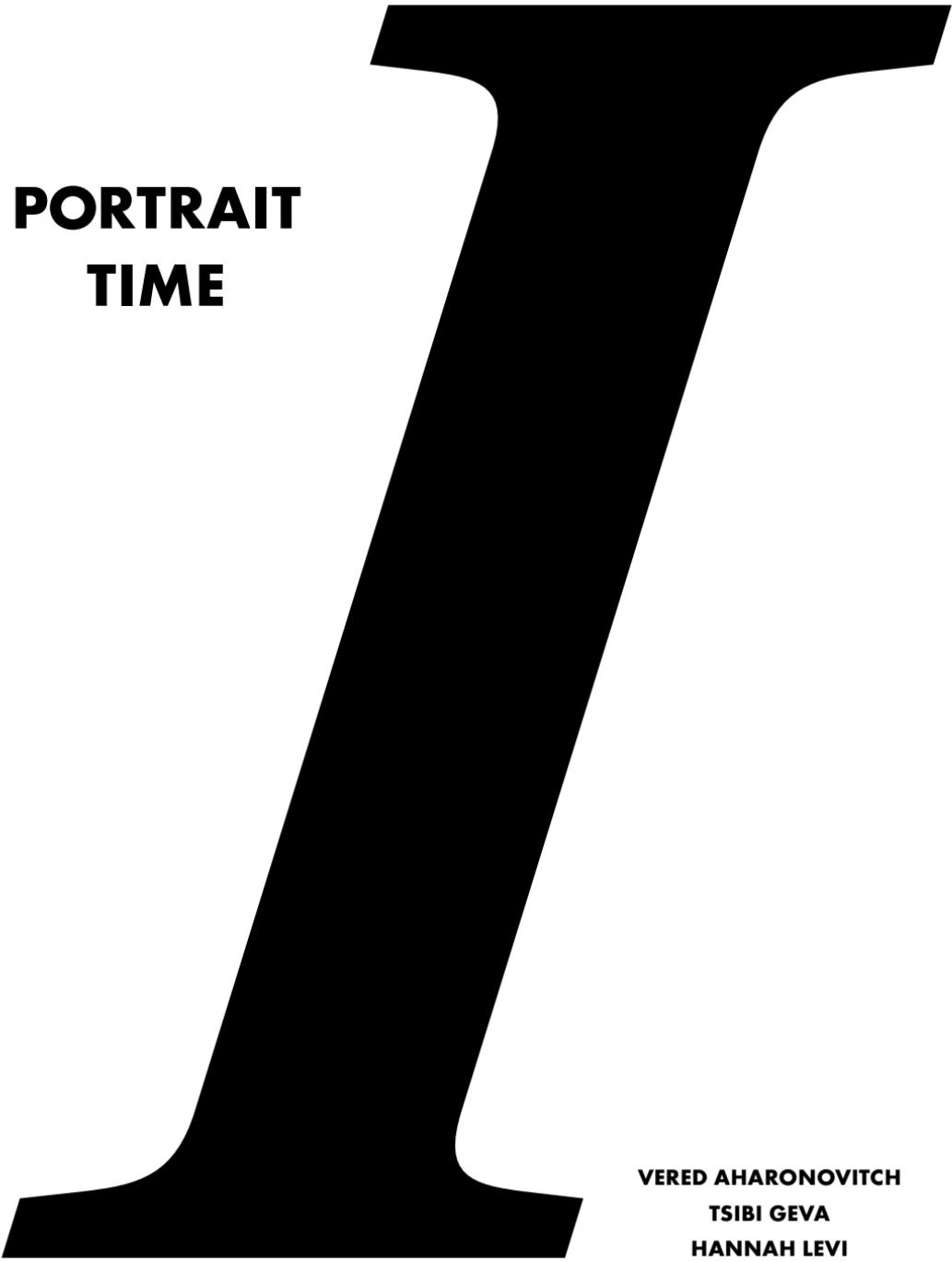
Text: Hedva Harechavi  
Original Music: Ilan Pustopetski  
Editing: Isaac Sehayek  
Colorist: Ido Karilla



albertz benda

Burger COLLECTION





**PORTRAIT  
TIME**

**VERED AHARONOVITCH  
TSIBI GEVA  
HANNAH LEVI  
IRIS NESHER  
MARIA SALEH MAHAMEED  
NATALIA ZOURABOVA  
ALLISON ZUCKERMAN**