זמן דיוקן

ליאוניד בלקלב
מיכל ממיט וורקה
עידו מרקוס
יאן ראוכוורגר
אהרֹן שאול שוּר
אלי שמיר
דיוקנאות מהאוסף

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
שימור: מעיינה פליס
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 טיזנגקו
קבלת קהל וליווי פעילות מועדון הידידים: נילי גולדשטיין, קרן סגל
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: גלוקל תרגום ופתרונות שפה
הגהה ערבית: סלמא סמארה
מתמחות, "בית לאמנות ישראלית": לור בראון, נועה הראל, ניצן מרקוביץ'
קריינות המדריך הקולי ועריכתו: ענת שרן־שניידר
הפקת מדריך קולי: Espro Acoustiguide Group
תכנון והתקנת מערכות מולטימדיה: Sasportas AV
שילוט וכיתובים: קצת אחרת עיצוב ושילוט בע"מ
שינוע והובלות: תפוז בע"מ
הקמה ותלייה: גמליאל ספורטס, נדב בכר, יוסי תמם
חשמל ותאורה: עוזי קפצון
בינוי וצביעה: ויקטור בן־אלטבה
דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל־אביב

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

© 2020, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
קט' 2020/1

ליאוניד בלקלב: פִּינְקוֹתֶקָה
הקמה ותלייה: נדב בכר

מיכל ממיט וורקה: התבוננות
אוצרת: אירנה גורדון
מסגור: רוני מירון מקום לאמנות
התערוכה בסיוע המענק לאמנות עכשווית ע"ש לורן ומיטשל פרסר

עידו מרקוס: וריאציות על 1679.jpg
אוצרת: אילנית קונופני
הקמה ותלייה: ניב ברכה, וובה פופוב, אנטון סברדלוב
סיוע בהובלה: שי משה רוזנפלד
התערוכה בסיוע גלריה פורטה, תל־אביב

יאן ראוכוורגר: הפרדס הגדול
עוזרת לאוצרת: לור בראון, מתמחה, "בית לאמנות ישראלית" במכללה האקדמית תל־אביב-יפו
מסגור: רוני מירון מקום לאמנות
השיר "הוראות למשחק היקום" מאת יהודית לוין באדיבות המחברת
יאן ראוכוורגר, 2013, וידיאו
בימוי ועריכה: אורון אדר
צילום: ברוך רפיח
הקרנה באדיבות גלריה זימאק לאמנות עכשווית, תל־אביב, ומרכז גוטסמן לתחריט, קיבוץ כברי

אהרן שאול שור: לקראת דיוקנאות עברית
אוצר: רון ברטוש
עיצוב תערוכה: סטודיו קובי פרנקו
מסגור: אמיר כהן, ארטיסטיק, הרצליה
התערוכה בסיוע משפחת האמן

אלי שמיר: זמן דיוקן
עוזרת לאוצרת: ניצן מרקוביץ', מתמחה, "בית לאמנות ישראלית" במכללה האקדמית תל־אביב-יפו
התערוכה נערכת בשיתוף עם המשכן לאמנות עין חרוד, בניהולו של ד"ר יניב שפירא, שם תוצג תערוכתו של שמיר "גבולות", באוצרות ד"ר יעל גילעת.
הטקסט "אלי שמיר: זמן דיוקן" מאת איה לוריא רואה אור גם בקטלוג *אלי שמיר: גבולות המבט - שתי תערוכות* (הרצליה: מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית; עין חרוד: משכן לאמנות, 2020).
הקטלוג בתמיכתו הנדיבה של דובי שיף ובהשתתפות המכללה האקדמית לחינוך אורנים
קטעים מתוך סרט תיעודי בהכנה על יצירתו של אלי שמיר
בימוי: בן שני
הפקה: שולה שפיגל ודנה עדן
צילום: בן שני ואוריאל סיני
עריכה: רון עומר
הסרט מופק בסיוע ערוץ הוט 8 והקרן החדשה לקולנוע וטלוויזיה

אוסף +
שפמים נחשבים: דיוקנאות מאוסף המוזיאון
אוצרת: לילך עובדיה
עיצוב תערוכה: סטודיו קובי פרנקו
מסגור: רוני מירון מקום לאמנות

מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
Herzliya Museum of Contemporary Art
רחוב הבנים 4, הרצליה, 4637904 טל' 09-9551011
herzliyamuseum.co.il

תודות

רבים וטובים נטלו חלק בהכנת מערך התערוכות הנוכחי במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. ברצוני להודות בראש ובראשונה לאמנית ולאמנים: מיכל ממיט וורקה, ליאוניד בלקלב, עידו מרקוס, יאן ראוכוורגר, אלי שמיר, ובני משפחתו של אהרן שאול שור. תודה והערכה לאוצרות ולאוצר על עבודתם הרצינית והמחויבת: אירנה גורדון, שאצרה את תערוכתה של וורקה; אילנית קונופני, שאצרה את תערוכתו של מרקוס; רון ברטוש, שאצר את תערוכת שור; ולילך עובדיה, שאצרה את תערוכת הדיוקנאות מאוסף המוזיאון.

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 חדד, מנכ"לית החברה העירונית לאמנות ולתרבות הרצליה, על מעורבותה החשובה בכל המישורים.

תודה לכל האספנים הפרטיים ואוהבי האמנות שהסכימו להיפרד למשך תקופת התערוכות מהיצירות שברשותם ולחלוק אותן עם כולנו: רחל אלוני; ציפי ודוד גוזלן; דב ורחל גוטסמן; ליסה וביל גרוס; עירית א. ר. וזאב גרוסוסר; תמר זינגר; נעה ואברהם חי; תלמה ואליעזר לוין; יוסי ודניאלה ליפשיץ; רביב שוורץ; צפרירה וד"ר יצחק שוחר; ומשאילים בעילום שם.

תודה לכל האספנים, המוסדות והאוספים שהשאילו עבודות לתערוכות: אוסף בינט, תל־אביב, רודי בינט ודוד בינט; אוסף בנק דיסקונט ואחראית האוסף, שולמית נוס; אוסף ג'ני וחנינא ברנדס, תל־אביב, גיל ברנדס, ואוצרת האוסף הדס מאור; אוסף גלריה גורדון, תל־אביב, ואמון יריב; אוסף לוין ואוצרת האוסף, תמרה גרומובה; אוסף דורון סבג, או.אר.אס בע"מ, תל־אביב, ואוצרת האוסף, דנה גולן־מילר; אוסף קובי רוגובין ואוצרת האוסף אירית לוין; אוסף UBS – ד"ר אודי דהאן, מנכ"ל, דליה נאור מרוז, מנהלת שיווק, UBS Wealth Management Israel, ולואיס אוונס, אוצרת האוסף; עיזבון לאה ניקל, זיוה וניסים חנן, ומנהלת העיזבון מירה חנן אבגר; קבוצת קלי; מוזיאון תל אביב לאמנות, ובפרט דורון רבינא, אוצר ראשי, דלית מתתיהו, אוצרת בכירה לאמנות ישראלית, ועדי דהן, עוזרת לאוצרת.

תערוכתו של אלי שמיר נערכת בשיתוף עם משכן לאמנות עין חרוד. הערכתנו נתונה למנהל והאוצר הראשי, ד"ר יניב שפירא; לד"ר יעל גילעת, אוצרת תערוכתו של שמיר שם, "גבולות"; ולכל צוות המשכן. הפקת הקטלוג המשותף לשתי התערוכות התאפשרה הודות לתמיכתו הנדיבה של האספן דובי שיף, ובהשתתפות אורנים, המכללה האקדמית לחינוך. תודה לאוצרת אוסף שיף, איריס ברק, ולנטלי טיזנגקו. תודה למגן חלוץ ולאדם חלוץ על עבודתם המעולה בעיצוב הקטלוג.

תודה לבמאי בן שני ולמפיקות שולה שפיגל ודנה עדן, שניאותו באדיבותם להקרנת קטעים מסרטו הדוקומנטרי של שני על אלי שמיר בתערוכות בשני המוזיאונים.

תודה לגלית ראוכוורגר על מעורבותה בהכנת תערוכתו של יאן ראוכוורגר, ולאמון יריב מגלריה גורדון על ליווי התערוכה. תודה לאמנית יהודית לוין על השיר המלווה את התערוכה. תודה לבמאי והעורך אורון אדר ולצלם ברוך רפיח על הסרט המוצג בתערוכה.

תערוכתה של מיכל ממיט וורקה התאפשרה הודות למענק לאמנות עכשווית ע"ש לורן ומיטשל פרסר. תערוכתו של אהרן שאול שור התאפשרה הודות לנדיבותם של בני משפחת האמן, ובשיתוף פעולה פורה עמם. תודה לשי פלד וטל מינדל, בעלי גלריה פורטה המייצגת את עידו מרקוס, על תמיכתם.

תודה גדולה נתונה לכל ידידות וידידי מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, התומכים בפעילותנו, בחום ובמחויבות עמוקה, לאורך כל השנה. תודה לשבתי שביט, יו"ר העמותה למען מוזיאון הרצליה, על מעורבותו הברוכה כתמיד. תודה מיוחדת לחגית אוזן בכר, מנהלת מועדון הידידים, ולשוש אלמגור וחוה אביטל, חברות הנהלת המועדון. תודה מיוחדת לאברהם חי.

תודה לאנשי המקצוע המעולים, המלווים את פעילויות המוזיאון דרך קבע: עינת עדי, המופקדת על עריכת הטקסטים ותרגומם לאנגלית; רובא סמעאן, גלוקל תרגום ופתרונות שפה, המתרגמת את הטקסטים לערבית, וסלמא סמארה, המגיהה אותם; וקובי פרנקו, שעל העיצוב. תודה למתמחות מטעם "בית לאמנות ישראלית" – ניצן מרקוביץ' ולור בראון, שליוו את התערוכות של אלי שמיר ויאן ראוכוורגר, ונועה הראל – על עזרתן המשמעותית. תודה לגמליאל ספפורטס ונדב בכר על מעורבותם בהקמת התערוכות. תודות למתנדבי המוזיאון, המסייעים לנו במסירות: סמדר שילה, משה וולנסקי, ענת שניידר־שרן ואורית גרוסמן. לבסוף, תודה מעומק הלב שלוחה לאנשי הצוות הנפלאים של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית: תמי זילברט, לילך עובדיה, רעות לינקר, נועה חביב, אלה אנדרייבסקי, יוסי תמם, נילי גולדשטיין, אפרת מור וקרן סגל. תבוא על כולכם הברכה.

זמן דיוקן II

מערך התערוכות הנוכחי במוזיאון, כמו קודמו, מתמקד בדיוקן – אחד הז'אנרים הקלאסיים באמנות, המעלה בחדות שאלות של זהות ושל תבניות ייצוג, כמו גם מתחים בין הביטוי האישי לזה החברתי והתקופתי, ובין שאיפת ההנצחה בחומר לטבענו בר החלוף. במערך זה ניתן מקום מרכזי לדיוקן המצויר, המביא אל הבד או אל לוח העץ את הפנים האנושיות. עוד מתאפיינות התערוכות המוצגות במהלך חזרתי, שיבה חוזרת ונשנית למושא ציור יחיד או לקבוצת מושאים בעלי מכנה משותף עקרוני – מהלך שמדגיש את ממד הזמן וממחיש את הפער המובנה בין הממשי (המודל החי) לייצוגו. חזרתיות זו כמוה כניסיון בלתי פוסק ללכוד ולהנכיח על הבד את תמציתו של קשר דיאלוגי בין הצייר למצויר. דומה שסך הרגעים המצטברים בדיוקנאות אלה מביע כמיהה לתפוס הלוך נפש או מהות אנושית בלתי מושגים, איזו מהות חמקמקה של מושא הציור האנושי כמו גם של מעשה הציור עצמו.

בתולדות האמנות מוכרים סיפורים רבים על אודות התסכול הנובע מן הקושי ללכוד ממד מהותי, שישקף בעת ובעונה אחת, במובן עמוק ועקרוני, את הצייר ואת המודל שלו. למשל, מסופר כי לאחר שפול סזאן שב וצייר את דיוקנו של הגלריסט אמברואז וולאר במשך למעלה משבועיים, באינספור ישיבות מתסכלות, קבל הצייר על כך שהמודל שלו אינו יכול לשבת ללא תנועה, כמו תפוח.[1] או הסיפור הנודע על דיוקן גרטרוד שטיין, שלא צלח גם אחרי שמונים ניסיונות של פיקאסו לציירה כשהיא יושבת מולו. את דיוקנה האלמותי של שטיין, המוצג כיום במוזיאון המטרופוליטן בניו־יורק, צייר פיקאסו לבסוף בדיעבד, מהזיכרון. בתשובה לטענת רבים ממכריהם של השניים כי הדיוקן אינו נאמן לדמותה, ענה פיקאסו כנגדם: "היא אולי אינה נראית כך כעת, אולם ללא ספק תיראה כך בעתיד".[2]

על פי המדרג ההיררכי שהיה מקובל עד המאה התשע־עשרה באקדמיות לאמנות, נתפס הדיוקן כז'אנר נחות לעומת סוגות ציור אחרות, כגון ציור אלגורי וציור היסטורי. הטענה הייתה שהדיוקן נסמך על התבוננות ישירה במודל בלבד, ואינו מצריך שימוש בדמיון או בקיאות בכתבים. המבט העכשווי, הרואה בדיוקן קונסטרוקט אמנותי, מגלה בו סוגה מורכבת, שבשלבה פרספקטיבות נפשיות, חברתיות ותרבותיות רחבות, יש ביכולתה להעמיד מראה לקיומנו.

ד"ר איה לוריא

מנהלת ואוצרת ראשית

1 Rebecca A. Rabinow (ed.), Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde (New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, 2006), pp. 3–10, 42.

2 כפי שתיעדה שטיין בספרה הביוגרפיה של אליס ב. טוקלאס; מצוטט בתוך Gertrude Stein & Picasso & Juan Gris, exh. cat. (Ottawa: The National Gallery of Canada, 1971), pp. 21–23.

ליאוניד בלקלב: פִּינָקוֹתֵקָה 5

אוצרת: איה לוריא

התערוכה של ליאוניד בלקלב מתמקדת בציורים שהוא יוצר על גבי קרשים למן עלייתו לארץ, ב־1990, ממולדובה שבברית־המועצות, ועד היום. בתקופת ההתאקלמות בארץ, מצא בלקלב בפסל הוותיק דב פייגין פרטנר לדיאלוג אמנותי. באחת ההזדמנויות, הציע לו פייגין קרשים שביקש להשליך. מאז, היו הללו למצע משמעותי ביצירתו של בלקלב. עבורו, הם נושאים את זכר הנגרות של אביו, וממילא נגועים בסימני הזמן החולף, שחרט את רישומו על פניהם – של הקרשים ושל המצוירים על גביהם – ברשת של סדקים דקים, ולפעמים בטבעות עץ. הדיוקנאות מתארים חברים מהעבר, בני משפחה ואנשים חולפים שראה – דמויות קונקרטיות, שעם זאת הן כרוחות רפאים המלוות את בלקלב ומגיחות מתוך התודעה. היסטוריון האמנות גדעון עפרת כותב על דיוקנאות הקרשים של בלקלב:

> **מעולם לא מתח, "הִרזה" והאריך כפי שהוא עושה על הכלונסאות הדקיקים הללו, שאורכם משתנה. נפחי פָּנים חוו אנורקסיה קשה, לעיתים עם צוואר מודיליאני, לרוב עם עיניים בלבד, "נמחצים" על ידי השוליים הצרים, עת הראש הפך לרוח רפאים שקופה, חולמנית, על גבול ההיעלמות. בין ה"קרשים" – דיוקן האב: ראשו מרחף במנותק מהגוף, עוד רגע קל דוהה ונבלע קליל לתוך העץ. "זה דיוקן שלי", הוא מצביע אל עבר אחד הכפיסים, "ככה אני עכשיו – חתוך מן העולם".**[1]

נראה שציורים אלו מצטברים לכלל גלריית דיוקנאות פרטית, המנהלת דיון ערני עם תולדות האמנות. בקיומם על מצע העץ, הם מתייחסים למעשה הציור ולמשמעות שלו בתוך מערכות של הנצחה, קודש ואמונה: בתקופה הקלאסית, נקרא המבנה המרשים של גלריית התמונות שעל האקרופוליס באתונה, הממוקם בסמוך למקדש אתנה, "פִּינָקוֹתֵקָה" – מונח המתבסס על שתי מילים ביוונית, "ציור" (pínax) ו"לוח עץ" (thíki), ובזאת מעיד על המוצגים בתוכו, שמהם לא נותר כיום שריד. ברבות השנים, היה המונח לשם נרדף למוזיאון.

ציור דיוקנאות על לוחות עץ רווח לאורך ההיסטוריה בהקשרים שונים. בין המאות הראשונה והשלישית לספירה, הנציחו תושבי העיר פָּיוּם, שחיו במצרים תחת שלטון האימפריה הרומית, את דיוקנאות מתיהם על לוחות עץ, אותם הניחו, לזיכרון נצח, על גופות המתים העטופים בתכריכים. הלוחות משלבים פיגורטיביות נטורליסטית, רווית

1 גדעון עפרת,"לשון הגוף הנפסד", בתוך ליאוניד בלקלב: פני האור, קט' תערוכה, בעריכת גליה בר אור ויניב שפירא (עין חרוד: משכן לאמנות, 2002), עמ' 15.

פרטים וקישוטים, עם סגנון ביזנטי המתבסס על תבניות ייצוג קבועות, שמבליט את העיניים וכולל כיתובים.[איור 1] **בימי הביניים והרנסאנס רווחו ציורי איקונין וציורי מזבח כנסייתיים על מצע עץ. הללו כורכים הוקרה והנצחה עם פולחן ודבקות דתית. רבים מהם מהדהדים את סיפורה של "מטפחת ורוניקה", אותה הושיטה הקדושה ורוניקה לישו בעת שצעד עם הצלב ב"ויה דולורוזה" (דרך הייסורים) לעבר גבעת הגולגולתא על מנת שימחה בה את זיעת ייסוריו. לאחר מעשה, גילתה ורוניקה – ששמה נגזר מן המילים "אמת" (vera) ו"צלם" (eikon) – לתדהמתה, מעשה ניסים: תווי דיוקנו של ישו נותרו על הבד הלבן.**[איור 2] **סיפור זה תופס את מעמדו הייחודי של ציור האיקונין הנוצרי, כמגלם בתוכו נוכחות אלוהית ממשית.**

הן בציורי פָיוּם והן בציורי איקונין נוצריים, הוסתר מצע העץ היטב מאחורי שכבות על גבי שכבות של צבע, לכה, ולעיתים גם תחת עלי זהב, כדי לייצר אשליה אידיאלית ולשוות לדמות המצוירת ממד של חיי נצח על־אנושיים. לעומתם, הדיוקנאות של בלקלב משרטטים מהלך הפוך: בעדינות, הוא מצייר אותם על מצע שברור לעין כי נחשף לפגעי הזמן, וכך מדגיש גם את טבען הפגיע, החסר והחולף של הדמויות המצוירות.

איור 1
דיוקן נער, פָיוּם, מצרים, 100–150 לספירה, צבע ושעווה על לוח עץ, 19×38, מוזיאון המטרופוליטן, ניו־יורק

איור 2
המאסטר של ורוניקה הקדושה, הקדושה ורוניקה עם המטפחת הקדושה, 1420 לערך, טמפרה על עץ אלון, אלטה פינקותק, מינכן

ליאוניד בלקלב, פרטים מתוך **דיוקנאות**, 1990–2019, שמן על עץ, מידות משתנות (צילום: רן ארדה)
Leonid Balaklav,details from **Portraits**, 1990–2019, oil on wood, dimensions variable (photo: Ran Erde)

מיכל ממיט וורקה: התבוננות 7

אוצרת: אירנה גורדון

למיכל ממיט וורקה, זוכת המענק לאמנות עכשווית ע"ש לורן ומיטשל פרסר לשנת 2020, קול ייחודי בשדה האמנות הישראלי. ציוריה מתאפיינים בפיגורטיביות מסוגננת ונשלטת, בצבעוניות עזה, ובעיסוק בסצינות ובדמויות מחיי היומיום. הם פועלים בתוך מסורת הציור הפיגורטיבית בכלל ובזו הריאליסטית בפרט, ובוחנים את גבולותיה האפשריים.

וורקה חוקרת את המתח בין הציור כפעולה של ייצוג לבין היותו פעולה המבססת אינטימיות – בין הציירת למושאי ציוריה, כמו גם בין העולם שהציורים מציבים לבין הצופה ועולמו שלו. דרך הפעולה הציורית, על מרכיביה השונים, היא מבקשת לפענח את המבט כמערכת של יחסי כוחות המתהווה לנגד עיני הצופה.

האנסמבל האמנותי המוצג בתערוכה נוקב וסוחף בצבעוניותו ובצורניות שלו. הוא מורכב מעבודות חדשות, כולן מן השנה האחרונה. הציורים מכילים דיוקנאות של דמויות במרחב הפרטי, בדירתה של האמנית או בדירות של אחרים. חלק מהדמויות המצוירות הן חברים קרובים שלה, ואת חלקן פגשה במקרה ברחוב והזמינה אליה, לסטודיו־בית, לשמש כמודלים לציור. לצידם מוצגים ציורי תפנים של חדרים, המציבים מעין טבע דומם שכולו דיוקן אנושי. וישנם ציורים של התרחשויות חוץ – ברחוב, בשכונה – שהאמנית תרה אחריהן ותופסות את תשומת ליבה. העבודות מבוססות על תהליך של ציור מתוך התבוננות, הנמשך ימים ושבועות. הוא מתחיל ברישומים ומתוות בפחם על נייר, ורק אחר כך היא עוברת לצייר בצבע אקריליק על הבד.

הציירת מתבוננת בסביבתה המיידית, ומנסה לפענח את עצם הראייה, את מהות המבט. אין זה מבט סביל אלא פעיל, המבוסס על פעולה מתמדת של בחירה: בחירה לראות את האנשים, את המצבים, את נופי הפְּנים של החדרים ואת נופי החוץ העירוניים; בחירה באופני ציור מסורתיים, ובחתירה תחתם; בחירה להידבר עם תולדות האמנות, ובו בזמן התמסרות להיותה מופעלת, מיידית, על־ידי מה שקורה לנגד עיניה. וורקה אינה יכולה שלא לצייר, שלא לחוות את מהלך הזמן החולף ואת המרחב, שהוא קבוע אך עובר שינויים כל העת. במבט ישיר, בחיפוש מתמיד אחר היופי והדרכים לנסח אותו מתוך המציאות, היא חיה עם הציור, שוכנת בתוכו. כותב מוריס מרלו־פונטי, בספרו <u>העין והרוח</u>: "הראייה אינה אופן מסוים של חשיבה או נוכחות עצמית; היא האמצעי הניתן לי כדי להיעדר מעצמי, להיות עד מבפנים לביקוע ההוויה,

שרק בסופו אני נסגר על עצמי".[1] כל ציור של וורקה הוא מערך מופתי ומדוקדק של צבעים ודמויות שדרכו ניתן לגעת בקיום, לבקע את ההוויה בנקודה אחת של זמן ומקום.

1 מוריס מרלו־פונטי, העין והרוח, תרגום: עירן דורפמן (תל־אביב: רסלינג, 2004), עמ' 74.

מיכל ממיט וורקה, **החדר של מישה**, 2019, אקריליק על בד, 35×27 (צילום: לנה גומון)
Michal Mamit Worke, **Misha's Room**, 2019, acrylic on canvas, 35×27 (photo: Lena Gomon)

עידו מרקוס: וריאציות על 1679.JPG

אוצרת: אילנית קונופני

בזמן שיטוט בפייסבוק ב־2016 נתקל עידו מרקוס בדימוי שולי, תמונה ששמה הדיגיטלי *1679.jpg*: דיוקן של מכרה בחולצה צהובה הנשענת על כיסאות "כתר פלסטיק", ניצבת בתוך אסתטיקה ישראלית. דימוי ללא סקלת צבעים מרשימה או מאפיינים איקוניים. הוא בחר בדימוי זה באופן כמעט מקרי, יצר תצלום־מסך שלו, ניתק אותו מהרשת, הדפיס במגוון מדפסות, מהירות וביתיות, הנגיש אותו לעצמו, והמשיך במסכת של דילול איכותו ובתהליך הפשטתו. הוא התייחס אליו כאל "העתק נודד", ברוח הגדרתה של היטו שטיירל ל"דימוי דל".[1] מאז ועד היום, במשך למעלה מארבע שנים, הוא מצייר ומנציח את דמותה של האישה שבתצלום באופן כמעט יומיומי, נסחף לריתמוס עבודה כפייתי, חזרתי ומתמשך. למעלה מאלף פעם, שוב ושוב, מגיחה דמותה מעבודותיו, בפורמטים שונים – מהמיניאטורי ועד ממדי ענק – בצבעי שמן, אקריליק, מים, מונוטייפ, הדפס ורישום. מרקוס נטל דימוי דל, פסולת של ייצור חזותי, שעתידו להיאבד בתהום הנשייה של הרשת, חסר ערך ומשולל חומריות – ובפעולה בעלת פוטנציאל נצחי העניק לו מונומנטליות.

המהלך הסדרתי של מרקוס מעלה על הדעת את רומן אופלקה, שיצר סדרת עבודות במהלך חזרתי כפייתי: את הסדרה ∞ – 1 יצר מדי יום, מ־1965 ועד מותו ב־2011, כשצייר מספרים בפיגמנט לבן על גבי 233 בדים. הוא החל בספרה 1, ואחריה המספרים העוקבים בשורות אופקיות, עד שהתכסה שטח הבד, ואז המשיך את הרצף כשהמספר העוקב הבא הוא הראשון בבד חדש, עד שהגיע למספר 5,607,249. תחילה צייר בלבן על רקע שחור, וב־1967 החל להוסיף לכל בד אחוז אחד של לבן, מתוך הבנה שברגע עתידי מסוים יתמזגו המספרים והרקע יחדיו בצבע לבן אחיד. הוא הגדיר את מתודת העבודה שלו כהתקדמות לקראת האינסוף.[2] פעולתו מביטה מעבר להווה, מדגישה את אינסופיות הזמן בעודה מייצגת גם את קץ החיים.

בדומה לטקטיקה של אופלקה, 1679.jpg של מרקוס מייצר תנועה בלתי פוסקת לעבר האינסוף. מרקוס מכיר היטב את האישה בתצלום, ובכל זאת, הציורים ממשיכים לשאול מי היא – שוב ושוב, אלף פעם – וכך חושפים אותה כצורה לא יציבה, שאינה שלמה ולעולם אינה ניתנת להשגה. אלף פעמים, והיא עדיין אינה נתונה כולה, בשלמותה. במעשה הבולמוסי שלו, כל יריעת בד, כל משטח עץ מצויר, הם דיוקן שלה, בה במידה שהם דיוקן עצמי רפלקסיבי של האמן. כולם מציגים הוויה אנושית המודעת לזמניות החיים. כל דיוקן מייצג אופציה של מסגרת

1 האמנית והמסאית היטו שטיירל מגדירה דימוי דל כדימוי "שחוּק, הרזולוציה שלו נמוכה מהמקובל. ככל שגוברת תאוצתו, מצבו מידרדר. הוא רוח רפאים של דימוי, הקדמה לדימוי, ראשי פרקים, רעיון תועה. הוא דימוי נוודי מופץ חינם, מכוּוץ בקישורים דיגיטליים איטיים, דחוס, משועתק, קרוע, מעובד, וגם מנוכס בשיטת 'גזור והדבק' בערוצי הפצה אחרים." היטו שטיירל, "לזכות הדימוי הדל", חֲלָכָאי המסך: מסות על פוליטיקה של דימוי חזותי, תרגום: אסתר דותן (תל־אביב: פיתוּם, 2015), עמ' 28.

2 Roman Opalka, "1 – ∞: Method Statement," Roman Opalka website, http://www.opalka1965.com/fr/statement.php?lang=en (accessed Nov. 30, 2019). מ־1968 ואילך החל אופלקה להוסיף לצד המספרים דיוקן עצמי, שצילם בסוף כל יום עבודה, והקלטה של קולו המקריא את המספרים שצייר.

מוגדרת – זרם אמנותי, סגנון, מבנה, צורה, קיום סופי. יחדיו, הם יוצרים מארג שנותן ביטוי לאינספור פנים של מימוש.

"כמו התצלום, אני יוצר אמירה על מרחב ממשי, אבל אני עושה זאת באמצעות ציור, וזה מוליד סוג מיוחד של מרחב, הנובע מהחדירה ההדדית והמתח בין הדבר המיוצג לבין החלל התמונתי", ציין גרהרד ריכטר ב־1965.[3] הוא נהג לצייר אז מתוך התבוננות בתצלום את כל פרטי התמונה, ובזמן שהפיגמנטים היו רטובים טשטש את הדימוי באמצעות ספוג. את העבודות כינה "photo pictures", והצהיר כי ציור מופשט וצילום אינם צורות סותרות וכי מערכת היחסים שיצר בפרקטיקה שלו בין השניים חסרת היררכיה: שני המדיומים שווי ערך, וכל אחד מהם מצביע על האחר או מוצא את עצמו בתוכו.[4] את הדיוקנאות הראשונים בסדרה 1679.jpg יצר מרקוס כאנלוגיה פיגורטיבית לצילום. בהמשך, באמצעות טכניקות מעולם הצילום – הוצאה מפוקוס, תקריב, חיתוך – חדר לתוך רגע קפוא אחד של זמניות שבורה, ויצר לו אנלוגיה מופשטת. ההתבוננות הסימולטנית בצילום ובציור היא עבורו הזמנה לראייה כפולה אך גם זולגת. הוא מארגן מחדש את שכבות ההווה במרחב התמונה, מראה בו־זמנית נרטיבים משתנים, או כדבריו, יוצר "וריאציות, כמו במוזיקה. שבעה תווים, שבעה צבעים, ובתוכם אינסוף אפשרויות. אני מהרהר בפעולת הצילום כ'ציור באור', ציור ללא פעולה ידנית, אך כזו שמערבת פיגמנט על נייר. החיבור בין שני המדיומים, צילום וציור, עוסק מבחינתי בדחיסות הדימויים שאופפים אותנו ובמעבר ממגוון האפשרויות הדיגיטליות לעשייה בחומר שמחוברת למציאות פיזית".[5]

כיום, סבור לוק טוימנס, בניגוד לתקופה שבה יצרו אמנים כמו ויה סֶלמינס וגרהרד ריכטר היפר־ריאליזם או פוטו־ריאליזם מתוך דימוי מצולם ואולי מתוך מאבק בו, הקשר בין המדיומים אינו סוגיה שדורשת דיון, שכן הצילום הוא חלק אינהרנטי מסל הכלים המשמש את הצייר. טוימנס משתמש בתצלומים שהוא שואב ממקורות רבים ומגוונים – מהטלוויזיה והמחשב ועד תצלומים שצילם בטלפון – ומבסס את ציוריו על תצלומים שהוא מעוות במחשב, או על רישומים שלו שהוא משנה באמצעות צילום וצילום מחדש.[6] לדבריו, "כאמן הפועל במציאות של האטה מתמדת של עולם האמנות, אני יכול רק להבחין שמאחורי המסכה של מה שמוצג כ'דימוי' מסתתר אובדן ניכר של משמעות".[7] הדימויים שהוא בוחר עוברים טרנספורמציה וממוסגרים מחדש, באמצעים צילומיים כגון "זום אין" ליצירת תקריב, טשטוש הדימוי או הארה שלו. לרוב יש לדימויים המצוירים שלו נראות מופחתת לעומת התצלומים שהתבסס עליהם: הם חיוורים, דהויים, מונוכרומטיים, משתיקים את הדרמה הגדולה שבתצלום המקורי (למשל, תא גזים במלחמת העולם השנייה).[8]

הפרקטיקה של מרקוס כמעט הפוכה לזו של טוימנס. אך ששניהם יוצאים מתוך דימוי צילומי ובונים אותו שוב בציור, מרקוס בוחר מראש דימוי צילומי דל, משולל פרטים או דרמה, שצבעיו מצומצמים. בציוריו הוא מממש אותו מחדש בשלל דרכים: מוסיף לו מידע – צבעוניות עשירה, זועקת וסוערת – או לחלופין, הופך אותו לצורות בשחור־לבן או לכתמי צבע בודדים, צל של הדימוי המקורי. הציור המרובה של מרקוס הוא מעשה־ידיים מפורט, רדיפה אין קץ אחר שלל

3 ריכטר מצוטט בתוך: Kaja Silverman, "On Painting from Photographs: The Painting of Modern Life: 1960s to Now, 2017," in Fifty Years of Great Art Writing (London: Hayward Gallery, 2018), p. 359.

4 שם, שם.

5 עידו מרקוס בשיחה עם המחברת, אוגוסט 2019.

6 אריאל קריל, "טונאליות היא דבר מורכב: ראיון עם הצייר הבלגי לוק טוימנס", ערב רב, 18.6.2015, https://www.erev-rav.com/archives/35757

7 Luc Tuymans, "On the Image," in On & By Luc Tuymans, ed. Peter Ruyffelaere (London: Whitechapel Gallery/ Cambridge, MA: MIT Press 2013), p. 50.

8 ר' Luc Tuymans, La Pelle, ed. Caroline Bourgeois, exh. cat. (Venice: Palazzo Grassi, 2019), pp. 15–16.

התממשויות, תוספת מתמשכת של משמעויות.

ככל שהעמיק מרקוס את מבטו על הדימוי, נעשתה פעולתו מורכבת ומסועפת: הוא החל ליצור דיוקנאות ברישום, מונוטייפ והדפס מתוך התבוננות בציורים הראשונים שעשה, ואז שב וצייר בעקבותיהם, או מהזיכרון – מהלכים שהובילו להפשטה של הדימוי, לריקונו או לפירוקו. בה בעת, בשפע מופעיו החדשים, בתנועתו בין עולמות פיגורטיביים ומופשטים ולהיפך, נעשה הדימוי הדיגיטלי השטוח מרובד, חומרי ומורכב. כך, מעלה גוף היצירה כולו שאלות על זיכרון והנצחה של דמות יחידה, כמו גם על מקוריות ויצירה. מרקוס מגלה עניין בתנאי היצירה האמנותית, ומתוך כך נגלות לו נקודות מבט חדשות והוא חושף את העדרה של מהות קבועה ומוגדרת. כל פרט קטן יוצר את המשמעות לקיומו, אוטונומי וייחודי ועם זאת חסר, נתון בהתהוות מתמדת.

עידו מרקוס, פרט מתוך **וריאציות על 1679.jpg**, 2016–19, עמן על בד (צילום: ליבי קסל)
Iddo Markus, detail from **Variations on 1679.jpg**, 2016–19, oil on canvas (photo: Livi Kessel)

יאן ראוכוורגר: הפרדס הגדול 12

אוצרת: איה לוריא

מתוך מכלול יצירתו רחבת היריעה של יאן ראכוורגר (נ׳ 1942), תערוכה זו מתמקדת, לראשונה, בדיוקנאות של גלית ראוכוורגר, בת זוגו לחיים, אמנית ואם ילדיו, דניאל ונדב, אותה הוא שב ומצייר זה 35 שנה. ראוכוורגר, שעלה לישראל מרוסיה ב־1973, זכה להכרה כבר בסוף שנות השבעים, והציג מאז בתערוכות רבות בגלריות ובמוזיאונים מרכזיים בארץ ובעולם. שגרת הציור היומית שהוא מקיים בסטודיו ובבית, בין דרום תל־אביב ויפו, מתבססת על התבוננות במציאות של סביבת חייו, אך הוא גם מרחיק ממנה למחוזות סמליים. דיוקנאותיה של גלית, המונצחים על עשרות בדים וניירות בטכניקות שונות, מאפשרים לסלול דרך ייחודית להבנת האיכויות הפואטיות של שפתו הציורית. הם מפגישים אותנו עם האינטימיות של היומיומי[1] ועם נוכחותו הבלתי נמנעת של הזמן החולף, שהטביע עליהם את חותמו, ומציעים אלטרנטיבה לציוויים המאפיינים את הטמפרמנט העכשווי.

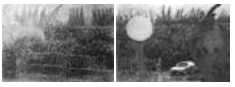
ברבים מציורי דיוקן אלה מתוארת גלית במבט חזיתי, המבקיע את דרכו מבעד לפני השטח האטמוספריים של הציור, פוגש במבטו החוזר של הצייר – וממנו אל הבד ואלינו הצופים. לעיתים, מבטה מלא בסקרנות ופתיחות, לעיתים מקיפה את עיניה עננה דקה של משיחות מכחול המשרה עליהן ערפילים של שוויון נפש או פיזור דעת, אך גם פיתוי מוצפן. מדי פעם נסוג מבטה של גלית פנימה, לתוך עצמה, והיא מרכינה ראש, שקועה בשינה או בקריאה, או שהיא מהרהרת, בינה לבינה, כשעיניה שלוחות לנקודה מרוחקת, בלתי ניתנת להשגה וצופנת סוד.

ראשה של גלית מוקף באינספור תלתלים בהירים, הממוססים אף הם ברכות את קווי המתאר, מפיצים אור על סביבתם, מקשים על תפיסת דמותה. התלתלים ואופן ציורם מאזכרים את ראשי המלאכים בציוריהם של אמני הרנסאנס, כגון שטפן לוכנר (1410–1451 לערך) או פרה אנג׳ליקו (1395–1455 לערך). אותם מלאכים עצמם מופיעים גם בציורי הדיפטיכון הפרדסים הגדולים (1985) של ראוכוורגראיור 1 **– שבהשראתם בחר את שמה של תערוכתו הנוכחית – שבמרכזם פרדס מוריק, התחום בגדרות ובברושים, ובשוליו פנס רחוב עגול וגדול ומכונית תועה. כך, בלא מעט הומור ואירוניה, כורך ראוכוורגר את הארצי בשמימי, את העירוני בכפרי, תרבות רחוקה וזרה במציאות המקומית סביבו, הנדמית לחזיון תעתועים.[2] בראיון לנגה טרנופולסקי, הוא אומר שכל ציור הוא דיוקן. "בשבילי זו שאלה של מצפון, שדורש ממני חדירה לעומק מסוים. נוף הוא דיוקן".[3] בציורי הפרדס הגדול ניתן לחוש,**

1 לעיון בערך האינטימיות ביצירתו של ראוכוורגר, ר׳ טלי תמיר, "בשבחי האינטימיות: יאן ראוכוורגר והאמנות הישראלית", בתוך: במבט קרוב: יאן ראוכוורגר, עבודות מ־1979–2003, קט׳ תערוכה, בעריכת רות אפטר־גבריאל (ירושלים: מוזיאון ישראל, 2004), עמ׳ 7–9.

2 רות אפטר־גבריאל, "פשטות מתעתעת – על ציוריו של יאן ראוכוורגר", שם, עמ׳ 28–29.

3 נוגה טרנופולסקי, "מהו דיוקן? יאן ראוכוורגר ומסירת האמת המהותית (מנקודת מבטה של דוגמנית עירום)", בתוך יאן ראוכוורגר: דיוקן, קט׳ תערוכה, בעריכת מרדכי עומר (תל־אביב: מוזיאון תל־אביב לאמנות, 2008), עמ׳ 43.



איור 1
יאן ראוכוורגר, הפרדסים הגדולים, 1985, דיפטיכון, גואש, אקריליק ועיפרון על נייר, 100×70 כ"א

באופנים שונים ומרומזים, את נוכחותה של גלית: בטבע הארצישראלי של הפרדס (המתקשר להיותה ילידת עין חרוד) וברכותה של עלוות העצים; באור הפנס העגול (בציורים אחרים יוצר האמן הקבלה בין דמותה לבין מנורה), במכונית (שלרוב היא הנוהגת בה) ובראשי המלאכים. ציור נוסף, מ־1987, שבו פונים ראשיהם של יאן וגלית זה אל זה, מעל צמרות העצים, מתמצת זאת בכותרתו: ביחד – מחוה לקראנאך,[איור 2] המתייחסת לאמן רנסאנס גרמני שנודע בתיאוריו הרבים את אדם וחוה בגן עדן.[איור 3] בציור של ראוכוורגר יש שני סוגי עצים: האחד בעל עלווה רכה (כמו התלתלים של גלית) והאחר עץ תמר. זהו ציור שחוגג את הקשר שלהם. כמו הפרדס, הוא מתייחס לגן עדן, אתר החיבור הראשוני עם האהוב, שהוא גם מקום המפגש עם המציאות.

איור 2
יאן ראוכוורגר, ביחד - מחווה לקראנאך, 1987, שמן על קרטון, 26×43.5

איור 3
לוקאס קראנאך האב, פרט מתוך מעיין הנעורים, 1546, שמן על בד, 120×186, גמלדה גלרי, ברלין

הדיוקנאות של גלית מצביעים על היענות והתמסרות הדדית, קשב ויחסים דיאלוגיים שבזכותם הם נחלצים, במידה רבה, מהקריאה הבינרית המכפיפה של יחסי אובייקט–סובייקט. בזכות אלה נותרת התמה המוכרת מתולדות האמנות, "דיוקן אשת האמן", רק ברקע הדברים – מאזכרת את זיקתו העמוקה של ראוכוורגר לאמני העבר, אך גם סוללת בתוך כך נתיב אינטימי ואלטרנטיבי.

בספרו הנודע המצאת היומיום (1980) כותב מישל דה סרטו (1925–1968) על אפשרות קיום של חתירה תחת התרבות השלטת דרך התנהלותה של אינטימיות שגורה, שיש בה רכיבים של השתהות, קשב וניסיון הנצבר לאיטו. אלו מאפשרים לפרט לחמוק, בדרכו, משליטתן הטוטלית של המערכות החברתיות, הכלכליות והטכנולוגיות המודרניות, שתובעות ממנו יעילות אוטומטית, פרודוקטיביות ומיקוד כדי למשטר ולמקסם את חייו לצרכיהן. דה סרטו מוצא ביומיום חוכמה ואינספור דרכים ליצור בתוכו מרחב הוליסטי ושפוי של התנגדות שקטה – ומצביע גם על הקשיים, החרדות והמועקות שבשגרת החיים כמשמעותיים לצורך זה.[4] ואכן, גם דאגות קיומיות מוכרות כגון אלה מוצאות אחיזה, באמצעים שונים, בדיוקנאות שצייר יאן ראוכוורגר את גלית, בעיקר בציורים שבהם היא מתוארת עם הילדים, כשהם מסבים יחד אל שולחן ארוחת הערב. לעיתים היא מתוארת כשידה תומכת את ראשה בדאגה. וגם כשדמותה צוחקת, נדמה שהצחוק הרגעי, הקופא על הבד, נידון לחלוף בן רגע ולהתפוגג, וכי הוא מסמן, כאיום מוסווה, את תחושת הזמניות המלווה את הביטחון המשפחתי. האור ממסך הטלוויזיה, המרצד בחדר, מפגיש את המשפחה עם המציאות הכואבת שבחוץ, שדיווחי החדשות הקשים מכניסים לתוך הבית פנימה, המאיימת לפלוש לתוכו. אולי לא מפתיע להיווכח שברבים מציורים אלה, כמו גם בדיפטיכון הפרדסים הגדולים שהוזכר למעלה, משיחות המכחול הכתמיות מזכירות מהלכים אימפרסיוניסטיים או את ציוריו של ז'ורז' סרה (1859–1891), המבקשים, דרך הסתכלות במציאות השגורה, לתאר ממדים סימולטניים של דינמיות וקביעות כביטוי צורני של אתיקה קיומית.

4 מישל דה סרטו, המצאת היומיום: אמנויות העשייה, תרגום: אבנר להב (תל־אביב: רסלינג, 2010).

ראוכוורגר צייר דיוקנאות קבוצתיים אלו במספר גרסאות, בצבעים בהירים אך גם על רקע כהה ושחור,[איורים 4–6] כתצלומי נגטיב החושפים את החרדה הפוטנציאלית הטמונה בציור האידילי. הם שולחים לסדרת הדיוקנאות של ילדי האמן, מירי ומוטי, שתפסו מקום מיוחד בתערוכות

איור 4
יאן ראוכוורגר, מול החדשות, 1987, שמן על בד, 100×110, אוסף משפחת גרוס, תל־אביב

איור 5
יאן ראוכוורגר, גלית צוחקת, 2004, שמן על בד, 120×100.5, אוסף ג'ני וחנינא ברנדס, תל־אביב

איור 6
יאן ראוכוורגר, גלית צוחקת, 2004, שמן על בד, 115×100, אוסף בינט, תל־אביב

שאצר לאמן פרופ׳ מרדכי עומר כבר בשנות השמונים.[5] בציור מ־1984 מצוירים מירינקה ומוטינקה כשהם מסבים לשולחן מזמין.[איור 7] לעיתים ניצב לצדם חתול שחור, המישיר אלינו את מבטו עוכר השלווה. מבטו מצטרף, במקצב חוזר, למערך זוגות העיניים שהילדים תולים בדמותו של האב, הצייר שמולם, כנאחזים בו. אלה טוענים את הרגע המשפחתי הנינוח במתח סמוי, שבהגיחו אל פני השטח תורם לתמונת מציאות פואטית מורכבת, יפה וכואבת.

במאמרה של מיכל פלג, שראה אור בקטלוג תערוכתו המקיפה של ראוכוורגר במוזיאון תל־אביב לאמנות (אוצר: מרדכי עומר, 2008), היא כותבת:

הדיוקנאות של יאן (מחופשים לפעמים לציורי טבע דומם, עירום, נוף או פְּנים) הם אינוונטר של חיי האמן ואוטוביוגרפיה. ברצף זה – בהתעקשות להקיף את הדברים והאנשים במבט מתמשך ויומיומי, רחב ועם זאת מופנם; בענוות השגרה של חיי הבית אך גם בשאיפה המסותרת בציור הדיוקן, שהיא שאיפתו הנואשת של החולף אל הנצח; אפילו בעצם השמירה על רצף כלשהו – יש משהו חריג, שלא לומר חתרני, בתקופה של זמן הנמדד בביטים ובספינים. בעולמו של יאן המסך לא מתפצל לפיקסלים והזיכרון אינו תותב, הוא לא נשלף ולא נמחק במחי אגודל. הזיכרון הוא רצף. רצף פירושו גם המשכיות היסטורית, מסורת – מושג ואורח חיים שנגרסו במאה העשרים.[6]

על הקיר בכניסה לתערוכתו הנוכחית של ראוכוורגר תלויים, זה בצד זה, דיוקנאות שבמרכזם דמותה של גלית, מ־1987 ועד היום, קפסולות של זמן דחוס. הדיוקנאות מצטברים כווריאציות על נושא, מתכתבים עם תולדות אמנות הדיוקן לדורותיה. הם רוויי אמפתיה למושא המבט, אך ניכרת בהם גם ישירות נוקבת. נוכחותה של גלית על הבד משתנה מדיוקן לדיוקן, לובשת ופושטת צורה, שולחת לפרדוקס של האמנות: מחד גיסא, שאיפה לגלם בחומר את הדינמיות החיה ולצקת בו סוד רוחני, כללי ונצחי; מאידך גיסא, לתת ביטוי אישי, פרטיקולרי וזמני, לחיי אנוש. בניגוד לדיוקן מצולם, שלוכד את המודל שלפניו בשבריר שנייה, היצירה של דיוקן מצויר היא פעולה מתמשכת – וכך ניתן לראות בו גילום מצטבר של סך רגעי החיים, גביש שהיומיום משוקע בו.

5 ב־1984 אצר עומר את התערוכה "יאן ראוכוורגר: עבודות 1983–1986" בגלריה אפרת, תל־אביב, וב־1989 אצר את תערוכתו "במשפחה: אמנות כאוטוביוגרפיה" במוזיאון רמת גן לאמנות ישראלית.

איור 7
יאן ראוכוורגר, מירינקה ומוטינקה, יום אפור, 1984, גואש על נייר, 100×70, אוסף פרטי

6 מיכל פלג, "בִּיוּת", בתוך יאן ראוכוורגר: דיוקן, עמ׳ 25.

יאן ראוכוורגר, **גלית**, 2001,
שמן על בד, 38×36.5, אוסף
פרטי (צילום: אברהם חי)
Jan Rauchwerger, **Galit**,
2001, oil on canvas,
38×36.5, private collection
(photo: Avraham Hay)

16 אהרֹן שאול שוּר: לקראת דיוקנאוּת עברית

אוצר: רון ברטוש

המילה "דיוקן", שמקורה ביוונית, מורכבת מצירוף המילים dyo (שניים) ו־eikon (דמות). השניות העולה מהמושג באה לידי ביטוי ביצירתו של אהרֹן שאול שוּר, שהרבה לצייר את דיוקנאות האדם ואת דיוקנאות המקום. בדיוקנאות שצייר טמונה גם כפילות מהותית, שכן הם כוללים שני קטבים: מצד אחד, שאיפה לציור דיוקן ייצוגי המתאר את מושאו באופן נאמן ופרטיקולרי, ומצד שני, חתירה ליצירת דיוקן טיפוסי, כמבע של השקפת עולם.

על אף איכויותיו האמנותיות וחלקו בהתגבשותה של האמנות היהודית בישראל בראשית ימיה, שוּר לא זכה להכרה רבה. הצייר הרמן שטרוק, ידידו הקרוב, כתב עליו ב־1954, במאמר שכותרתו "האמן הצנוע": "אין הוא נמנה עם ילדי־האושר. על אף כל כוחו האמנותי הנאמן, נשאר שרוי עד עכשיו בצל ענוותו הנפרזת, שמעכבתו להיראות באורו המלא של היום".[1] התערוכה הנוכחית מבקשת אפוא להפנות את אור היום אל יצירתו של שור בזמן הזה.

אהרֹן שאול שוּר נולד ב־1864 בעיר מוהילב שברוסיה הלבנה. בילדותו, קיבל חינוך תורני, כיאה לבנו של רב ושוחט, ובעת היותו ב"חדר" התגלה כישרונו האמנותי. בגיל שמונה־עשרה נסע לווילנה, ובלי ברכת אביו החל בחינוכו האמנותי – לימודי ציור בבית הספר הממלכתי לאמנויות, אותם בגר בהצטיינות בתום שלוש שנים. לאחר מכן השתקע שוּר בווינה, שם למד במכון המלכותי לאמנויות ואחר כך באקדמיה המלכותית לאמנות, ונמנה עם חוגיהם של אמנים יהודים, בהם יהודה אפשטיין ולזר קרסטין. בשלהי 1887 עזב את וינה והתיישב בברלין. מסופר כי היה זה בעקבות מקרה בלתי רגיל: הזמנה לדו־קרב נגד בן אצילים וינאי.[2] בגרמניה המשיך שוּר הצעיר בהשתלמותו האמנותית ואף לימד אמנות, והתקרב לחוג האמנים היהודים המקומיים (מקס ליברמן, הרמן שטרוק ואחרים). לפרנסתו, צייר דיוקנאות בסגנון האקדמי האירופי, שאפיין את ציוריו באותה עת. בהמשך, עבד במכון שליד המוזיאון הממלכתי (ואף שימש כסגנו של מנהל המכון), והתמחה בציור מיניאטורות על שנהב ואמייל. בסביבות 1900 חבר שוּר ככל הנראה לחוגי הזצסיון הברלינאי, תנועה שייסדו אמנים אשר פרשו מהאגודה האקדמית וקידמו, תחת הנהגתו של הצייר מקס ליברמן, סגנונות חדשים. באותן שנים התרחק מהעקרונות האקדמיים ונטה לאימפרסיוניזם, תוך הפגנת מידה רבה יותר של חופש סגנוני, שיאפשר את התגבשות סגנונו ה"עברי" לאחר עלייתו לארץ־ישראל.

1 הרמן שטרוק, "האמן הצנוע", בתוך: יצחק מן (עורך), הרמן שטרוק: האדם והאמן (תל־אביב: דביר, 1954).

2 ר' גילה בלס, "אהרון שאול שור: צייר ארצישראלי", ציור ופיסול – כתב־עת לאמנות, מס' 18 (1979), עמ' 4.

בראשית 1913 פנו לשור ראשי הוועד הברלינאי של "בצלאל – בית המדרש למלאכת האומנות", פרופ' אוטו ורבורג וד"ר ארתור רופין, והציעו לו לעלות לארץ־ישראל כדי לפתוח במוסד מחלקה לציור מיניאטורות. שור, אז כבר אמן בוגר, איש משפחה בן 49, ומי שהיה בעל השקפה ציונית איתנה מאז ימיו כסטודנט (ואף רקם קשרים עם מנהיגי התנועה, שאת דיוקנאותיהם הוזמן לצייר במהלך השנים), לא היסס – הוא קיבל את ההזמנה, ובפסח של אותה שנה עגנה אונייתו בנמל יפו והוא התיישב עם משפחתו בירושלים.

עם הגיעו, החל שור מיד לממש את תכלית הגעתו ואת שאיפותיו האמנותיות: הוא ניהל את מחלקת האמייל והציור על שן ולימד ציור מיניאטורות, ובה בעת הסתער על ציור נופי הארץ וטיפוסי אנשיה. המפגש עם ארץ־ישראל (האור, האקלים, הנופים, ההיסטוריה והמיתולוגיה שלה) ועם אנשי המקום (חזותם ולבושם, שפתם, מנהגיהם ואורחות חייהם) הוביל לתמורות ביצירתו האמנותית. כעת כבר ויתר על סגנון הציור האקדמי, לטובת אמנות המושפעת מחוויותיו בארץ־ישראל ומונעת על ידי הרעיונות שעמדו בבסיס בצלאל של בוריס שץ. "הנושאים היותר־מקוריים לעבודה נמצאים בחוצות ובשווקים, והחופש והחירות מימי קדם מתעוררים בדמיוננו", כתב שץ בחיבורו על מטרות בצלאל.[3] ואכן, שור מצא את מושאי ציוריו בנופי הארץ השונים – בעיקר בסמטאות ירושלים – ויותר מכל, נטה לבו אל בני ובנות הארץ.

3 ברוך (בוריס) שץ, בצלאל: תכניתו ומטרתו (ירושלים: מוציא לא ידוע, 1906), עמ' 12.

בתקופת מלחמת העולם הראשונה שימש שור כמנהל בצלאל, והיה אחראי על יחסי בית הספר עם המוסדות הציוניים באירופה ועם מוסדות השלטון הטורקי בארץ־ישראל. היו אלה ימי שפל לבצלאל: הטורקים הגלו את בוריס שץ לדמשק, המצב הביטחוני היה מעורער, הוועד הגרמני הקפיא את המימון לבית הספר, טורקיה גייסה לצבאה מורים ותלמידים משורותיו, וחוסר ודאות כללי ריחף מעל עתידו של המוסד. בזכות הקשרים שיצר שור עם מקורבים לשלטון הטורקי בארץ, שראו בו "מתעת'מן" – ובהקשר זה, ר' דיוקנו העצמי חבוש תרבוש, 1915 איור 1 – הוא הצליח לשמור על מעמדו של בית הספר ולהתמיד בפעילותו. עם תום המלחמה, תחת המנדט הבריטי, חזר המוסד לשגרה, אך שידע ימים טובים יותר וטובים פחות. שור חזר לנהל את מחלקתו וללמד אמנות, עד סגירת בצלאל ב־1929.

איור 1
אהרן שאול שור, דיוקן עצמי חבוש תרבוש, 1915, פחם על נייר, 22×32, אוסף משפחת שור, הרצליה

משנות העשרים ואילך היה שור פעיל מאוד מבחינה אמנותית: הוא נמנה עם מייסדי "אגודת אמנים עברית" והשתתף בתערוכותיה, שנערכו במגדל דוד; הציג ב"תערוכה התמידית" של יעקב פרמן באולם "נווה שאנן" בתל־אביב; ב־1927 הציג בטכניון שבחיפה את תערוכת היחיד היחידה בחייו; והשתתף בתערוכת הפתיחה של מוזיאון תל־אביב ב־1932 ובתערוכות הכלליות של אמני ארץ־ישראל. במקביל, הרבה לעסוק בהוראת ציור במוסדות שונים (בהם בית ספר תחכמוני וגימנסיה הרצליה) עד צאתו לגמלאות. אהרן שאול שור נפטר ב־1945, ונטמן בהר הזיתים.

אהרן שאול שור, **דיוקן ירקן משוק מחנה יהודה**, 1921, צבע מים על נייר, 30×23.5, אוסף משפחת שור, הרצליה
Aharon Shaul Schur, **Portrait of a Greengrocer from the Mahne Yehuda Market**, 1921, watercolor on paper, 30×23.5, collection of the Schur Family, Herzliya

אלי שמיר: זמן דיוקן

אוצרת: איה לוריא

תערוכת היחיד של אלי שמיר, המוצגת באולם הגדול במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, מתמקדת בציורי הדיוקן שלו ובמהלכים מתמשכים ביצירתו המציעים פריזמה ביוגרפית – שהיא גם אידיאולוגית וסימבולית – על מקום הולדתו. מקום מרכזי בתערוכה מוקדש לדמותו של "האב הגדול", המתוארת שוב ושוב, ישירות ומטפורית – החל בדיוקן האב הביולוגי של האמן, הלל שמיר ז"ל, ודיוקנאות בני דורו; דרך דמותו של הסב, מרדכי שמיר ז"ל, ממקימי כפר־יהושע, מקום מגוריו של שמיר עד היום; ועד ציורי קבורה וחידלון. תהליכים של שחיקה בערכי עבודת האדמה והקהילה השיתופית משתקפים בסיפור המשפחתי של הזדקנות ופרידה מהאב ומהסב, סיפור זה משתלב בתהליכי התבגרותו של האמן ובבגידת הגוף, ויחדיו הם משליכים על האתוס שנבנה סביב מייסדיו וערכיו של כפר־יהושע.

תערוכה זו היא פרק ראשון במחווה כפולה של שתי תערוכות שמוקדשות ליצירתו של שמיר, ומותחות ציר בין מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, כפר־יהושע והמשכן לאמנות עין חרוד (שם תיפתח במאי 2020 התערוכה "גבולות", המתמקדת בציורי הנוף של האמן). המהלך נעשה בשיתוף עם מנהל המשכן, יניב שפירא, ואוצרת התערוכה שם, יעל גילעת, ושתי התערוכות יחדיו מקיפות את כלל גוף עבודתו של שמיר.[1] הציר המשותף לשלושת היישובים נקבע לראשונה בזכות פועלו של האדריכל ומתכנן הערים ריכרד קאופמן (1887–1958), שתכנן אותם בשנות העשרים של המאה העשרים ברוח הרעיונות האידיליים של "עיר גנים", שבה פועלת הקהילה במרחב שיתופי של עבודה ותרבות. קאופמן שב ונדרש לתוכנית של הרצליה גם בראשית שנות הארבעים, וחלקים ניכרים מתכנונו המקורי נשתמרו בעיר עד עצם היום הזה. דמותו הייחודית של קאופמן, שלדאבון הלב נשכחה למדי, הייתה למושא מחקר והערכה של אלי שמיר בעשרים השנים האחרונות.[2] עבורו, קאופמן מגלם (אולי כדמות אב נוספת) את תמציתו של הניסיון לתרגם אידיאולוגיה הומנית לסביבת חיים אקולוגית, אך גם את דעיכתה הבלתי נמנעת של תפיסת עולם זו על רקע המציאות המשתנה.

התערוכה במוזיאון הרצליה נפתחת בציור מוקדם של שמיר, מ־1993, יצחק העיוור מחכה לעשיו (1993),[איור 1] **הממחיש את העדפתו של אב את אחד מבניו על פני האחר. בהשאלה, ניתן לראות בכך תיאור של האבות המייסדים של יישובי עמק יזרעאל ושאיפתם לחיבור חושני וילידי לאדמה ולטבע (כמותו מתגלם באידיאל "הנער הצייד" בפסלו**

1 שתי התערוכות מלוות בהקרנת קטעים מסרט דוקומנטרי בהכנה של הבמאי בן שני, המתעד במצלמתו את עבודתו של שמיר מ־2011.

2 שמיר יזם סדרת ימי עיון אקדמיים בנושאי תרבות ואמנות ע"ש ריכרד קאופמן בכפר־יהושע, שהתקיימו בין השנים 2004–2013 תחת השם "מקום". המפגשים נערכו בחסות מכללת אורנים, המועצה האזורית עמק יזרעאל וכפר־יהושע. להרחבה, ר' אתר המועצה האזורית עמק יזרעאל, http://www.emekyizrael.org.il/?CategoryID=187&ArticleID=4535. על מחקרו של האמן על אודות קאופמן, ר' אלי שמיר, "כל הדרכים מוליכות לכפר־יהושע", קתדרה, מס' 111 (מרץ 2004), עמ' 165–180, http://www.ybz.org.il/_Uploads/dbsAttachedFiles/Article_111.8.pdf ב־2003 יזם ותכנן שמיר אתר לזכר קאופמן בכפר־יהושע – רצפת פסיפס של מפת יישובי העמק, הממוקמת בסמוך למגדל המים ולאנדרטה לנופלים שיצרה הפסלת בתיה לישנסקי. הקמתו של האתר הייתה פעולה קהילתית קולקטיבית של חברי היישוב ומייסדיו.

איור 1
אלי שמיר, יצחק העיוור מחכה לעשיו, 1993, שמן על בד, 243×183, אוסף מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית

האיקוני של יצחק דנציגר, נמרוד, 1939). חלוצי העמק ביקשו מודל זה כהיפוך לתפיסות סטריאוטיפיות של היהודי הלמדן מהעיירה או של היהודי הנודד.[3] שמיר עיצב את דמותו של יצחק המקראי בהתבסס על שתי דמויות: דיוקן הגנן וָאלֶיה (1906) מאת פול סזאן[איור 2] (מהאמנים הקרובים ללבו של שמיר, שמוצא בעבודתו חיבור צורני וערכי, מהותי ואינטגרטיבי, ביחס בין כתם ונוף); וסבו החלוץ של האמן, מרדכי שמיר, שעלה לארץ מאירופה עם זוגתו רבקה בתקופת העלייה השלישית, כשהם עוזבים מאחוריהם משפחות, מסורת ושפה לטובת הגשמת החזון הציוני בדמותה של קהילה שיתופית חקלאית המתבססת על תרבות עברית חדשה. החיבור הישיר בין דמותו של הסב לדמות המקראית מקנה לו מעמד מיתי מכונן, המבסס את הנרטיב האידיאולוגי שלאורו פעלו הבנים הממשיכים. אך בעוד שבני הדור של הוריו של שמיר – הדור השני להגשמה – פעלו בתקופה של הלימה רעיונית, חברתית וכלכלית בין המרחב התחום של הכפר לבין המרחב הישראלי והגלובלי שמחוצה לו, הרי שבחלוף השנים נפערה ביניהם תהום. האתוס נשחק, והותיר את שמיר ובני דורו – הדור השלישי למייסדים – כשבמידה רבה הם חוזים בקריסתו השקטה.

הוריו של אלי שמיר, חנה והלל שמיר, הלכו בתלם והגשימו בגופם את הייעוד החקלאי והקהילתי שבראו עבורם הוריהם, מייסדי כפר־יהושע.[4] שמיר, בניגוד להם, בחר תחילה לפעול כאמן מחוץ למעגלי המושב, אך מקץ שנים שב אליו, לעבוד בסטודיו הממוקם בקצה המשק המשפחתי. הוא חוזר אל עבודת האדמה דרך הבדים, ומעלה עליהם את תמצית ההוויה של החיים בסביבה חקלאית, בנוף העמק: האקלים הדחוס, האבק, היובש, האובך, קרינת השמש הישירה והחום העולה מהאדמה הצרובה, השחורה־אדומה. שמיר מביא אל הבד את הגוון המיוחד של הירוק הכהה של עצים, את השתילים המוריקים בבהירות ואת השדות מחורצי הרגבים, המשתרעים על פני המרחב. נפילי העמק, שבציורי שנות השמונים של שמיר הופיעו כדמויות כהות ארכיטיפיות, במלוא שפעתם הפיזית והאמונית, מתועדים כעת, בזקנתם, כאינדיווידואלים: זקן המייסדים של כפר־יהושע, אליהו עמיצור; אבי האמן; וחבריו לעבודה ולמלחמה, אורי בן־דרור ואברהם בן־דרור. ההתבוננות הקפדנית בהם מייצרת על הבד מבט מורכב שיש בו הערכה וכבוד אך גם פיקחון ומודעות לשחיקת דמותם, שהצטמקה במקצת אחרי שנים של התמודדות עם שגרת החיים, מאבק באדמה, בחום, בבירוקרטיה ובשינויים שחלו בסדרי העדיפויות הלאומיים והאישיים של דור הבנים, המתבגר אף הוא.

הציור המונומנטלי אבא ואני בגודל טבעי (2011)[איור 3] מעמיד על בד אחד, כתף אל כתף, את שמיר ואביו, אחרי שנים ארוכות של ציור דיוקנאות האב ללא נוכחות ישירה של האמן. שני הגברים עומדים חזיתית, בבגדי עבודה מהוהים (בגדיו של האמן מוכתמים בצבע, כאטריבוט למלאכתו), נצרבים בשמש, על רקע המשק המשפחתי הצנוע, שבו התעקש האב לעבוד עד ימיו האחרונים ללא סיוע מבחוץ. דומה ששני הגברים מוצגים כשווים: גובהם זהה, ושבילים דומים מתפצלים ממקום עומדם (ומובילים לסטודיו של האמן מזה ולחלקת השדה מזה). אין מגע ממשי ביניהם, והחיבור בין השניים נוצר רק

3 ר' בנושא זה אניטה שפירא, "לאן הלכה שלילת הגלות", אלפיים, מס' 25, 2005, עמ' 9–54; מיכאל גלוזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה, (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007), עמ' 11–181.

איור 2
פול סזאן, דיוקן הגנן וָאלֶיה, 1906, שמן על בד, 65.4×54.9, מוזיאון טייט מודרן, לונדון

4 הלל קרוי על שם סבו, אבי־אמו רבקה, שנרצח בפרעות אוברוש (Ovruch) באוקראינה – גזירת גורל יהודית לאורך דורות, שאותה ביקשו החלוצים לשנות.

איור 3
אלי שמיר, אבא ואני בגודל טבעי, 2011, שמן על בד, 206×320, אוסף קלי

איור 4
אלי שמיר, פאשיו, 1989, יציקת פליז, 2×11×1.8

במרומז, דרך הזרדים המצוירים ברקע, מאחורי כפות ידיו של האמן. זרדים אלו מחברים, כעורקים, את האמן ואביו לאדמת המקום – אך מעלים על הדעת גם הקשר של העלאת קורבן לעולה, המרמז כי הבנים נעקדו על מזבח החזון הרעיוני של הוריהם ושל עמם. המונח האיטלקי לאגד זרדים הוא "פאשיו" (fascio), שמשמעו " צרור" או " אלומה" – ומקורו במילה הלטינית fasces, שממנה התפתחה המילה "פאשיזם". שמיר יצר אגד שכזה גם כאובייקט, ביציקת פליז, בשנות השמונים,[איור 4] והוא חוזר ומופיע בתחתית הציור יצחק העיוור ממתין לעשיו ובציורים נוספים מהתקופה, כביטוי של לכידות קבוצתית השולח גם אל הסכנה הגלומה בהקצנה קנאית של קבוצה אידיאולוגית.[5] בדיוקן הכפול אבא ואני בגודל טבעי נראה אותו אגד הזרדים כשהוא יבש, פרום ופזור מאחורי גבו של האמן, כהד קלוש לרוחות עבר שחלפו זה מכבר. כעבור כמה שנים, ב־2019, יידרש שמיר שנית לאותה קומפוזיציה, בפורמט קטן יותר, בציור אבא ואני בדיעבד. הנחות המכחול הכתמיות בגרסה זו מלמדות על שינוי סגנוני ומרמזות על שינויים בטמפרמנט הציורי ובמתח המופעל על היד האוחזת במכחול. הדינמיקה החופשית מאפשרת את סימונו של הגוף במרחב אך גם, בו בזמן, את פוטנציאל ההתמוססות וההיאספות לתוכו.

5 ר' מאמרה של יעל גילעת, "מחזור מצדה: האתוס והמיתוס ביצירתו המוקדמת של אלי שמיר", בתוך אלי שמיר: יצירות מוקדמות, קט' תערוכה, אוצר: רון ברטוש (רמת־גן: המוזיאון לאמנות ישראלית 2015), עמ' 33–39.

שמיר שב ונדרש לדיוקן אביו לאורך השנים. בתערוכה מוצגים ציורים רבים המתארים את דיוקנו: בקרב בני משפחתו; בשדה; לצד בנו האמן; נח לרגע מעמל היום במשק; ומתבונן בנוף העמק בהיפרדו ממנו. לבסוף, בסדרת רישומים על נייר, מרגשת בכנותה, נפרד שמיר מאביו בתעדו אותו על ערש דווי. העיסוק החוזר באותו מודל, שוב ושוב, מאפשר את ביסוסו של זמן משותף לצייר ולמצויר, שהות מתמשכת זה מול זה וזה אצל זה. בזמנו אפשרות לחיבור מחודש עם האב שאיננו, הדיוקן הוא ביטוי של כמיהה אל הזמן המשותף עמו, שחלף לבלי שוב. בה בעת, החזרתיות מדגימה הן את כוחה והן את חולשתה של האמנות, השואפת לשוב ולאחוז להרף עין במה שהוא בר־חלוף, אך בכך מנכיחה למעשה את הסופיות הבלתי מנוצחת של המוות. אורפאוס, שבקסם נגינתו הצליח לרדת לשאול בניסיון להשיב משם את אורידיקה אהובתו, נידון לכישלון ידוע מראש – אך הצליח לממש את החיבור מחדש עמה, לשבריר שנייה, עם הפניית מבטו לעברה. בדומה לכך, מבטו של הצייר מעניק למושא ציורו אשרור לקיום שהיה, כמו גם אפשרות לגילום של נוכחותו בהווה מתמשך על אף פרישתו הפיזית ממנו.

איור 5
אלי שמיר, פר מת, 2000, שמן על בד, 180×140

את הציור פר מת (2000)[איור 5] ניתן לקרוא כייצוג של גוויעתו של אתוס העמק המיתי, הכרוך ללא הפרד בדמות האב. את הפר הגדול המת שמתואר בציור התבקש הצייר לפנות, במצוות האב, מהרפת המשפחתית. בתולדות התרבות, הפר משמש כייצוג סימבולי ארכאי של כוחו העוצמתי של הטבע בגילומו כאון גברי – החל באפוס של המיתראיזם, דרך המטמורפוזה של יופיטר אצל אובידיוס, ועד ייצוגיו אצל פיקאסו. בציור של שמיר הוא מושלך, חסר תכלית, שוכב על צדו כגווייה נפוחה. ואף על פי כן, גם לאחר קריסתה ומותה, קשה שלא לחוש עדיין בנוכחותה הפיזית האימתנית של חיה אפית זו, שממשיכה למלא את שטחו של בד הציור ואינה מרפה.

בשירו "סולם יעקב" כורך שמיר יחדיו את הדימויים המופיעים

בשני הציורים שתוארו כאן, אבא ואני בגודל טבעי ופר מת, ויוצר אנלוגיה בין האב לפר בדרכם האחרונה:

אַטְמוֹסְפֶּרָה אֲפֹרָה, עֲנָקִית,
מוּטָלֶת כֻּלָּהּ עַל סְכָכָה אַחַת.
גַּג הַסְּכָכָה מַחְזִיר אֶשֶׁד נִיצוֹצוֹת זָהָב
מֵאַזְבֶּסְט מֻרְעָל.
מִתַּחַת, בַּצֵּל הַשָּׁחוֹר,
זֶבֶל עֲגָלִים שֶׁהֻפְרַשׁ עַד 2011.
אֲנִי עוֹד זוֹכֵר אֶת הָעֵגֶל הָאַחֲרוֹן,
לְמַעֲשֶׂה פַּר שֶׁל 640 קִילוֹגְרָם,
חָזָק, תּוֹקְפָנִי, מַפְחִיד.
אַבָּא שֶׁלִּי הֶעֱלָה אוֹתוֹ לָעֲגָלָה
בְּכֹחַ מַבָּטוֹ,
יַחַד עִם הַכִּימוֹתֶרַפְּיָה, הַהַקְרָנוֹת
וְהַקַּלְשׁוֹן.
בְּתוֹכָהּ נָסְעוּ שְׁנֵיהֶם יַחְדָּו
לְדַרְכָּם הָאַחֲרוֹנָה.

עַל עֲרֵמוֹת הַזֶּבֶל הֶחָמִים,
עֶשְׂרִים וְשִׁבְעָה ג'וּקִים צוֹהֲלִים
(סָפַרְתִּי).
עוֹלִים וְיוֹרְדִים,
כְּמוֹ מַלְאָכִים בְּסֻלַּם יַעֲקֹב.

איור 6
אלי שמיר, קבורה בכפר־יהושע, 2019, שמן על בד, 240×180

את התערוכה חותם דיוקן קבוצתי גדול, דימוי אלגי שצויר במהלך השנה החולפת: קבורה בכפר־יהושע (2019).[איור 6] הציור מתאר את מעמד קבורתו של דני אפרת ז"ל, איש כפר־יהושע ובן דודו של אבי האמן. בין הדמויות ניתן לזהות את בני המשפחה האבלה, את דמות הרב, המנהל את הטקס, ואת חברי הקהילה, המלווים את הנפטר בדרכו האחרונה. במישור הקדמי של הציור, משמאל, ניצבת דמותו של דודי רכלבסקי, מזקני הכפר. הוא נוטה מעט לכיוון הקבר, במדי־עבודתו הדהויים משימוש: חולצה כחולה, מכנסיים קצרים, וכובע טמבל לראשו. על ידו המאוגרפת, למודת המאבקים, ענוד שעון, המעלה על הדעת את פסוקי הפתיחה הנודעים מפרק ג' בספר קהלת: "לַכֹּל זְמָן וְעֵת לְכָל־חֵפֶץ תַּחַת הַשָּׁמָיִם: עֵת לָלֶדֶת וְעֵת לָמוּת עֵת לָטַעַת וְעֵת לַעֲקוֹר נָטוּעַ". עוד ניתן לראות במישור הקדמי של הציור, במרכז, את דמותו של עמרם מור יוסף, המופקד על בית העלמין של הכפר ועל בניית ארונות הקבורה. הוא רוכן במעדרו על ערימת אבנים שהוא גורף אל הבור, והפסוקים הבאים מאותו פרק בקהלת ממשיכים ומהדהדים גם הם: "עֵת לִבְכּוֹת וְעֵת לִשְׂחוֹק עֵת סְפוֹד וְעֵת רְקוֹד: עֵת לְהַשְׁלִיךְ אֲבָנִים וְעֵת כְּנוֹס אֲבָנִים עֵת לַחֲבוֹק וְעֵת לִרְחֹק מֵחַבֵּק". עוד נוכל למצוא בציור התכתבות ישירה עם שניים מציוריו האלמותיים של גוסטב קורבה, מנפץ האבנים (1849),[איור 7] תיאור נטול אידיאליזציה של פועלים קשי־יום, והלוויה באורנאן (50–1849), המציג בגישה ריאליסטית, ישירה בנאמנותה,

איור 7
גוסטב קורבה, מנפץ האבנים, 1849, שמן על בד, 45×54.5, אוסף פרטי

פרידה של קהילה כפרית צנועה מאחד מחבריה. גם בציורו של שמיר המעמד מתואר בטבעיות, כחלק ממהלכו של מעגל החיים המחזורי של הטבע. בה בעת, ניתן לראות בו ביטוי סמלי של דרכו האחרונה – חברתית, כלכלית ותרבותית – של האתוס החלוצי של העמק.

אלי שמיר, למעלה: **דיוקן עצמי מצייר שלושה דורות**, 2006, שמן על בד, 100×70, אוסף קובי רוגובין; למטה: **שותל בחורף**, 2006, שמן על בד, 150×100, אוסף פרטי (צילום: אברהם חי)
Elie Shamir, Top: **Self-Portrait Painting Three Generations**, 2006, oil on canvas, 70×100, Koby Rogovin Collection; Bottom: **Planting in Winter**, 2006, oil on canvas, 100×150, private collection (photos: Avraham Hay)

שפמים נחשבים: דיוקנאות מאוסף המוזיאון

אוצרת: לילך עובדיה

ראשיתו של מוזיאון הרצליה באוסף של ציורים שתרמו תושבי העיר, בהובלת אויגן דה־וילה, לעיריית הרצליה בראשית שנות השישים של המאה העשרים לשם הקמת מוזיאון עירוני. הציורים הוצגו במשכנו הראשון של המוזיאון – דירה ברחוב בר אילן 15 – ודה־וילה שימש כמנהלו הראשון. התערוכה הנוכחית מתקיימת במסגרת סדרת התערוכות "אוסף+", המבקשת לחקור וללמוד את אוסף המוזיאון ותולדותיו. הפניית המבט פנימה מאפשרת עיון חוזר בעבודות, שעל פי רוב ספונות במחסני המוזיאון. התערוכה מתמקדת בעבודות דיוקן שנוצרו מסוף המאה התשע־עשרה ועד ראשית המאה העשרים – מזווית לא שגרתית: אופנת שיער הפנים, וכן תבניות ייצוג (דיוקן אובאלי) ופריטים אופנתיים (סיגריות ומקטרות) נוספים. פריזמה זו מאפשרת לחקור אוסף דיוקנאות מגוון ושמרני למדי מנקודת מבט עכשווית, הבוחנת אלמנטים אופנתיים כתבניות ייצוג חברתיות ופסיכולוגיות.

שיער פנים הוא סימן מין משני, שמאפשר (בנוסף להבדלים מורפולוגיים אחרים) להבחין בין גברים לילדים ובין גברים לנשים. מתוך 34 דיוקנאות של גברים באוסף מוזיאון הרצליה, ליותר ממחציתם יש שיער פנים. מעניין לחשוב על הקשר בין ייצוגים חזותיים מעין אלו לבין תפיסות היסטוריות וחברתיות של גבריות ונשיות. בעולם המערבי, המשמעויות והאסוציאציות השונות של שיער פנים מורכבות ומשתנות תדיר. לכל אורך ההיסטוריה של התרבות המערבית (שבה נטועה ליבת האוסף של המוזיאון), זהו אלמנט מכונן בהבניה של זהות מגדרית גברית.[1] אין פלא אפוא שיש מתאם גבוה בין אופנה של גידול שיער פנים גברי לבין התעצמותו של כוח נשי. בהיסטוריה של אנגליה, למשל, הדבר ניכר במיוחד בתקופות המלוכה של המלכה אליזבת הראשונה (1558–1603) – במשך כמאה שנה, החל במחצית השנייה של המאה השש־עשרה, יוצגו מרבית הגברים הבוגרים באמנות עם שיער פנים – ושל המלכה ויקטוריה (1837–1901), שבתקופתה שבה אופנת הזקנים לשגשג לאחר שבמאות השבע־עשרה והשמונה־עשרה שלטה אופנת הגילוח הנקי (אלא שכעת היא נקשרה לאידיאולוגיות אנטי־קפיטליסטיות ומהפכניות – וידוע בהקשר זה זקנו של קרל מרקס).[איור 1] בשנות השישים והשבעים של המאה העשרים, עם התעוררות התנועה הפמיניסטית, שבו גברים רבים במדינות המערב לגדל שיער פנים, בהיקף שלא נראה כמותו מאז התקופה הוויקטוריאנית. כחלק מתרבות ה"היפים" באותה עת, צימחו צעירים רבים את זקנם כאקט מרדני. כיום, בתקופה שבה

1 על האופן שבו תפיסות חברתיות מכוננות הבדלים מגדריים גופניים, ר' ספרה של ג'ודית באטלר, שבהשראתו נבחר שם התערוכה, Judith Butler, Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex", (New. York: Routledge, 1993). במקביל, כמובן, נושא הזקן משמעויות משתנות בתרבויות לא מערביות, אך לא זה המקום לעסוק בכך, משום שאוסף המוזיאון, שממנו נאצרה התערוכה הנוכחית, כולל בעיקר אמנות מערבית.

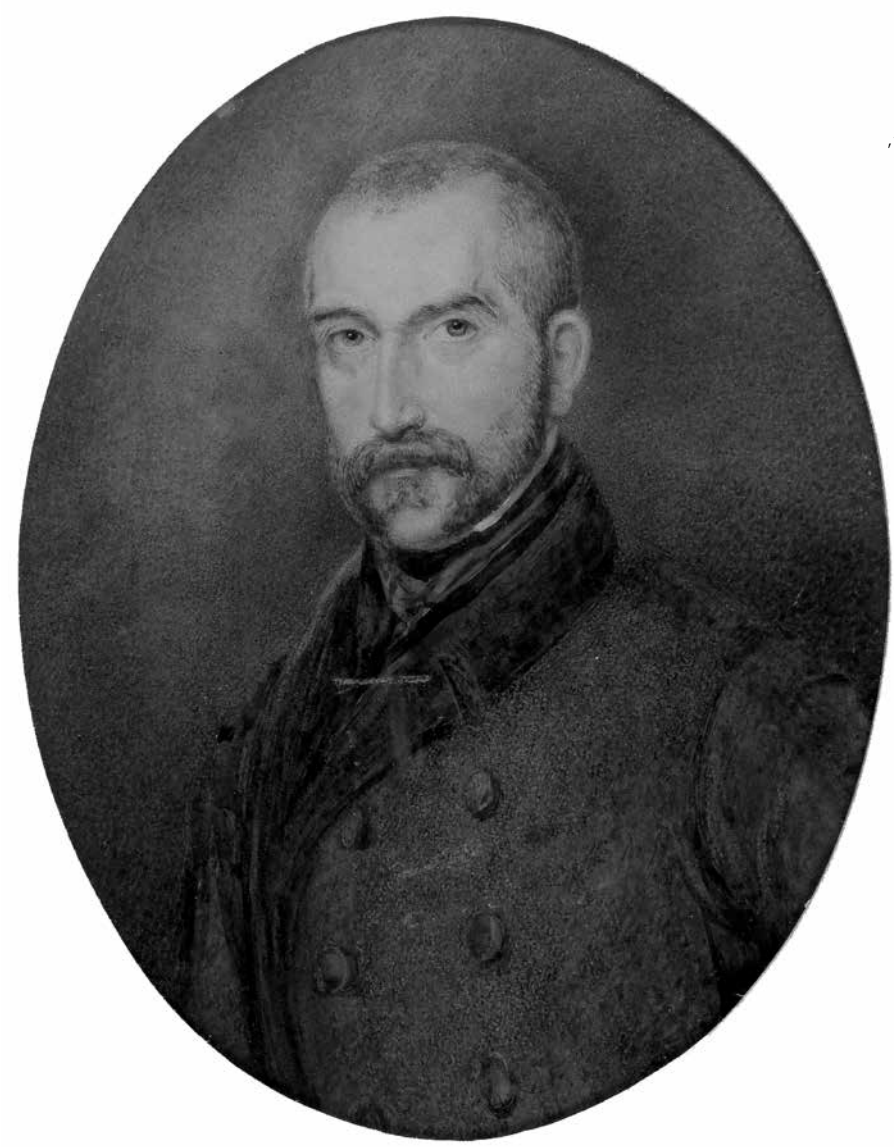
איור 1
ורנר רוהנר, קרל מרקס בחדר העבודה שלו בלונדון, שנה לא ידועה, תחריט אקווטינטה

סוגיות פמיניסטיות שוב מסוקרות בהרחבה בתקשורת העולמית, אופנת הזקן המלא שבה ונעשתה פופולרית – בין השאר, כחלק מתרבות ה"היפסטרים".

בהקשר המגדרי, מעניין לציין את תופעת הנשים המזוקנות שהוצגו לראווה כמפלצות מוזרות בירידים נודדים, מימי הביניים ואילך; בשל החריגה מאפיוני המין המשניים המקובלים, לא רק נשיותן ניטלה מהן, אלא אף אנושיותן. ב־1919 יצר מרסל דושאן עבודת "רדימייד מטופל", שהייתה מאז ליצירה איקונית של המודרניזם, כשהוסיף בעיפרון שפם וזקן־תיש לדמות המונה ליזה של ליאונרדו דה וינצ'י – סמל האמנות הקלאסית – על גבי רפרודוקציה שלה.[איור 2] **פעולת ההיפוך המגדרי, שקראה תיגר על מוסכמות החברה והאמנות גם יחד, מקבלת ביטוי ביצירות אמנות רבות נוספות מהמודרניזם ואילך, בהן עבודתה של אנה מנדייטה, ללא כותרת (השתלות שיער פנים) (1972).**[איור 3]

איור 2
מרסל דושאן, L.H.O.O.Q, 1964/1919, רדימייד מטופל: גרפיט על רפרודוקציה, 23×30, אוסף ורה וארטורו שוורץ לאמנות דאדא וסוריאליזם במוזיאון ישראל, ירושלים

איור 3
אנה מנדייטה, ללא כותרת (השתלות שיער פנים), 1972, תצלום צבע



יוסף קריהובר, **דיוקן גבר**, המאה ה־19, צבע מים על נייר, 46×39.5, אוסף מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית (צילום: אברהם חי)
Josef Kreihuber, **Portrait of a Man**, 19th century, watercolor on paper, 46×39.5, collection of Herzliya Museum of Contemporary Art (photo: Avraham Hay)

Fig. 1
Werner Ruhner, Karl Marx in his London study, undated, aquatint etching, dpa/picture alliance

Fig. 2
Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q, 1919/1964, rectified readymade: graphite on reproduction, 30×23, The Vera and Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art in The Israel Museum, Jerusalem, © ADAGP Paris, 2007

Fig. 3
Ana Mendieta, Untitled (Facial Hair Transplants), 1972, color photograph © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, Courtesy Galerie Lelong & Co.

this was particularly evident during the reigns of Queen Elizabeth I (1558–1603) – in the latter half of the sixteenth century and first half of the seventeenth, most adult men in paintings sported facial hair – and Queen Victoria (1837–1901), when once again it became fashionable, after two centuries in which the fashion was to be clean shaven (only now it was also associated with anti-capitalist and revolutionary ideologies, as exemplified by Karl Marx). fig. 1 **In the 1960s and 1970s, with the emergence of the feminist movement, many men in Western countries grew facial hair to an extent not seen since the Victorian era. As part of the hippie culture at the time, many young men grew beards as an act of rebellion. Today, at a time when feminist issues are once again being widely covered in the global media, the fashion of full beards has regained popularity – notably, as part of the hipster culture.**

It is interesting to note that bearded women were traditionally presented as odd freaks at traveling fairs, from the medieval period onwards: since a beard on women violated the accepted norms of secondary sex characteristics, it robbed them not only of their femininity, but also of their humanity. In 1919, Marcel Duchamp notoriously added a mustache and goatee beard to a reproduction of Leonardo da Vinci's Mona Lisa fig. 2 **– an icon of classical art – thereby producing a "rectified readymade" that has since become an iconic example of Modernism. His act of gender reversal challenged both societal and artistic conventions. Such undercutting of norms has since found expression in many other works of art, such as Ana Mendieta's work, Untitled (Facial Hair Transplants) (1972).** fig. 3

Collection+

MUSTACHES THAT MATTER: PORTRAITS FROM THE HERZLIYA MUSEUM COLLECTION

Curator: Lilach Ovadia

The beginnings of the Herzliya Museum of Contemporary Art lie in a collection of paintings donated by local residents, led by Eugene da Villa, to the Municipality of Herzliya in the early 1960s to form the basis of a municipal museum. These were exhibited at the Museum's first home – an apartment at 15 Bar Ilan Street – and da Villa served as its first director. The current exhibition is part of the "Collection+" exhibition series, which seeks to explore and study the Museum's collection and history – an introspective look that has made it possible to re-examine works that are usually stored out of sight, in the Museum's storage rooms. Its primary focus is on portrait works created between the late nineteenth and early twentieth century, with particular emphasis on a somewhat unusual aspect: facial hair fashions and other fashionable representational modes (oval portraits) and accessories (cigarettes and pipes). This lens makes it possible to explore a diverse and rather conservative collection of portraits from a contemporary perspective, which views fashion details as social and psychological cues.

Facial hair is a secondary sex marker, which (along with other morphological differences) makes it possible to distinguish men from boys, and between men and women. Of the 34 portraits of men at the Herzliya Museum, over half feature facial hair. It is interesting to note how such visual representations relate to historical and social perceptions of masculinity and femininity. In the Western world, the various meanings associated with facial hair are complex and ever changing. Throughout Western history (in which the core of the museum's collection is rooted), it is a cornerstone in the construction of masculine identity.[1] It is little wonder then that there is a high correlation between the fashion of male facial hair growth and the growth in female power. In England's history, for example,

1 On the ways by which social outlooks establish physical gender differences, see Judith Butler, Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex", (New. York: Routledge, 1993). The exhibition's title was inspired by the title of this publication. Of course, facial hair also bears various meanings in non-Western cultures, but as the museum's collection, from which the present exhibition was curated, comprises mostly Western art, these are not discussed here.

In the foreground, on the left, stands Dudi Rachlevsky, one of the village elders, leaning slightly toward the grave, in his faded work clothes: blue shirt, shorts, and brimless hat. A watch on the rugged arm of his clenched fist calls to mind the well-known opening verses of Ecclesiastes chapter 3: "To every thing there is a season, and a time to every purpose under the heaven: A time to be born, and a time to die; a time to plant, and a time to pluck up that which is planted." Also visible in the foreground of the painting, in the center, is the figure of Amram Mor-Yosef, the man in charge of the village cemetery and building the coffins. He is shown bent over his hoe as he pulls a pile of stones into the hole – and verses from the same chapter in Ecclesiastes continue to reverberate: "A time to weep, and a time to laugh; a time to mourn, and a time to dance; A time to cast away stones, and a time to gather stones together; a time to embrace, and a time to refrain from embracing." The painting is a striking reference to two of Gustave Courbet's timeless paintings. The Stone Breaker (1849) depicting hard-working laborers in a way that eschews idealization, and A Burial at Ornans (1849–50), fig. 7 **which shows, with stark realism, how a modest rural community bids farewell to one of its members. In Shamir's painting, too, this scene is depicted matter-of-factly, as part of nature's circle of life. At the same time, it may be seen as a symbolic expression of the final journey – socially, economically, and culturally – of the Jezreel Valley's pioneering ethos.**

Fig. 7
Gustave Courbet, The Stone Breaker, 1849, oil on canvas, 45×54.5, private collection

ethos, which is inextricably linked to the father's figure. The large dead bull depicted in the painting was one that the artist's father asked him to remove from the family's cowshed. In cultural history, the bull has been an ancient symbol of masculine strength and potency – from the cult of Mithraism, through the metamorphosis of Jupiter in Ovid's writings, to its representations in Picasso's works. In Shamir's painting, however, it just lies there, uselessly, on its side, a swollen corpse. Yet, even then, in the wake of its collapse and death, it is hard not to be struck by the still awe-inspiring physical presence of this epic animal, which continues, inexorably, to dominate the canvas.

A poem written by Shamir, "Jacob's Ladder," brings together the images of the two aforementioned paintings, Father and I – Life-Size and Dead Bull, drawing a parallel between the father and a bull on their final journey:

A gray, enormous atmosphere
pounds in its entirety on a single shed.
The shed roof throws back a cascade of golden sparks
of toxic asbestos.
Below, in the black shadow,
calf dung that had been produced till 2011.
I still remember the last calf
(a 640 kg bull, in fact),
strong, aggressive, fearsome.
My dad raised him up onto the cart
by the power of his gaze,
as well as the chemo, the radiation
and the pitchfork.
In it, the two of them rode together
on their final journey.

On the piles of warm manure
twenty-seven cockroaches are having a ball.
(I counted.)
Going up and down
like angels on Jacob's Ladder.

Fig. 6
Elie Shamir, A Burial at Kfar Yehoshua, 2019, oil on canvas, 180×240

The exhibition ends with a large group portrait, an elegiac image painted in the past year: A Burial at Kfar Yehoshua (2019),[fig. 6] **depicting the burial of the late Danny Efrat, of Kfar Yehoshua, who was the artist's cousin. The congregation includes members of the bereaved family, the rabbi conducting the ceremony, and members of the community, all escorting the deceased on his final journey.**

Fig. 4
Elie Shamir, Fascio, 1989, brass casting, 1.8×11×2

5 See Yael Guilat, "The Masada Series: Ethos and Myth in the Early Works of Elie Shamir"," in Elie Shamir: Early Works, exh. cat., curator: Ron Bartos (Ramat Gan: Museum of Israeli Art, 2015), pp. 124–116.

from the Latin word *fasces*, which gave rise to *fascism*. In the 1980s, Shamir created such a bundle as a physical object made of cast brass,[fig. 4] and it crops up again at the bottom of the painting Blind Isaac Waiting for Esau and in other paintings of that period, as a symbol both of a tightly knit group and of the risk of an ideological group's zealous extremism.[5] In the double portrait, Father and I – Life-Size, the same bundle of sticks is depicted as dry, loose, and scattered behind the artist's back, a faint echo of specters of a past long gone. Several years later, in 2019, Shamir returned to the same composition, in a smaller format, in Father and I Retrospectively). The patches of paint in this version indicate a change in painting style and temperament stemming from a different amount of pressure exerted by the hand holding the brush. The freer dynamic allows the body to be portrayed in the space surrounding it while also indicating their potential mutual dissolve.

Shamir portrayed his father repeatedly over the years. The exhibition presents many of these paintings: his father among family members; in the field; alongside his artist son; resting momentarily from his toil on the farm; and gazing at the Jezreel Valley one last time. Finally, in a series of drawings on paper, moving in their frankness, Shamir bids farewell to his father by depicting him on his deathbed. The revisiting of the same model makes it possible to establish shared time between painter and subject, a lingering period spent facing each other, with each other. Offering a chance to reconnect with the father who had passed away, the portrait represents longing for the time spent with him, which will never return. At the same time, the repetition demonstrates both the power and the limitation of art, which aims to capture fleeting life, if only for a moment, but in so doing underscores the inexorable finality of death. Orpheus, who, through the magic of his lyre playing, managed to reach Hades in an attempt to recapture his beloved Eurydice, was doomed to fail – but managed to reconnect with her, for a fraction of a second, by turning his gaze toward her. Similarly, the painter's gaze bestows upon the subject of his painting a validation of past existence, as well as the chance of asserting continued presence in the present even when no longer there in the flesh.

Fig. 5
Elie Shamir, Dead Bull, 2000, oil on canvas, 140×180

The painting Dead Bull (2000)[fig. 5] can be read as a representation of the demise of the mythical Jezreel Valley

Elie Shamir's parents – Hannah and Hillel Shamir – faithfully followed in their parents' footsteps, physically fulfilling the agricultural and community goals of the founding generation.[4] Shamir, in contrast, chose at first to work as an artist outside the moshav, but after a few years returned to work in a studio at the edge of his parents' farm. His way of "returning to the land" is through the canvases, in which he conveys the essence of life in an agricultural environment, in the landscape of the Jezreel Jezreel Valley: the dense climate, the dust, the dryness, the haze, the direct sunlight and the heat rising from the scorched, black-red soil. Shamir brings to the canvas the special dark green hue of the trees, the bright green of the saplings, and the expansive, furrowed fields. The titans of the Valley, who in Shamir's paintings in the 1980s appeared as archetypal dark figures, in the prime of life and driven mission, are now, in their old age, portrayed as individuals: Eliyahu Amitzur, the most senior of Kfar Yehoshua's founders; the artist's father; and his comrades-at-arms and at work, Uri Ben-Dror and Abraham Ben-Dror. His meticulous observation of these figures has resulted in an intricate expression of appreciation and respect combined with sober awareness of the toll taken on them by years of grappling with the mundane pressures of life and with the land, heat, bureaucracy, and shifting personal and national priorities of their children's generation.

4 Hillel was named after his maternal grandfather, who was murdered in the Ovruch pogrom in Ukraine – a tragic fate suffered by many Jews over the centuries, which the Zionist pioneers sought to change.

The monumental painting Father and I – Life-Size (2011) puts Shamir and his father on the same canvas, shoulder to shoulder,[fig. 3] after many years of portraits of the father on his own. The two men stand facing the viewer, in faded work clothes (the artist's covered with patches of paint, in allusion to his work), sunburned, against the backdrop of the family's modest farm, where the father insisted on working until his final days, without outside assistance. The two are presented as equals: of the same height, and with similar paths diverging from where they stand (leading to the artist's studio and to the field, respectively). There is no physical contact, and the connection between them is only hinted at by the twigs painted in the background, behind the artist's hands. These twigs suggest arteries that bind the artist and his father to the land, as well as the notion of sons being sacrificed on the altar of the ideological vision of their parents and the nation. The Italian term for a bundle of sticks is *fascio* – meaning "bundle" or "band" – derived

Fig. 3
Elie Shamir, Father and I – Life-Size, 2011, oil on canvas, 206×320, Kali Collection

was once again approached to help with the planning of Herzliya in the early 1940s, and much of his original design has been preserved in the town to this day. The unique nature of the man, who unfortunately has since been quite forgotten, has been the object of research and appreciation by Elie Shamir over the past twenty years.[2] For him, Kaufmann embodies (perhaps as a second father figure) the essence of the aspiration to translate a humanist ideology into an ecological environment, as well as the inevitable decline of this worldview in the face of an ever-changing reality.

The exhibition at the Herzliya Museum opens with an early painting by Shamir, Blind Isaac Waiting for Esau (1993)[fig. 1] which illustrates a father's preference for one of his sons over the other. By extension, it might also be seen as a depiction of the founding fathers of the Jewish settlements of the Jezreel Valley and their desire for a visceral and native bond with the land and nature (as also embodied in the ideal of the "boy hunter" in the iconic sculpture Nimrod, 1939, by Yitzhak Danziger). They saw this model as an antithesis to stereotypical notions of the Jewish scholar from the *shtetl* (small Jewish town or village in eastern Europe) or the Wandering Jew.[3] Shamir based his portrayal of biblical Isaac on two characters: The Gardener Vallier (1906)[fig. 2] by Paul Cézanne (one of Shamir's favorite artists, in whose work he sees a formal and ideological relationship between stain and landscape that is both essential and integral), and his pioneer grandfather, Mordechai Shamir, who had immigrated to Palestine from Europe with his wife Rivkah during the Third Aliyah period (1919–23) – leaving behind families, tradition, and language to fulfill the Zionist vision in the form of a cooperative agricultural community founded on a new Hebraic culture. The association between the grandfather's figure and ancient biblical figure gives the former a seminal mythical status, that underpins the ideological narrative that his children and grandchildren have lived by. But while Shamir's parents – the second generation of Zionist fulfillment – lived and worked at a time when the moshav's worldview was conceptually, socially, and economically in tune with that of Israel as a whole and of the world at large, over time these diverged dramatically. The erosion of this ethos has left Shamir and his contemporaries – the third generation – witnessing its quiet collapse.

2 Shamir launched a series of academic seminars on culture and art, titled "Place," in memory of Kaufmann at Kfar Yehoshua, from 2004 to 2013. These were sponsored by Oranim College, the Jezreel Valley Regional Council, and Kfar Yehoshua. For more information, see the Jezreel Valley Regional Council website (in Hebrew), http://www.emekyizrael.org.il/?CategoryID=187&ArticleID=4535 (accessed January 8, 2020). For more on the artist's research on Kaufmann, see Elie Shamir, "All the Roads Lead to Kfar Yehoshua," Cathedra, no. 111 (March 2004), pp. 165–180) (Hebrew). In 2003, Shamir conceived of and designed a memorial for Kaufmann in Kfar Yehoshua – a mosaic floor of a map of the Jezreel Valley. The project was a collective effort of the community's members and founders.

3 For more on this topic, see Anita Shapira, "Where Has the Negation of Diaspora Gone?" Alpayim, no. 25 (2005), pp. 9–54 (Hebrew); Michael Gluzman, The Zionist Body: Nationalism, Gender and Sexuality in Modern Hebrew Literature (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 2007), pp. 11–181 (Hebrew).

Fig. 1
Elie Shamir, Blind Isaac Waiting for Esau, 1993, oil on canvas, 183×243, collection of Herzliya Museum of Contemporary Art

Fig. 2
Paul Cézanne, The Gardener Vallier, 1906, oil on canvas, 65.4×54.9, Tate Modern, London

ELIE SHAMIR: PORTRAIT TIME

Curator: Aya Lurie

Elie Shamir's solo exhibition, currently on display in the large gallery of the Herzliya Museum of Contemporary Art, focuses on his portrait paintings and ongoing explorations in his work that offer a biographical insight into his birthplace, both ideologically and symbolically. At the heart of the exhibition is the Father, repeatedly portrayed, both expressly and metaphorically – ranging from a portrait of the artist's biological father, the late Hillel Shamir, and various contemporaries of his; and of the artist's grandfather, the late Mordechai Shamir, one of the founders of the family's moshav (cooperative village) Kfar Yehoshua; to paintings of burial and demise. The gradual erosion in the values of working the land and cooperative community is reflected in the family story of aging and parting from the artist's father and grandfather – and, combined with the ageing of the artist and the body's betrayal, reflects in turn on the ethos built surrounding the founders and values of Kfar Yehoshua, Shamir's place of residence to this day.

This exhibition is the first of two exhibitions devoted to Shamir's work, which draw a connecting line between the Herzliya Museum of Contemporary Art, Kfar Yehoshua, and the Mishkan Museum of Art, Ein Harod (where the exhibition "Boundaries" will open in May 2020, with particular focus on the artist's landscape paintings). This endeavor is a collaboration with Yaniv Shapira, Director and Chief Curator of the Mishkan Museum, and the curator of Shamir's exhibition there, Yael Guilat. Between them, the two exhibitions encompass the entire body of Shamir's work.[1] The common thread between all three localities is the work of architect and city planner Richard Kauffmann (1887–1958), who in the 1920s designed them according to the ideals of the Garden City, in which the community lives within a communal space of work and culture. Kaufmann

1 The two exhibitions are accompanied by a screening of excerpts from a documentary film in progress by the director Ben Shani, who has been documenting Shamir's work since 2011.

Aharon Shaul Schur,
Portrait of a Woman,
1916, tempera on paper,
29.5×22.5, collection of
the Schur Family, Herzliya
אהרן שאול שור, **דיוקן**
אישה, 1916, טמפרה על
נייר, 29.5×22.5, אוסף
משפחת שור, הרצליה

3 Boris Schatz, Bezalel: Plans and Goals (Jerusalem: Unknown Publisher, 1906), p. 12 (Hebrew).

our imagination," Schatz wrote in his essay on the school's goals.[3] Sure enough, Schur found the subjects of his paintings in the country's diverse landscapes – especially in the alleyways of Jerusalem – and above all, he favored its native inhabitants.

During World War I, Schur served as the director of the Bezalel School, where he was also in charge of the school's relations with the Zionist institutions in Europe and with the Turkish administration in Palestine. It was a low point in the school's history: the Turks had exiled Boris Schatz to Damascus, the security situation was unstable, the German committee froze its school funding, Turkey conscripted Bezalel's teachers and students to its military, and a general sense of uncertainty hung over the institution's future. However, thanks to the connections he forged with various officials in the local Turkish administration, who saw him as a loyal Ottoman subject – as suggested by his 1915 self-portrait wearing a fez[fig. 1] – he managed to maintain the school's status and sustain its operations. After the war, under the British Mandate regime, the academy resumed normal operations, although it continued to experience many challenges. Schur returned to running his department and to teaching art, until Bezalel's closure in 1929.

Fig. 1
Aharon Shaul Schur, Self-Portrait Wearing a Fez, 1915, coal on paper, 32×22, Schur Family Collection, Herzliya

From the 1920s onward, Schur was very active artistically. He was one of the founders of the Hebrew Artists Association and took part in its exhibitions, which were held at the Citadel (Tower of David) in the Old City of Jerusalem. He exhibited at Yaakov Pereman's "Permanent Art Exhibition in the Land of Israel" in the exhibition hall in Neve Sha'anan in Tel Aviv. In 1927, he presented his first solo exhibition (and, as it turned out, the only one in his lifetime) at the Technion in Haifa. He featured at the inaugural exhibition of the Tel Aviv Museum in 1932, and in the general exhibitions of Eretz-Israeli artists of the period. All the while, he continued to teach art extensively at various institutions (including the Tachkemoni School and the Herzliya Hebrew Gymnasium high school) until his retirement. He died in 1945, and was buried on the Mount of Olives.

Germany, the young Schur continued his artistic education and also taught art, and befriended the circle of local Jewish artists (Max Liebermann, Hermann Struck, and others). For a living, he painted portraits in the European academic style that characterized his paintings at the time. Later, he worked at the Institute attached to the Berlin State Museum (and even served as its deputy director), where he specialized in painting miniatures on ivory and enamel. Around 1900, Schur apparently joined the Berlin Secession circles – a movement founded by artists who withdrew from the mainstream Artists' Association, in a bid to promote new styles under the leadership of the painter Max Liebermann. In those years, Schur's style began to diverge from the academic principles and leaned toward Impressionism, demonstrating a greater degree of stylistic freedom, which in years to come, after his immigration to Palestine, made possible the emergence of his Hebraic style.

In early 1913, the heads of the Berlin committee of the Bezalel School of Arts and Crafts in Jerusalem, Prof. Otto Warburg and Dr. Arthur Ruppin, approached Schur and suggested that he immigrate to Palestine to establish a department of miniature painting at the school. Although he was 49 years old and a family man, Schur – who had been a staunch Zionist since his student days (and had also established connections among the movement's leaders, whose portraits he was invited to paint over the years) – accepted the invitation without hesitation. On the Passover of that year his ship docked at the port of Jaffa, and he settled with his family in Jerusalem.

On arrival, Schur immediately began realizing the purpose of his appointment and his artistic aspirations. He managed the Enamel & Ivory Painting Department and taught miniature painting, and took to painting the landscape of the country and its people with great gusto. His encounter with the Holy Land (its light, climate, landscapes, history, and mythology) and its people (their appearance and clothing, language, customs, and lifestyles) transformed his artistic work. He now completely abandoned the academic style of painting, in favor of art influenced by his experiences in Palestine, driven by the same ideas that underpinned the Bezalel School under its founder, Boris Schatz. "The most original subjects for work are outdoors and in the markets, and the freedom and liberty from ancient times come to life in

AHARON SHAUL SCHUR: TOWARD A HEBRAIC PORTRAITURE

Curator: Ron Bartos

The Hebrew word for "portrait," *dyokan*, is derived from the ancient Greek words *dyo* (two) and *eikon* (image). This kind of duality is reflected in the work of Aharon Shaul Schur, who painted many portraits of both human figures and settings. In his portraits, there is also another, essential duality, involving two contrasting trajectories: on the one hand, an aspiration to provide a faithful portrait of an individual subject, and on the other, a wish to create an archetypal rendition that is expressive of a worldview.

Despite his artistic abilities and his part in the formation of a modern Jewish art in Palestine in its early days, Schur never achieved wide recognition. In an article titled "The Modest Artist," in 1954, his close friend, the renowned painter Hermann Struck, wrote about him: "He is not one of those born to happiness. Despite all his enduring artistic abilities, he remains, to this day, in the shadow of his excessive modesty, which prevents him from being appreciated in the full light of day."[1] The current exhibition therefore seeks to bring to light Schur's oeuvre today.

Aharon Shaul Schur was born in 1864 in the city of Mogilev in Belarus. As a child, he was instructed in the Torah in a *heder*, as befitting the son of a rabbi and kosher butcher, and it was there that his artistic talent became apparent. At the age of eighteen, he traveled to Vilnius and, without his father's blessing, began his artistic education – art studies at the National School of the Arts, from which he graduated with honors after three years. He then settled in Vienna, where he studied at the Royal Institute for Fine Arts and then at the Royal Academy of Fine Arts, where he joined the circles of Jewish artists, including Jehudo Epstein and Lazar Krestin. In late 1887, he left Vienna and settled in Berlin, because, rumor has it, he was challenged to a duel by a Viennese aristocrat.[2] In

1 Hermann Struck, "The Modest Artist," in Isaac Mann (ed.), Hermann Struck: The Man and the Artist (Tel Aviv: Dvir, 1954) (Hebrew).

2 See Gila Ballas, "Aharon Shaul Schur: An Israeli Painter," Painting and Sculpture – Art Journal, no. 18 (1979), p. 4 (Hebrew).

Jan Rauchwerger, **Galit (In Grandma Elisheva's Striped Shirt)**, 1987, oil on canvas, 80×60 (photo: Avraham Hay)
יאן ראוכוורגר, **גלית (בחולצת פסים של סבתא אלישבע)**, 1987, שמן על בד, 80×60 (צילום: אברהם חי)

renders the work a poetic, complex image of reality that is at once beguiling and painful. In an article published in the catalogue of a comprehensive exhibition of Rauchwerger's work at the Tel Aviv Museum of Art (curated by Mordechai Omer, 2008), Michal Peleg writes:

> **Jan's portraits (sometimes masquerading as still lifes, nudes, landscapes, or interiors) form an inventory of the artist's life and an autobiography. In a period of time measured in bytes and spins, there is something extraordinary, not to say subversive, in this uninterrupted regard: in an insistent, constant, day-by-day contemplation with eyes wide open, which is yet an intimate gaze of people and things; in the modesty of domestic routings but also, at the same time, in the ambition lurking in every portrait as such – the desperate claim of the transient on eternity; in the very preservation, finally, of any continuity whatsoever. In Jan's world, the screen is not split into pixels and memory isn't an artificial limb, to be downloaded or deleted at the click of a thumb. Memory is a continuum. Continuum also implies historical continuity, tradition: a concept and a way of life that were practically decimated in the twentieth century.**[6]

6 Michal Peleg, "Homing," in Jan Rauchwerger: A Portrait, p. 214.

On the wall at the entrance to Rauchwerger's current exhibition, various portraits of Galit, from 1987 to the present, hang side by side – like so many compressed time capsules. Together, they build up like variations on a theme, casting numerous references to the history of portrait art down the centuries. Replete with empathy for the object of their gaze, they also convey piercing directness. Galit's presence on the canvas varies from one portrait to the next, changing guises, and highlighting the paradox of art: on the one hand, the desire to embody dynamic life in matter and infuse it with a spiritual, all-encompassing, and eternal mystery; and, on the other, producing a personal, particular, and temporal expression of a human life. Unlike a photographed portrait, which captures the object before it in a fraction of a second, the making of a painted portrait is protracted, continuous – and can therefore be seen as a cumulative embodiment of the sum of life's moments, a crystal in which everyday life is suffused.

4 Michel de Certeau, The Practice of Everyday Life, trans. Steven Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984).

Fig. 4
Jan Rauchwerger, Facing the News, 1987, oil on canvas, 100×110, Gross Family Collection, Tel Aviv

Fig. 5
Jan Rauchwerger, Galit Laughing, 2004, oil on canvas, 100.5×120, Geny and Hanina Brandes Art Collection, Tel Aviv

Fig. 6
Jan Rauchwerger, Galit Laughing, 2004, oil on canvas, 100×115, Bineth Collection, Tel Aviv

Fig. 7
Jan Rauchwerger, Mirinka and Mottinka, Gray Day, 1984, gouache on paper, 70×100, private collection

5 In 1984, Omer curated the exhibition "Jan Rauchwerger: Works 1983–1986" at Ephrat Gallery, Tel Aviv, and in 1989, "Family: Art as Autobiography" at the Ramat Gan Museum of Israeli Art.

a kind of mundane intimacy that involves elements of slowing down, mindfulness, and unhurried accrual of experience. These allow one, in one's own way, to elude the total control of modern social, economic, and technological systems that demand automatic efficiency, productivity, and focus, so that they may regiment and maximize one's life for their needs. De Certeau finds in everyday life wisdom and countless ways to create a holistic and sane space of quiet resistance – and also highlights the obstacles, anxieties, and hardships of life's routines as contributing to this end.[4]

Such familiar existential concerns are also evident, in various ways, in Rauchwerger's portraits of Galit, especially in those where she is depicted sitting together with the children at the dinner table. In some cases, she is shown with her head resting on her hand, in concern. Even when her figure laughs, as it does occasionally, the laughter seems to be momentary, as though it were doomed to fade away and vanish, hinting at a hidden peril, a sense of transience looming over the family security. The flickering light of the television screen pits the family face to face with the painful reality outside that, conveyed by the harsh news reports, threatens to flood in. It is perhaps not surprising to find that in many of these paintings, as in the aforementioned The Big Groves diptych, the patchy brushstrokes are reminiscent of Impressionist works, or of paintings by Georges Seurat (1859–1891) that, through their observations of everyday life, seek at once to convey dynamism and permanence as a formal expression of existential ethics.

Rauchwerger painted these group portraits in several versions, in bright colors and also against a dark and black background[figs. 4–6] **– like photographic negatives that reveal the potential anxiety inherent in the idyllic painting. They are connected to a series of portraits of the artist's children, Miri and Motti, that figured prominently in his exhibitions curated by Mordechai Omer as far back as the 1980s.**[5] **In a painting from 1984, Mirinka and Mottinka are shown sitting at the inviting table.**[fig. 7] **In some instances, a black cat stands beside them, looking directly at us with unnerving serenity. As though in a repeating pattern, its gaze joins that of the pairs of eyes that the children fix upon the father – the painter before them – as though clinging to him. These imbue the relaxed family moment with a covert tension which, when it rises to the surface,**

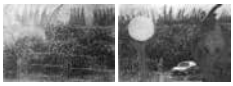


Fig. 1
Jan Rauchwerger, The Big Groves, 1985, diptych, gouache, acrylic, and pencil on paper, 70×100 each

capture her image. The curls, and the manner in which they are painted, recall the heads of angels in the paintings of Renaissance artists such as Stephan Lochner (ca. 1410–1451), and Fra Angelico (ca. 1395–1455). The very same angels also appear in Rauchwerger's diptych The Big Groves (1985)[fig. 1] **– which inspired the title of his current exhibition. These images are centered on a green orange grove, bounded by fences and cypress trees and flanked by a large round street lamp and a stray car. In this way, with a measure of humor and irony, Rauchwerger ties together the mundane with the celestial, the urban with the rural, a distant and alien culture with the local reality around him, which appears as a mirage.**[2] **In an interview with Noga Tarnopolsky, he noted that every painting is a portrait. "For me it's a question of conscience that requires that I get to a certain depth. A landscape is a portrait."**[3] **In The Big Groves, one can sense Galit's presence, in various implicit ways: in the quintessentially Israeli nature of the grove (an allusion to her being a native of Kibbutz Ein Harod) and the softness of the foliage of the trees; in the light of the round street lamp (in other paintings, he draws a parallel between her figure and a lamp); in the car (which she usually drives); and in the heads of angels. Another painting, from 1987, in which Jan and Galit's heads are facing each other above the treetops, sums this up in its title: Together: Tribute to Cranach**[fig. 2] **– in reference to the German Renaissance artist Lucas Cranach the Elder and his many paintings of Adam and Eve in the Garden of Eden.**[fig. 3] **Rauchwerger's painting features two types of trees: one with soft foliage (like Galit's curls), and the other a date palm. It is a painting that celebrates their relationship. Like the orange grove, it harks to the Garden of Eden – a place where one first meets one's beloved, but also the site of one's first encounter with reality.**

Galit's portraits reflect mutual responsiveness and devotion to one another, attentiveness and a dialogic relationship – that largely rescue them from a restrictive binary reading of a subject–object relationship. Thanks to them, the familiar art-historical theme, "Portrait of the Artist's Wife," is downplayed. The portraits make reference to Rauchwerger's abiding bond with artists of the past, but also pave an intimate and alternative path.

In his acclaimed 1980 book, The Practice of Everyday Life, Michel de Certeau (1925–1968) writes about the possibility of subverting prevailing culture by maintaining

2 Ruth Apter-Gabriel, "Deceptively Simple: On Jan Rauchwerger's Paintings," ibid., pp. 131–121.

3 Noga Tarnopolsky, "What Is a Portrait? Jan Rauchwerger and Transmitting the Essential Truth (A Model's Point of View," in Jan Rauchwerger: A Portrait, ed. Mordechai Omer, exh. cat. (Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2008), p. 201.

Fig. 2
Jan Rauchwerger, Together: Tribute to Cranach, 1987, oil on cardboard, 26×43.5

Fig. 3
Lucas Cranach the Elder, detail from The Fountain of Youth, 1546, oil on canvas, 120×186, Gemäldegalerie, Berlin

JAN RAUCHWERGER: THE BIG GROVE

Curator: Aya Lurie

Of all of the works of Jan Rauchwerger (b. 1942), this exhibition, for the first time, focuses on the portraits of Galit Rauchwerger – his life partner, artist, and mother of his children (Daniel and Nadav), whom he has been painting for 35 years. Rauchwerger, who immigrated to Israel from Russia in 1973, won acclaim before the end of that decade, and has since exhibited numerous exhibitions in major galleries and museums in Israel and around the world. The daily painting routine that he maintains at his studio and home, somewhere between southern Tel Aviv and Jaffa, is based on observation of the life surrounding him yet also engages in symbolic representation. The portraits of Galit, which feature in various media on dozens of canvases and sheets of papers, offer a unique insight into the poetic qualities of his painterly language. They bring us face to face with the intimacy of everyday life,[1] and with the inexorable passage of time that has left its mark on it, and present an alternative to the imperatives that characterize the contemporary temperament.

In many of these portraits, Galit is depicted facing the viewer directly, her gaze boring through the atmospheric surface of the painting, meeting the painter's recurring gaze head on – and from it to the canvas and back to us viewers. In some cases, her gaze is full of curiosity and openness, in others her eyes are surrounded by a thin cloud of brushstrokes that suggest mists of equanimity or absent-mindedness, but also enigmatic seduction. From time to time, her gaze withdraws inward, and she inclines her head, asleep, reading, or deep in thought, her eyes fixed on a distant, unattainable, obscure point in the distance.

Galit's head is surrounded by countless light-colored curls that softly dissolve her outline and illuminate their surroundings, making it difficult to precisely

1 For an elaboration on the notion of intimacy in Rauchwerger's work, see Tali Tamir, "In Praise of Intimacy: Jan Rauchwerger and Israeli Culture," in Shades of Feeling: Jan Rauchwerger; Works from 1979 to 2003, ed. Ruth Apter-Gabriel, exh. cat. (Jerusalem: The Israel Museum, 2004), pp. 139–132.

The more Markus deepened his scrutiny of the image, the more complex and intricate his work became. He began creating portraits based on the original image through drawing, monotype, and printing, then producing additional paintings based on these works, or from memory – which brought about an abstraction, draining, or disassembly of the image. At the same time, through the image's myriad new guises, as he moved between figuration and abstraction and back again, the flat digital image became ever more layered, material, and complex. Thus, this body of work as a whole raises questions about memory and commemoration of a single figure, as well as questions pertaining to originality and creativity. Markus shows an interest in the conditions of artistic creation, thereby uncovering new perspectives and revealing the absence of a fixed and defined essence. Every little detail creates the meaning of its existence, autonomous and unique yet deficient and in constant flux.

Iddo Markus, details from **Variations on 1679.jpg**, 2016–19, oil on canvas (photo: Livi Kessel)
עידו מרקוס, פרטים מתוך **וריאציות על 1679.jpg**, 2016–19, שמן על בד (צילום: ליבי קסל)

present in the image space, using it to show, concurrently, different narratives or, as he puts it, create "variations, as in music: seven notes, seven colors, and infinite possibilities within them. I ponder the act of photography as 'painting in light' – painting with no manual action, yet one that involves pigment on paper. For me, the link between the two mediums, photography and painting, is about the proliferation of images surrounding us, and the transition from a variety of digital options to manipulation of material that is related to physical reality."[5]

Today, Luc Tuymans propounds, unlike the time when artists such as Vija Celmins and Gerhard Richter created hyper-realistic or photo-realistic paintings from photographs, often in a bid to challenge the relationship between the two mediums, that relationship is no longer a contentious issue, as photography is now considered an integral part of the painter's toolkit. Tuymans uses photographs that he draws from many different sources – from television and computer images, to photographs he takes on his phone – and bases his paintings on photographs that he distorts digitally, or on drawings of his own that he modifies by photographing them, once or repeatedly.[6] **According to him, "As an artist operating in the ever-decelerating reality of the art world, I can only observe that behind the mask of what is presented as 'image' lies a substantial loss of meaning."**[7] **The images he chooses are transformed and reframed through photographic devices, such as zooming in to create a close-up, blurring, or illumination. Often, his painted images have lower visibility than the photographs that they are based on – being pale, faded, monochromatic, muting the great drama of the original (such as a gas chamber in World War II).**[8]

Markus's practice is almost the opposite of that of Tuymans. Although they both start from a photographic image and reconstruct it in the painting, Markus deliberately chooses a poor photographic image to begin with, devoid of any detail or drama, with a limited palette. In his paintings, he realizes the image in a number of ways: adding information to it – rich, garish, and stormy colors – or alternatively, turning it into black-and-white forms or individual patches of color, a mere shadow of the original image. His multiple painting consists of detailed handicraft, an endless pursuit of a profusion of materializations, a continuous accretion of meanings.

5 Iddo Markus in conversation with the author, August 2019.

6 Ariel Krill, "Tonality is a Complex Thing: Interview with Belgian Painter Luc Tuymans," Erev Rav, June 18, 2015, https://www.erev-rav.com/archives/35757 (Hebrew).

7 Luc Tuymans, "On the Image," in On & By Luc Tuymans, ed. Peter Ruyffelaere (London: Whitechapel Gallery/ Cambridge, MA: MIT Press 2013), p. 50.

8 Luc Tuymans, La Pelle, ed. Caroline Bourgeois, exh. cat. (Venice: Palazzo Grassi, 2019), pp. 15–16.

until he reached number 5,607,249. He first painted white on a black background, but in 1967 he began adding one percent of white to the black of each canvas, in the knowledge that at some point in the future, the numbers and the background would blend together in a solid white. He defined his method of working as progress toward infinity.[2] His action looked beyond the present, underlining the endlessness of time, while simultaneously illustrating the end of life.

Much like Opalka's approach, Markus's 1679.jpg produces a sense of relentless movement toward infinity. Markus is familiar with the woman in the photograph and yet continues to ask who she is – over and over, a thousand times – thereby revealing her as an unstable form that is incomplete and forever unattainable. A thousand times, and yet still not entirely given, still incomplete. In his obsessive action, every canvas, every painted wooden surface, is a portrait of her, inasmuch as it is a self-reflexive portrait of the artist. They all present the human condition as consisting of awareness of the transient nature of life. Each portrait represents an option of a defined frame – a particular artistic movement, a style, structure, form, finite existence. Together, they create a weave that conveys countless possible realizations.

As Gerhard Richter noted in 1965, "Like the photograph I make a statement about real space, but when I do so I am painting, and this gives rise to a special kind of space that arises from the interpenetration and tension between the thing represented and the pictorial space."[3] At the time, he would paint while studying a photograph in minute detail, blurring the image with a sponge while the pigments were still wet. He dubbed these works "photo pictures," and declared that abstract painting and photography are not mutually contradictory forms, and that the relationship he created between the two in his practice is entirely non-hierarchical: the two mediums are equal, each pointing to the other or finding itself in it.[4] Markus created the first portraits in the 1679.jpg series as a figurative analogy for photography. Then, using techniques from the world of photography – defocusing, close-up, cropping – he dived into a single frozen moment of broken temporality and created an abstract analogy of it. For him, the simultaneous gaze at the photograph and the painting is an invitation for a vision that is at once dual and fluid. He also rearranges the layers of the

2 Roman Opalka, "1 – ∞": Method Statement," at Roman Opalka's website, http://www.opalka1965.com/fr/statement.php?lang=en (accessed January 15, 2020). From 1968 onwards, Opalka began adding a photographic self-portrait of himself – which he took at the end of each working day – beside the numbers, and a recording of his voice reading out the numbers that he had painted.

3 Gerhard Richter, quoted in Kaja Silverman, "On Painting from Photographs: The Painting of Modern Life: 1960s to Now, 2017," in Fifty Years of Great Art Writing (London: Hayward Gallery, 2018), p. 359.

4 Ibid.

IDDO MARKUS: VARIATIONS ON 1679.JPG

Curator: Ilanit Konopny

While browsing Facebook in 2016, Iddo Markus came across a marginal image – a digital image called *1679.jpg*, which was a picture of a female acquaintance of his in a yellow blouse leaning against some generic Keter Plastic chairs, in a very Israeli setting. This image had no striking color range or iconic features. Choosing it almost at random, Markus created a screenshot of the image, thereby severing it from its online origins, and printed it on a variety of fast and domestic printers, making it subject to his own manipulations – which he proceeded to do through a process of downgrading and abstraction. He referred to it as an "itinerant image," an expression used by Hito Steyerl to define a "poor image."[1] Since then, for over four years, he has been caught up in an obsessive rhythm of repetitive, continual work, producing and reproducing the image of the woman in the photograph on an almost daily basis. Over a thousand times, her figure repeatedly emerges from his works in various formats – from miniature to huge dimensions – in oils, acrylic, watercolor, monotype, print, and drawing. Having taken a "poor image," a discarded scrap of visual production that had been destined to be lost in the oblivion of online imagery, worthless and dematerialized – Markus has, through an act of potential timelessness, given it monumentality.

Markus's image serialization calls to mind Roman Opalka, who also created a series of works born of obsessive repetition: the 1 – ∞ series of works that he created daily, from 1965 until his death in 2011, by painting numbers in white pigment on 233 fabrics. Starting with the number 1, he painted numbers in consecutive order in horizontal rows, until the entire canvas area was covered, whereupon the next consecutive number became the first of a new canvas, and so forth,

1 Artist and essayist Hito Steyerl defines a poor image as one that is "a copy in motion. Its quality is bad, its resolution substandard. As it accelerates, it deteriorates. It is a ghost of an image, a preview, a thumbnail, an errant idea, an itinerant image distributed for free, squeezed through slow digital connections, compressed, reproduced, ripped, remixed, as well as copied and pasted into other channels of distribution." Hito Steyerl, "In Defense of the Poor Image," e-flux, no. 10 (November 2009), available at https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/ (accessed January 15, 2020).

continual conscious choice: a choice to see the people, the situations, the interiors of the rooms, and the cityscapes outside; a deliberate choice to use traditional painting methods, and subvert them; a choice to enter into dialogue with the history of art, amidst a determination to be instantly engaged with what is happening before her eyes. Worke cannot help but paint, cannot help but experience the passage of time and the space, which is fixed yet continually changing. With a direct gaze, in a continual quest for beauty in real life and ways to express it, she lives and breathes the painting, dwells within it. As Maurice Merleau-Ponty points out in his text "Eye and Mind," "Seeing is not a certain mode of thought or presence to self; it is the means given me for being absent from myself, for being present from within at the fission of Being only at the end of which do I close up into myself."[1] Each one of Worke's paintings is a striking and meticulous arrangement of colors and figures, through which one can touch reality at the fission of Being at a particular point in time and space.

1 Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind," The Primacy of Perception, ed. James M. Edie, trans. Carleton Dallery (Evanston: Northwestern University Press, 1964); Revised by Michael Smith in The Merleau-Ponty Aesthetics Reader, ed. Galen A. Johnson (Evanston: Northwestern University Press, 1993), p. 17.

Michal Mamit Worke, **Girl with a Dog**, 2019, acrylic on canvas, 100×130 (photo: Lena Gomon)
מיכל ממיט וורקה, **נערה עם כלב**, 2019, אקריליק על בד, 100×130 (צילום: לנה גומון)

MICHAL MAMIT WORKE: STILL FROM LIFE

Curator: Irena Gordon

Michal Mamit Worke, recipient of the 2020 Lauren & Mitchell Presser Contemporary Art Grant, is a unique presence in the Israeli art scene. Her paintings are characterized by a stylized and controlled figurative style in a bold palette. They engage with scenes and people from everyday life, that are depicted in the tradition of figurative painting in general, and realistic painting in particular, and probe its possible boundaries.

Worke addresses the discrepancy between painting as a mode of representation and its nature as an act of intimacy – between the painter and her subjects, and between the world presented in the paintings and the viewer and his or her world. Through the act of painting, with all that it entails, she seeks to decipher the gaze as an interchange of power relations that plays out before the viewers' eyes.

The artistic ensemble presented at the exhibition is incisive and sweeping in its color and forms. It comprises new works – all from the past year – that feature portraits of individuals in the private sphere, either at the artist's apartment or in those of others. Some of the subjects are close friends of hers, others are people she encountered at random in the street and invited into her home-studio, to sit as her models. Alongside them are paintings of room interiors, still lifes that are also entirely human portrayals. And there are also paintings of incidents outside – in the street, in the neighborhood – which captured the artist's attention. The works are based on a process of painting from observation, over a period of days and weeks. They began with drawings and charcoal sketches on paper, which she then produced in acrylic on canvas.

Worke observes her immediate surroundings and tries to decipher sight itself, the essence of the gaze. It is not a passive gaze but an active one, based on

Leonid Balaklav,
detail from **Portraits**,
1990–2019, oil on wood,
dimensions variable
(photo: Ran Erde)

ליאוניד בלקלב, פרט מתוך
דיוקנאות, 1990–2019, שמן
על עץ, מידות משתנות
(צילום: רן ארדה)

discussion with the history of art. As wood-based paintings, they hark back to the act of painting and to its meaning within systems of commemoration, sanctity, and belief. In classical Greece, the imposing building containing pictures which formed the left wing of the Propylaea on the Acropolis in Athens was known as the Pinacotheca – from the Greek words *pínax* (painting), and *thíki* (wooden board) – in self-explanatory testament to the exhibits within. Over the years, however, the term became synonymous with *museum*.

The painting of portraits on wooden panels has been common throughout history, in various contexts. Between the first and third century CE, residents of the town of Fayum in Egypt (under Roman rule) painted the portraits of the deceased on panels, which they laid on top of their sarcophagi, to commemorate the mummified individuals within.[fig. 1] **Stylistically, these portraits were a cross between the naturalist figurative style, in terms of details and ornamentation, and the fixed conventions of Byzantine representation, which emphasized the eyes and incorporated inscriptions. In the Middle Ages and the Renaissance, religious icons and altarpiece paintings were also produced on wooden panels, honoring the saints as part of ritual and religious devotion. Many of them bear references to Saint Veronica, who offered her kerchief to wipe the sweat from Jesus's brow to ease his torment as he carried his cross toward the Golgotha on the Via Dolorosa. According to the story, Veronica – whose name is a portmanteau of *vera* (truth), and *eikon* (image) – later discovered, to her astonishment, that the facial features of Jesus remained on the white cloth.**[fig. 2] **This story epitomizes the unique status of Christian iconic painting as an embodiment of divine presence.**

Both in the Fayum paintings and in the Christian icons, the wooden support was concealed behind layer upon layer of paint, varnish, and occasionally gold leaf, to create the illusion of something immaculate and imbue the painted figure with nonhuman immortal life. In contrast, Balaklav's portraits do quite the opposite: with a touching gentleness, he paints them on a surface that has clearly been subject to the ravages of time, thereby also underscoring the vulnerable, imperfect, and fleeting nature of the depicted figures.

Fig. 1
Portrait of a Boy, Fayum, Egypt, CE 100–150, encaustic and paint on wood, 38×19, Metropolitan Museum of Art, New York

Fig. 2
Master of Saint Veronica, Saint Veronica with the Holy Kerchief, ca. 1420, tempera on oak, 78×48, Alte Pinakothek, Munich

LEONID BALAKLAV: PINACOTHECA

Curator: Aya Lurie

Leonid Balaklav's exhibition focuses on paintings that he has produced on planks of wood since his immigration to Israel in 1990, from Moldova in the USSR, to the present day. As he settled into his new country, Balaklav found a kindred artistic spirit in veteran Israeli sculptor Dov Feigin. On one occasion, Feigin offered him some wooden boards that he was about to throw out – and ever since, these have become a significant support in Balaklav's work. For him, the attraction of these boards lies not only in the fact that they evoke the memory of his father's woodworking, but also because they bear the marks of the passage of time – both in the boards themselves, and in the images painted on them – with their thin cracks and occasional tree rings. The portraits are of former friends, family members, and passing acquaintances – people who, though they are real-life individuals, are like phantoms that have accompanied Balaklav and emerge from his consciousness. As art historian Gideon Ofrat writes about Balaklav's wood-based portraits:

> **Never before has he stretched, "thinned," and elongated as he does on these slender planks … Facial volumes have experienced a harsh anorexia, at times with a Modigliani neck, frequently with eyes only, "squeezed" by the narrow margins, while the head has become a transparent, dreamy ghost, on the verge of disappearance. Among these planks – a portrait of his father: the head hovering, separated from the body, about to fade in a moment and be totally swallowed up in the wood. "That's my portrait," he says, pointing to one of the laths, "that's how I am now, cut off from the world."**[1]

Collectively, the works seem to form a comprehensive private gallery of portraits that is engaged in a lively

1 Gideon Friedlander Ofrat, "The Language of the Perishing Body," in Leonid Balaklav: The Face of the Light, ed. Galia Bar Or and Yaniv Shapira, trans. Richard Flantz, exh. cat. (Ein Harod: Haim Attar Museum of Art, 2002), pp. 95–96.

by Picasso retroactively, from memory. Picasso brushed off their acquaintances' criticism of the portrait, saying, "Everybody says that she does not look like it but that does not make any difference, she will."[2]

According to the conventional hierarchical rankings that prevailed in art academies until the nineteenth century, portraits were seen as an inferior form of painting compared to other genres, such as allegorical or historical painting, on the grounds that they were based on direct observation of the model, and as such did not require the invocation of imagination or in-depth knowledge of writings. From a contemporary viewpoint, which regards the portrait as an artistic construct, it may be viewed as a complex genre that, combining broad mental, social, and cultural perspectives, holds, as it were, a mirror up to our own nature.

Dr. Aya Lurie
Director and Chief Curator

2 As recorded by Stein in The Autobiography of Alice B. Toklas, cited in Gertrude Stein & Picasso & Juan Gris, exh. cat. (Ottawa: The National Gallery of Canada, 1971), pp. 21–23.

PORTRAIT TIME II

The focus of the museum's current group of exhibitions, like the previous 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 expression and social or periodic articulation, and between the desire for material immortalization and the ephemerality of our human nature. In the current exhibitions, the painted portrait, depicting the human face on canvas or wooden panel, is given center stage. A common theme in the exhibitions is a repeated return to a single subject, or to a group of subjects with shared characteristics – an approach that emphasizes the passage of time and renders present the inherent gap between the real (the living model) and its representation. This repetition is akin to a relentless attempt to capture on canvas the essence of a dialogical relationship between the painter and the subject. The sum of the cumulative moments in these portraits seems to express a yearning to capture a particular human state of mind or substance – some elusive essence of the human subject, as well as of the act of painting itself.

Stories abound about the artistic frustration arising from the difficulty in capturing an essential quality – one that, in a profound and fundamental manner, conveys both the painter and his subject. For example, it is said that after more than two weeks of fruitless attempts to paint the portrait of art dealer Ambroise Vollard, Paul Cézanne complained that he is incapable of sitting still, like an apple.[1] Similarly famous is the story of how Picasso inexplicably failed, even after eighty attempts, to capture Gertrude Stein's portrait as she sat for him. The eventual portrait, which now resides at the Metropolitan Museum in New York, was finally painted

1 Rebecca A. Rabinow (ed.), Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde (New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, 2006), pp. 3–10, 42.

ACKNOWLEDGMENTS

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: Leonid Balaklav, Iddo Markus, Michal Mamit Worke, Jan Rauchwerger, Elie Shamir, and Aharon Shaul Schur's family. In addition, thanks and appreciation to the curators: Irena Gordon, who curated Worke's exhibition; Ilanit Konopny, who curated Markus's show; Ron Bartos, who curated the exhibition of the late Schur; and Lilach Ovadia, who curated the portrait exhibition from the Museum's collection.

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, CE0 of the Herzliya Arts and Culture Corporation, for her significant involvement in every way.

We are thankful to all the individuals who have generously agreed to part with their works for an extended period of time and share them with all of us: Rachel Aloni; Dov and Rachel Gottesman; Tzippi and David Gozlan; Lisa and Bill Gross; Irith I. R. and Zeev Groswasser; Noa and Avraham Hay; Talma and Eliezer Levin; Yossi and Daniela Lipschitz; Raviv Schwartz; Zafrira and Dr. Itzhak Shoher; Tamar Singer; and anonymous lenders.

We are grateful to all the collectors, institutions and collections who lent works to the exhibitions: Bineth collection, Tel Aviv, Rodi Bineth and David Bineth; Discount Bank Collection, and collection curator Shulamit Nuss; Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd., Tel Aviv, and collection curator Dana Golan-Miller; Geny and Hanina Brandes Art Collection, Tel Aviv, Gil Brandes, and collection curator Hadas Maor; Gordon Gallery Collection, Tel Aviv, and Amon Yariv; Kali Group; The Levin Collection, and collection curator Tamara Gromova; Koby Rogovin Collection, and collection curator Irit Levin; the Estate of Lea Nikel, Ziva and Nissim Hanan, and Estate Manager Mira Hanan-Avgar; Tel Aviv Museum of Art, and specifically Doron Rabina, Chief Curator, Dalit Matatyahu, Senior Curator of Israeli Art, and Adi Dahan, Assistant Curator; UBS Collection – Dr. Udi Dahan, General Manager, and Dahlia Naor Meroz, Marketing Manager, UBS Wealth Management Israel, and Louise Evans, Collection Curator.

Elie Shamir's exhibition is organized in collaboration with Mishkan Museum of Art, Ein Harod. We salute the Mishkan's Director and Chief Curator, Dr. Yaniv Shapira; Dr. Yael Guilat, curator of Shamir's exhibition there, "Boundaries"; and the entire staff at the Mishkan. The joint catalogue of the two exhibitions is generously supported by Dubi Shiff, with additional support by Oranim Academic College of Education. Thanks to the curator of the Shiff Collection, Iris Barak, and Natalie Tiznenko. Appreciation goes to Magen Halutz and Adam Halutz for the superb design of the catalogue. Thanks to the director Ben Shani and producers Shula Spiegel and Dana Eden for allowing us to present in both museums segments of Shani's documentary in progress about Shamir's work.

Thanks to Galit Rauchwerger for her input in the preparation of Jan Rauchwerger's exhibition, and to Amon Yariv of Gordon Gallery for his involvement. Thanks to the artist Yehudit Levin for the poem accompanying it. Thanks to director and editor Oron Adar and director of photography Baruch Rafic for the film on the artist's work.

Michal Mamit Worke's exhibition was made possible by the Lauren & Mitchell Presser Contemporary Art Grant. Aharon Shaul Schur's was made possible thanks to the generosity of the artist's family, and was organized in close collaboration with them. Thanks to Shay Peled and Tal Mindel of Forte Gallery, which represents Iddo Markus, for their support.

Our heartfelt gratitude is extended to all the Friends of the Museum, who support our activities with great warmth and commitment throughout the year. We are thankful to Shabtai Shavit, Chairperson of Friends of the Herzliya Museum, for his accompaniment of the Museum's activities for many years. Special thanks to Hagit Uzan Bachar, Friends of the Museum Manager, and to Shosh Almagor and Hava Avital, of the Friends management. Special thanks to Avraham Hay.

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; Ruba Simaan of Glocal Translations and Content Resolutions for the Arabic translation, and Salma Samara for the Arabic proofreading; and Kobi Franco for the graphic design. Thanks to the interns from the Institute for Israeli Art – Nitzan Markovits and Laure Brown, who accompanied Shamir's and Rauchwerger's exhibitions, and Noa Harel – for their great help. Thanks to Gamliel Sasportas and Nadav Bechar for 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 wonderful museum staff: Tammy Zilbert, Lilach Ovadia, Reut Linker, Noa Haviv, Ella Andrievsky, Yosi Tamam, Nili Goldstein, Efrat Mor, and Keren Segal. Bless you all.

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
Conservation: Maayana Fliss
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, Keren Segal
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: Glocal Translations and Content Resolutions
Arabic Proofreading: Salma Samara
Interns, Institute for Israeli Art: Laura Brown, Noa Harel, Nitzan Markovits
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: Tapuz Ltd.
Installation and Hanging: Gamliel Sasportas,Nadav Bechar, Yosi Tamam
Electricity and Lighting: Uzi Kapzoon
Construction and Painting: Victor Ben-Altabe
Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Dimensions are given in centimeters, height precedes width.

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

© 2020, Herzliya Museum of Contemporary Art
Cat. 2020/1

Leonid Balaklav: Pinacotheca
Installation and Hanging: Nadav Bechar

Michal Mamit Worke: Still from Life
Curator: Irena Gordon
Framing: Roni Miron Art Space
The exhibition is generously supported by the Lauren and Mitchell Presser Contemporary Art Grant.

Iddo Markus: Variations on 1679.jpg
Curator: Ilanit Konopny
Installation and Hanging: Niv Bracha, Vova Popov, Anton Sverdlov
Transportation Assistance: Shai Moshe Rosenfeld
The exhibition is supported by Forte Gallery, Tel Aviv.

Jan Rauchwerger: The Big Grove
Assistant Curator: Laure Brown, intern, Institute for Israeli Art at the Academic College of Tel Aviv–Yafo
Framing: Roni Miron Art Space
Poem by Yehudit Levin courtesy of the author
Jan Rauchwerger, 2013, video
Director and Editor: Oron Adar
Director of Photography: Baruch Rafic
Projection courtesy Zemack Contemporary Art, Tel Aviv, and the Gottesman Etching Center, Kibbutz Cabri

Aharon Shaul Schur: Toward a Hebraic Portraiture
Curator: Ron Bartos
Exhibition Design: Kobi Franco Design
Framing: Amir Cohen, Artistic, Herzliya
The exhibition is supported by the artist's family.

Elie Shamir: Portrait Time
Assistant Curator: Nitzan Markovits, intern, Institute for Israeli Art at the Academic College of Tel Aviv–Yafo
The exhibition is organized in collaboration with Mishkan Museum of Art, Ein Harod, directed by Dr. Yaniv Shapira, where Shamir's exhibition "Boundaries" will be on view, curated by Dr. Yael Guilat.
Aya Lurie's text "Elie Shamir: Portrait Time" is also published in the exhibition catalogue *Elie Shamir: Boundaries of the Gaze – Two Exhibitions* (Herzliya: Herzliya Museum of Contemporary Art; Ein Harod: Mishkan Museum of Art, 2020).
The catalogue is generously supported by Dubi Shiff, with additional support by Oranim Academic College of Education.
Segments from a documentary in progress on Shamir's work
Director: Ben Shani
Producers: Shula Spiegel, Dana Eden
Filmography: Ben Shani, Uriel Sinai
Editing: Ron Omer
Film supported by Hot 8 and the New Fund for Cinema and TV.

Collection+
Mustaches that Matter: Portraits from the Museum Collection
Curator: Lilach Ovadia
Exhibition Design: Kobi Franco Design
Framing: Roni Miron Art Space

מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
Herzliya Museum of Contemporary Art
4 Habanim St., Herzliya 4637904, Israel Tel. 972-9-9551011
herzliyamuseum.co.il

PORTRAIT TIME

II

LEONID BALAKLAV
IDDO MARKUS
JAN RAUCHWERGER
AHARON SHAUL SCHUR
ELIE SHAMIR
MICHAL MAMIT WORKE
PORTRAITS FROM THE COLLECTION