

החלום
The Third
الحلم
Dream
ثالث

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 לינוקר
רשמת: נועה חביב
מנהלת מועדון הידידים: חגית אוזן בכר
מתנדבים: אורית גרוסמן, משה וולנסקי, מירי מעוז,
סמדר שילה
אב בית: יוסי תמם
יחסי ציבור: הדס שפירא
אתר אינטרנט: נטלי טיזננקו
קבלת קהל ומתאמת מועדון הידידים: נילי גולדשטיין
קבלת קהל: אפרת מור

תערוכות וקטלוג

עריכה: ד"ר איה לוריא
עוזרת לעורכת: לילך עובדיה
עיצוב גרפי והפקה: סטודיו קובי פרנקו
עריכת טקסט ותרגום לאנגלית: עינת עדי
תרגום לערבית: גלוקל תרגום ופותרונות שפה
הגהה ערבית: סלמא סמארה
תכנון והתקנת מערכות מולטימדיה: ProAV בע"מ
שילוט וכיתובים: רע בית מלאכה לצילום, תל-אביב
סריקות תלת-ממד: תמר שחורי / TIKS360
צילום: לנה גומון
צילום ועריכת וידאו: דור אבן-חן
שינוע והובלות: תפוז בע"מ; ראובן אהרון; ראובן א.א.ש.
הקמה ותלייה: איל ראובני, יוסי תמם
חשמל ותאורה: עוזי קפצון
בינוי וצביעה: ויקטור בן-אלטבה
דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל-אביב

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

© 2020, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
קט' 4/2020

דגנית בן אדמון: מים עד נפש

אוצרות: איה לוריא, לילך עובדיה
אסיסטנט: אנטון סברדלוב
עבודת הווידיאו מים עד נפש, 2020:
עריכה: יוני שפר וסימון שור
סאונד: ליאור תמם
התערוכה בתמיכת ידידי מוזיאון הרצליה

אוזיאש הופשטטר: ציוריו

אוצרת: טלי בן-נון
מסגור: המסגרות של הרצל, רמת השרון
התערוכה הופקה בסיוע קרן ציבורית ע"ש הופשטטר אוזיאש ז"ל,
באמצעות חברה לנאמנות של בנק לאומי לישראל בע"מ

פני הס יסעור: החלל וכפילו - תצפיות

אוצרת: איה לוריא
טקסט: סיגל ברניר
אסיסטנטים: נמרוד כרמי, דניאל ליברמן, עידו ניסנבאום,
משה סבח, אנטון סברדלוב
תצלומי הצבה: אליסטר אוברברוק
עריכת וידאו וסאונד: נריה שוחט וארז מילר
המיצב הוצג לראשונה ב־2019 כחלק מתערוכת היחיד של
הס יסעור, "Temp-Est", מוזיאון רקלינגהאוזן, גרמניה
(אוצר: האנס-יורגן שוואלם), שהוצגה במסגרת פסטיבל התיאטרון
של חבל הרוהר (ניהול אמנותי: אולאף קרוק).
התערוכה בתמיכת: מועצת הפיס לתרבות ולאמנות; קיבוץ עין
חרוד איחוד; פלב"ס קיבוץ עין חרוד איחוד; קרגל טריפלסק;
יעקב לוי, לימט עיצוב וייצור בע"מ; ארז ביתן, ביתן נגרות

מיכאל ליאני: הכלכלול

אוצרת: מיטל אבירם
הפקה ומסגור: רע - בית מלאכה לצילום, תל-אביב
עבודת הווידיאו אילת ממי, 2019:
בהשתתפות: מיה רובוביץ'
צלם משנה: עמיאל קסטנבאום
עריכת סאונד: אסף אלמוג
ריהוט בחסותה הנדיבה של "וילה מרוק"
התערוכה בתמיכתם הנדיבה של לורן ומיטשל פרסר ושל
יהודית ורוני קצין, ידידי המוזיאון

אבי סבח: אפיים ארצה

אוצרת: טלי בן-נון

פסח סלבוסקי: גלוי כנגד נסתר

אוצר: יונה פישר
מתמחה מטעם "בית לאמנות ישראלית": יעל פרבר
הסרט פסח סלבוסקי, 2017:
מתוך הפרויקט "רצפים - דיוקן אמן"
הפקה: בית האמנים, ירושלים
בימוי, צילום ועריכה: סטודיו Kino Kitchen
אוצרת ויוצרת שותפה: חדוה שמש
מוזיקה: Artlist.io
© בית האמנים, ירושלים

דינה שנהב: מנהרה

אוצרת: איה לוריא
מפיק ומנהל הקמה: נדב בכר
אסיסטנטים: דניאל ליברמן, אנטון סברדלוב, איתי קלייננסקי
שרטוט סקצ'אפ: ליאת רפופורט
תיעוד וצילום: יואב בצלאל, און הנר
התערוכה בתמיכת ידידי המוזיאון, ובסיוע גלריה נגא לאמנות
עכשווית, תל-אביב



מפעל הפיס



רבים וטובים נטלו חלק בהכנת מערך התערוכות הנוכחי במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. ברצוני להודות בראש ובראשונה לאמניות ולאמנים: דגנית בן אדמון, פני הס יסעור, דינה שנהב, אבי סבח ומיכאל ליאני. תודה והערכה לאוצרות ולאוצר האורחים על עבודתם הרצינית והמחויבת: יונה פישר, שאין שני לו, שאצר את תערוכת המחווה לאמן פסח סלבוסקי; מיטל אבירם, שאצרה את תערוכותו של ליאני; וטלי בן־נון, שאצרה את תערוכתו של סבח וכן תערוכה מעבודותיו של אחיאש הופשטטר מתוך אוסף המוזיאון. תודה מיוחדת לסיגל ברניר על הטקסט המלווה את תערוכתה של הס יסעור ועל הדיאלוג הפורה והמתמשך עם האמנית. תודות מעומק הלב לנחמה קפלן על הליווי המסור של תערוכתו של פסח סלבוסקי.

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

תודה לכל המוסדות והאוספים שהשאילו עבודות לתערוכות: מוזיאון ישראל, ירושלים, ובפרט ד"ר סילביה רוזנברג, ד"ר אמיתי מנדלסון ושוע בן־ארי; אוסף דורון סבג, או.א.ר.א.ס בע"מ, תל־אביב, ואוצרת האוסף, דנה גולן־מילר; בית האמנים ירושלים, והאוצרת רותי מלול צדקא; בית קופפרמן, קיבוץ לוחמי הגטאות, ורוני בן דור; גלריה גבעון לאמנות, תל־אביב; סדנת ההדפס ירושלים, אריק קילמניק ושרון פוליאקין.

תערוכתו של פסח סלבוסקי התאפשרה הודות לבני משפחת האמן וגלריה גבעון, ובשיתוף פעולה פורה עמם.

תערוכתו של מיכאל ליאני התאפשרה הודות לתמיכתם הנדיבה של יהודית ורוני קצין ושל לורן ומיטשל פרטר, ידידי המוזיאון. על מעורבותם הטובה בתערוכה אנו מודים ל"וילה מרוק", רון בן נון, גיא לנדשפט, ריף הדולפינים אילת ופארק המצפה התת־ימי אילת.

תערוכתה של פני הס יסעור התאפשרה הודות לתמיכה של מועצת הפיס לתרבות ואמנות וקיבוץ עין חרוד איחוד.

תערוכתו של אחיאש הופשטטר הופקה בסיוע קרן ציבורית ע"ש הופשטטר אחיאש ז"ל, באמצעות חברה לנאמנות של בנק לאומי לישראל בע"מ. תודה להרמטיק נאמנות (1975) בע"מ, הרמטיק שירותי נאמנות (1939) בע"מ ועו"ד רותם דהן. תודה שלוחה גם לרו"ח עדי חרד, גב' איה פרשקולניק ועו"ד בועז נווה.

תערוכתה של דינה שנהב התאפשרה הודות לתמיכתם הנדיבה של ידידי המוזיאון, ובסיוע גלריה נגא לאמנות עכשווית, תל־אביב.

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 וחווה אביטל, חברות הנהלת המועדון.

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 ליעל פרבר, טל יזרעאל וד"ר ליאורה פסקל, שליוו את התערוכות במסגרת התמחותן במוזיאון מטעם "בית לאמנות ישראלית". תודה ל-ProAV בע"מ על מעורבותם בהקמת התערוכות. תודות למתנדבי המוזיאון, המסייעים לנו במסירות: סמדר שילה, משה וולנסקי, אורית גרוסמן ומירי מעוז. לבסוף, תודה מעומק הלב שלוחה לאנשי הצוות המעולים של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית: תמי זילברט, לילך עובדיה, רעות לינקר, נועה חביב, שרה ששון, יוסי תמם, נילי גולדשטיין ואפרת מור. תבוא על כולכם הברכה.

הכותרת "החלום השלישי", המקיפה אנסמבל של שבע תערוכות יחיד, שאובה מכותרת ציור של פסח סלבוסקי (1947-2019) המוצג בחלל הכניסה למוזיאון.¹ במרכז ציורו כתב האמן באותיות מרובעות, "זה החלום השלישי שאני זוכר", כמנהגו לכלול בעבודותיו קטעי משפטים שקלט באקראי בסביבתו. המציאות חודרת בלי משים אל מישורי התודעה הפנימיים של האמן, וחוזרת ומגיחה מתוכם אל היצירה ואל חללי המוזיאון. תערוכות "החלום השלישי" מזמינות אפוא את הצופים לממד שבו מציאות היא חלום שהופך לסיוט – ומבעד לו, משקפת היצירה נכוחה את מציאות חיינו.



איור 1
פסח סלבוסקי, זה החלום
השלישי שאני זוכר, 2017, שמן
על בד, 100x78x9, באדיבות
עזבון האמן וגלריה גבעון,
תל-אביב

בתערוכות השונות נכרכים מאורעות וחפצי יומיום בזיכרונות ובטראומות מן העבר הביוגרפי של האמנים. רגעים של אפלה קיומית, דימויים היברידיים מסקרנים במזרזותם המפתה וחזיונות של אימה מוצגים לצד ניסיונות מכמירי לב למילוט ולריכוך המכה או הנפילה של היקיצה. במיצב של דינה שנהב מנוטרלות תכונות ההגנה והמסתור של המנהרה, החשופה במרכז החלל ועשויה ספוג רך – חומר שבנוסף ליכולתו לבודד ולאטום מעלה זיכרון אינטימי של מזרון המיטה – ומהדהדת את זכר הישרדותו של אבי האמנית במלחמת העולם השנייה; יצורים מסויטים מבקשים איחוי ביצירתו של האמן ניצול השואה אוזיאש הופשטטר; המיצב של דגנית בן אדמון מציף – ומבקש לרוך – מצב מאיים שבו נתונים חוץ ופנים, עבר והווה בסכנת קריסה בעקבות רעידת אדמה עתידית; אבי סבח מפגיש בציוריו שגרה יומיומית עם עוולות וסיוטים, מצב מנטלי שבין דריכות לעייפות, בין חלימה לערות, המזכיר לו שמירות בצבא; בתערוכתו של מיכאל ליאני מוצגת הבריחה לחופשה האולטימטיבית באילת, המוכרת לו מנעוריו, כרגעים של שפע מרהיב אך גם של סיוט נוגע ללב, שבו אסקפיזם הוא אופציית מילוט בלתי אפשרית; ועבודתה של פני הס יסעור מתבססת על תצפיות שערכו חוקרים במעבדה על אופני הניווט של עטלפים בחשיכה, ומציעה מתוך כך חוויה של מפה מנטלית המוטמעת בזיכרון הגוף והחושים, מפה לא היררכית המבוססת על ניסיון אישי ואמונות, שפחדים קובעים בה גבולות ויצרים משרטטים בה מחילות.

התערוכות מעלות באוב את תצריב האקוויטינה המפורסם של פרנסיסקו גויה (1746-1828), תרדמת התבונה מולידה מפלצות (1799),² מתוך הסדרה "לוס קפריצ'וס", שבו מתואר האמן כשהוא ישן, רכון על שולחן עבודתו, ומסביבו ומעליו חגים יצורים ליליים מעוררי אימה, ינשופים ועטלפים. כך מוצגת היצירה האמנותית כמרחב טעון המיטלטל בין פנטזיה, סיוט וחרדה, מרחב שמעוגן במציאות אך חורג ממנה. הפרשנות לדימוי מתייחסת אליו לא אחת כביטוי לסיפור חייו רצוף הטרגדיות של האמן, אך מתרכזת בקריאתו כביקורת נוקבת – חברתית, תרבותית ופוליטית – על הכישלון של הנאורות וההיגיון אל מול הרעות החולות של התקופה. נדמה שהמרחב היצירתי הגרוטסקי ששרטט גויה, כמו גם הביקורת שביטא אי־אז, בספרד של שלהי המאה השמונה־עשרה, אקטואליים מתמיד.



איור 2
פרנסיסקו גויה, תרדמת התבונה מולידה מפלצות, 1799, אקוויטינה, מתוך הסדרה "לוס קאפריצ'וס", 21.2x15.1

6 דגנית בן אדמון: מים עד נפש

אוצרות: איה לוריא, לילך עובדיה
טקסט מאת איה לוריא

המרחב שיוצרת דגנית בן אדמון בתערוכתה משרטט מצב נפשי, חוויה קיומית של היות תחת איום קריסה תמידי. חוץ ופנים נכרכים בו יחדיו, וזיכרונות מיתולוגיים של משפחתה נשזרים בהווה של חייה ובתמונת המציאות של סביבת מגוריה. אף שתערוכתה של בן אדמון מתבססת על מהלכים אמנותיים שהתגבשו בעבודותיה בעבר, והיא תוכננה זמן רב לפני תחילת הסגר הביתי שהוטל עם התפרצות מגפת הקורונה, נראה שהשלכותיו ניכרות בה. המיצב של בן אדמון כולל עבודת רצפה, עבודת וידיאו, ריפוד קירותיו של חלל התצוגה בסדיניות ספיגה רכות, וטיפול באובייקטים מן המוכן (מזרקה דקורטיבית, פיגומי בניין וסולם מילוט), המחבל במובהק בתפקודם המקורי ומשבש אותו, תוך הצלבה בין אמונות, סמלים וסיוטי לילה לבין המציאות וחיי היומיום. במרכז החלל ניצב קיר פיגומים גדול, שעמודיו עטופים בסדיניות ספיגה, מהסוג המגן על מזרן מפני הרטבה, האחוזות באזיקונים עד כדי חנק. על גריד הפיגומים הסדור, המצליב קווי אורך ורוחב, פרושות יריעות שמשוניות שקופה משובצות. אלו חוברים לדוגמת הריבועים המשורטת על הרצפה בנייר דבק, ויוצרים יחדיו מערך גיאומטרי כולל ובו גריד משבצות חוזר, המבסס לכאורה חוק וסדר, היגיון ורצף, ומייצר תחושת ביטחון כוזבת במרחב שאת חוקיותו אין להפך. השתוקקותה זו לאחיזה ויציבות מהדהדת, לדברי בן אדמון, פתגם ערבי נפוץ שחזרה וציטטה באוזניה סבתה: روج بِلط البحر – روح بِلط (א)ל בָּחַר – כלומר, "לכי רצפי את הים", ביטוי לשאיפה חסרת תכלית ובלתי אפשרית לריסון של כוחות הטבע האדירים בידי האדם.

לפי הערכת המומחים, במקרה של רעידת אדמה חזקה באזורנו, עתידים לקרוס מרבית המבנים וצפויות אבדות רבות בנפש. ב־1975 נכנס לתוקף בישראל תקן לעמידות מבנים בפני רעידות אדמה. ב־2005 אישרה הממשלה תוכנית מתאר ארצית לחיזוק מבנים קיימים בפני רעידות אדמה (תמ"א 38). בשל עלותן הגבוהה, הוצע מנגנון למימון עבודות החיזוק, המספק תמריץ כלכלי למהלך על ידי הענקת זכויות בנייה מוגדלות וקיצור ההליכים הבירוקרטיים לקבלת היתרי בנייה. הדבר הוביל לתהליך מואץ של עבודות שיפוץ ובנייה בערי המרכז, ובמיוחד ברמת גן, עיר מגוריה של האמנית, בשל ערך הקרקע הגבוה בה ומיעוט עתודות הבנייה.

כך, מצאה עצמה בן אדמון מוקפת באתרי בנייה, המעוררים בה ללא הרף זיכרון טראומטי משפחתי שנצרב בה במסעו בין הדורות:

ב־29 בפברואר 1960, בשעה 23:40, הכתה באגאדיר רעידת האדמה החזקה ביותר בתולדות מרוקו. סבתה של האמנית, מסעודה ממן, ילידת 1937, עלתה ארצה כמה שנים קודם לכן, וכך ניצלה מן האסון. אך משפחתה, שהתכוונה לעלות לארץ בעקבותיה והתכנסה לשם כך באגאדיר, נמחקה כמעט כליל. הורים, אחד־עשר אחים ואחיות, חתנים, דודים, דודות, נכדים ונכדות מצאו את מותם תחת ההריסות. רק שניים מתוכם ניצלו בנס מהתופת, והתגלו כעבור שמונה ימים.

ב־2012 אושפזה סבתה של האמנית בבית האבות "גני יעלים" בבאר שבע, שם העבירה את שמונה השנים האחרונות לחייה כחולה סיעודית, נטולת זיכרון. בקיץ האחרון נפטרה. תערוכתה של בן אדמון מוקדשת לזכרה של סבתה האהובה. בין השתיים נרקם קשר הדוק ומיוחד, והסבתא, שגידלה את האמנית, הייתה לה למקור השראה. חווית האובדן הטראומטי ליוותה את מסעודה ממן כל חייה. כמה שנים לאחר האסון במרוקו, בעת שבתה הבכורה הייתה מאושפזת במצב קשה, נדרה נדר שאם תחלים התינוקות תדליק נרות בכל יום שבו מוציאים את ספר התורה מארון הקודש בבית הכנסת. ואכן, בעקבות החלמתה של הבת, נהגה ממן להדליק במטבחה, מדי יום שני, חמישי ושישי (כדי להימנע מחילול שבת), נרות פתיל בכוסות "דורלקס", שלתוכן מזגה שמן ומים. אלה מונצחים בעבודת הווידיאו המוקרנת בחלל, המתעדת את מהלך הבערה המהבהב של פתילות הנר, כמעט עד דעיכה. מגע האש במים יוצר קולות פיצוץ זעירים, המציתים בחלל תחושת אי־נוחות מטרידה. הנרות הדולקים מגלמים קץ בלתי נמנע, ובתולדות האמנות הם ידועים כסמלים מובהקים לסופיות החיים. כאן, הם נכרכים בממדים של מיסטיקה ומסתורין, הנטמעים בטבעיות בשגרת החיים.

ה"מזרקה" הממוקמת בקיר מרוחק, בקצה החלל, פועלת באופן דומה. היא בנויה מקיר קרמיקה סטנדרטי, כיורי אמבט ופתחי ניקוז של ביוב, מהסוג הנפוץ ברחוב הישראלי. בתרבויות המערב והמזרח מייצגת המזרקה את גן העדן, על שיפעתו ונביעתו האינסופית. אך בעוד שבמזרקות דקורטיביות מושקעת חשיבה רבה באסתטיקה, כאן מצאו להם המים סדקים בצנרת הפנימית לחלחל בעדם, והם זולגים החוצה מבעד לקרמיקה, בין אביזרי סניטציה שגורים, בזרם טורדני המאיים, כחלום ביעותים, לחדור אל תוך הבית ולהציפו, חלילה, על יושביו. בספרו *אל אחרון האלים: על מזרקות רומא*, כותב אריאל הירשפלד: העברית צדקה שהועידה למים מילה המסמנת אותם בלשון רבים. המים רבים. אפילו טיפה של מים איננה דבר אחד אלא ריבוי קטוע. גם כשהם דוממים לחלוטין וחלקים כראי אין הם אחדות אלא שפע אין־סופי של פרטים לא נראים הנעים בתנועה מתמדת. המים משנים את צורתם במהירות, אבל יש בהם גם צורות קבועות – אופני הוויה קבועים ואופני זרימה אופייניים: הנזילה, ההיגרות, הזרימות השונות, הגלים, מן האדוות השלוות ועד המשברים האדירים, נדי המים הזקופים מתרוממים ועולים עד שהם מתקשטים כצניר ונופלים בעיגול ומתנפצים בטור ארוך של קצף. יש להם קולות שונים – מטפטוף דק ועד מפלים גועשים – ובניהם מנעד רחב מאוד של קולות ובני קולות.¹

1 אריאל הירשפלד, *אל אחרון האלים: על מזרקות רומא* (ירושלים: כתר, 2003), עמ' 131.

שם התערוכה, "מים עד נפש", שולח למצביקצה של ייאוש,
 כטביעה עד אובדן נשימה, שאינו מאפשר עוד להמשיך ולהתקיים.
 דומה שהסדיניות הסופגות, הרכות והצמרירות שמרפדות את קירות
 החלל (כמו מסעד גב של מיטה) מבקשות לרכך את תוצאותיה של
 קריסה פוטנציאלית, כניסיון נואל להתמודדות עם אסון בלתי נמנע.

התערוכה מוקדשת לזכר מסעודה ממנ ז"ל

דגנית בן אדמון, **מים עד נפש**, 2020, וידיאו חד-ערוצי,
 28:44 דקות, עריכה: יוני
 שפר וסימון שור, סאונד:
 ליאור תמרים
 Dganit Ben Admon,
Up to Here, 2020, single-
 channel video, 28 min 44
 sec, Editing: Yoni Sheffer
 and Simon Shor, Sound:
 Lior Tamim



אוזיאש הופשטטר (1905–1994) נולד בפולין. חייו נעו ונדדו בין שתי מלחמות העולם, רגליו גמעו אדמות – פולין, גרמניה, אוסטריה, צרפת ושווייץ. אחרי מלחמת העולם השנייה חזר לפולין, והתגורר עם אנה, אשתו, בוורשה. ב־1957 הגיעו לישראל. שתיים־עשרה שנים עבד למחייתו כשומר לילה במכון הגיאופיסי לישראל בחולון, ישן ביום וער בלילה, רדוף זיכרונות. האמנות הייתה לו מפלט־מקלט.

מבין עבודות הנייר של הופשטטר המונחות במגירות האוסף של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, התפתו עיניי לניירות השחורים, האוצרים בתוכם סיפור חיים שלם. חרדה מפני חשכת הרוח והמוסר מרחפת, בקו דק וכחוש, מעל פני הנפש של הציורים־רישומים. ראשים מחוברים לרגליים, ראשים ערופים, חלקי גוף מוכפלים. איברים מנותקים חוסים בתבוסה זה בצילו של זה, מבקשים איחוי, בוחקים מתוך השחור כאילו היו חור לבן בסריקת רנטגן.

לעבודותיו של הופשטטר ניגשתי כשבמחשבותיי מתחלפים דימויי עבודות של שני אמנים נוספים המציגים כעת תערוכות יחיד במוזיאון – פסח סלבוסקי ואבי סבח, שהחברות ביניהם חלחלה לאמנות, למוזיקה ולחיים. פסח סלבוסקי (1947–2019) לא הפריד בין החיים לאמנות, בין האמנות למוזיקה, בין חפץ שמצא לחפץ־ציור שיצר, בין מצע הציור לציור עצמו. מצע הציור היה עבורו המשך אורגני לגופו. הארכה והרחבה. מעל לאובייקטים שהרכיב מחלקי רדימייד מתח קנבס ששימש כעור גוף לאובייקט־ציור. בטרם התרחשה הפעולה הציורית, היו מצעי הציור של סלבוסקי מעין יצורים גשמיים בעלי גוף, שטמנו בחובם יופי מרדני ופגום. ציוריו של אבי סבח (נ' 1977) הם משל לעור ועצמות. המצע הציורי שלו (לרוב נייר) מתנהג כמו עור הסופג פעולות אלימות: חתכים, שריטות, צלקות, קעקועים, צריבות וכוויות, המופעלים על המצע־העור, פוצעים אותו, תרתי משמע, והופכים לחלק בלתי נפרד ממנו.

הופשטטר, סלבוסקי וסבח אינם חולקים זמן היסטורי זהה, ולא התעצבו באותו מרחב ביוגרפי ותרבותי. ובכל זאת, נדמה שהמצע־העור המתוח בעבודות של שלושתם נושא מטען דומה, מחזיק בבת אחת את הדפורמטיביות הגופנית של המצע, הגוף המצייר והגוף המצויר. החום העולה מהזפת החרוכה של הופשטטר; המסיביות הפראית, הבוצית והגושנית העולה מהחפץ־ציור של סלבוסקי; קצף הים והאפר המעושן שרושף מהציור של סבח – אלה ואלה חושפים את הפוטנציה והאימפוטנציה המתקיימות בעת ובעונה אחת בהוויה שיש בה (גם)

בגימות. הגוף, גם כשהוא פצוע, לא מוותר על תשוקותיו ועל ייעודו.
יש בו ליבידו, רעב וכוח פנימי, הדוחפים אותו אל מחוץ לעור של עצמו.



אוזיאש הופשטטר, ללא
כותרת, שנה לא ידועה,
טכניקה מעורבת על
נייר, 31×14
Osiás Hofstätter,
Untitled, year unknown,
mixed media on
paper, 31×14

פני הס יסעור:

החלל וכפילו – תצפיות

אוצרת: איה לוריא

טקסט מאת סיגל ברנר

תיאטרון של זיכרון – מבוך

פני הס יסעור מובילה אותנו בתוך מבוך חשוך, מערת עטלפים, מעבדה אפלה, המנוקדת בכתמי אור מעופפים ובחיישני נויזונים שמשדרים "קרני קול" והופכים לפרטיטורה של תנועה וסאונד, שפה אודיו-ויזואלית אוטונומית חדשה. בדרך אנו פוגשים עולם מוזר, שבו הדימויים מוכפלים ומוקרנים כהחזר, שמופעו אחר אך תכונותיו זהות. חלקי המיצב הם אובייקטים שאיבדו את תכליתם המקורית והפכו לסטטיסטים ב"מחזה תוגה". הסרטים המוקרנים עליהם נרקחו כיד הדמיון מחומרי התיעוד של ניסויי מעבדה, ללא כל מחויבות או נאמנות להקשריהם המדעיים. המעוף של עטלף אחד הופך למעופו של האחר, קולות הסונאר פוגשים בהדמיה תרמית, שממנה בוקעת דמות רפאים של עטלף, שאין בה ממש. הסרטים מתעדים דינמיקה של תנועה במרחב, המעוררת את זיכרון המודחק, ובמפגש עם האובייקטים נוצר חלל היברידי המורכב מחומר ואור. הצופה מבקש לפענח מהו הקו המתפתל על הפינות והדפנות תוך השתברותו לנקודות של אור במרחב, עד היעלמותו. איך זה שאנו רואים אבל לא זוכרים? הקו המפותל הדמיוני מקרין ממדים חדשים, מורכבים, אל החללים האחרים. המסלולים הדמיוניים, קווי המעוף, בונים מקצב של תנועה, נשימה וקול, כפיגורות תיאטרליות. גוף נע בתנועה סלילית, הנענית לסיגנלים של קול, שהפכו לקרני אור, "אותות מיטלטלים"¹ איור 1 הממפים מערך חושי מרחבי. תנועת "מעוף"² איור 2 עוברת דרך אובייקטים ופני שטח בעומקים משתנים, נתקלת בדפנות התיבות, חושפת ומבטלת את רצף התנועות ומצביעה על האופן שבו נבנה הזיכרון המרחבי הסובייקטיבי, חלקי ובלתי שלם, כ"תיאטרון של זיכרון".



איור 1
פני הס יסעור, "אותות מיטלטלים", מתוך המיצב החלל וכפילו – תצפיות, 2018-20



איור 2
פני הס יסעור, "מעוף", מתוך המיצב החלל וכפילו – תצפיות, 2018-20

החלל וכפילו – הסטריאוסקופ

סטריאוסקופ שרכשה האמנית במכירה פומבית נידחת בלונדון היה לאבן דרך בתהליך העבודה שלה על המיצב החלל וכפילו – תצפיות.¹ הסטריאוסקופ הוא מתקן צפייה שהומצא בשנות השלושים של המאה התשע-עשרה ושימש לעריכת ניסויים בראייה סובייקטיבית ובאשליות אופטיות. מבעד לסטריאוסקופ צופים בדימוי המורכב משתי תמונות כמעט זהות, שהמרחק ביניהן כמרחק בין העיניים. המוח מאחד את הדימויים לתמונה תלת-ממדית אחת, וכך יוצר אשליית עומק. העונג של הצופה טמון בפער בין הידיעה לבין האשליה שמתעוררת

1 המיצב הוצג לראשונה ב-2019 כחלק מתערוכת היחיד של פני הס יסעור, "Temp-Est", מוזיאון רקלינגהאוזן, גרמניה (אוצר: האנס-יורגן שוואלס), שהוצגה במסגרת פסטיבל התיאטרון של חבל הרוהר (ניהול אמנותי: אולאף קרוק).

בפעולת המוח שלו עצמו. הס יסעור יוצרת בתערוכתה מעין סטריאוסקופ ענק, בחלק מן המיצב ששמו, כשם המיצב כולו, "החלל וכפילו - תצפיות". איור³ כל אחד משני החללים הוא מערך מרחבי חושי המשתקף, כבמראה, בכפילו. הם דומים אך שונים, והצופה תוהה מה הוסט ממקומו בין שני החללים; כיצד השתנתה חוויית המעוף החוזר, המנופץ, בחלל האחד בעת המעבר לחלל המוכפל בהיפוך מראה?



איור 3
פני הס יסעור, "החלל וכפילו - תצפיות", מתוך המיצב החלל וכפילו - תצפיות, 2018-20

חדר תעופה - המעבדה

את ראשיתו של סיפור המיצב החלל וכפילו - תצפיות ניתן לסמן בביקור שערכה האמנית במעבדת המכון לנירוביולוגיה שבמכון ויצמן למדע, שם חוקרים את מנגנוני הניווט והזיכרון המרחבי. חיות הניסוי של המעבדה הם עטלפים - יונקים מעופפים, הידועים ביכולות ניווט יוצאות דופן. לשם כך, הקימו במעבדה "חדר תעופה" ובו אתר נחיתה המדמה עץ פירות, שעליו יכול העטלף לאכול ולנוח. כדי ללמוד את התהליכים העצביים המורכבים שנדרשים לעטלפים לשם ניווט ליעד, החוקרים חיברו למוחותיהם מערכת זעירה, הרושמת את פעילותם של נוירונים באזור ספציפי במוח ומשדרת אותם בזמן אמת. כאשר נכנסה הס יסעור למעבדת העטלפים, היא הופתעה לפגוש חדר ריק כמעט לגמרי. קווים לבנים חצו את המרחב ויצרו חללי משנה, שמשמעותם עלומה, ועמוד ורטיקלי התנוסס בו באופן בלתי מוסבר. סימונים מופשטים אלה היו נקודות ציון במרחב. החדר הריק המסומן הצטייר במוחה כבימת התיאטרון העירומה במחזה של בקט מחכים לגודו. כמו במעבדה, גם על הבמה של בקט מצויים אובייקטים מועטים, רמזים הפזורים כרשת קואורדינטות. בשני החללים, הרמזים הוגדרו בקפידה: בהוראות הבימוי של בקט תפקידם לחזק את המסתורין הקודר ותחושת האבסורד, ואילו במעבדה הם משרתים את תנאי הניסוי המבוקר. הדקדקנות המדעית אף דורשת, שבעת הניסוי בחלל החשוך לא ינכח כל אדם, אף לא חוקר, שעלול להשפיע על התוצאה. מה שניתן לצפייה הם תוצרי הניסוי - רישומים דיגיטליים הנוצרים מהדהוד של האירוע במערכות טכנולוגיות: פלט מחשב של מה שרשמו חיישני הפעילות החשמלית במוח העטלף, לצד אמצעי חישה תרמיים המזהים את חתימת חום גופו בעת תנועתו במרחב. כל אלה מיתרגמים לסיגנל ויזואלי, המופיע כדימוי נגטיב על צג המחשב. בנוסף, מומרות קריאות הסונאר, המשמשות להתמצאות העטלפים במרחב ואינן נשמעות לאוזן האנושית, למערך קולי ולמערכת אינפוגרפית דינמית. מחומרים אלה, בשילוב עם חוויית החדר הריק וזיכרון הבמה של בקט, נרקם התרחיש המבויים במרחב האמנותי. אלא שכאן, משוחררים הצופים מכללי התצפית המדעית ומוזמנים לקחת חלק בניסוי ולהיטמע בו.

על הדקדקנות במדע - מפות

לסיפור יש גם התחלה אחרת - בעיסוק האינטנסיבי של פני הס יסעור במפות, לאורך שנים. בסיפורו הקצר "על הדקדקנות במדע" מספר חורחה לואיס בורחס על גיאוגרפים בארץ אחת, שמתוך אובססיה לתעד טריטוריה במדויק יצרו מפה כה מפורטת עד שכיסתה את הטריטוריה כולה. כשהבינו שמפה כזאת אינה יעילה, כותב בורחס,

13 "הפקירה לשבטי החמה והחורפים. במדבריות המערב עדיין מתקיימים

קרעי חורבות המפה, ומשמים משכן לחיות או לקבצנים".² למפות המנטליות שיוצרת הס יסעור לאורך שנות עבודתה חיים משלהן. היא פיתחה חומרים ייחודיים, גמישים ועמידים, וטכניקות היוצרות שכבתיות ופרישה בדומה ובחלל. את המיצבים היא הופכת, כמו בעבודה הנוכחית, למבון של חפצים מוקרנים. המפות ממפות הירידיות, מתהוות ומשתנות תמיד, נערמות זו על זו, כשהאחת מחליפה את קודמתה. הן מוטמעות בזיכרון הגוף, בחושים, במצבים של חוסר מוצא ובפריצות דרך. המושג המנחה את חקר הטריטוריות שלה הוא ה"ריזום" (שטבעו דלז וגואטארי). המונח מציין השתרגות שהיא סבך של קווים המסתעפים לכל עבר, התארגנות אנרכית שאינה ניתנת לייצוג בסכימה אחת או בתיאור סיבתי לוגי ממצה. כך מתפתחת עבודת האמנות של הס יסעור כמפה בהתהוות, אסמבלאז' שאי אפשר להגדירו, ובו אינספור אפשרויות וכיוונים. כל אחד ממבקרי התערוכה מוזמן לחוות את המראות, התחושות והקולות, כשהמסלולים נרשמים בו ללא "ראיית הנולד", ולייצר את המפה החד-פעמית שלו, המשתנה תדיר.

2 חורחה לואיס בורחס, "על הדקדקנות במדע", דברי ימי תועבת עולם, תרגום: רנה ליטוין (תל-אביב: עם עובד, 1987), עמ' 119.

פני הס יסעור, "מעוף", מתוך המיצב החלל וכפילו – תצפיות, 2018–20, מיצב מולטימדיה (צילום: אליסטר אוברברוק) Penny Hes Yassour, "Hovering," from the installation **Space and its Double – Observations**, 2018–20, multimedia installation (photo: Alistair Overbruck)



"דניסים, לוקוסים, סול, נסיכה, ברמודי, לברק, סטייק סלמון, ברבנויות, צלעות כבש, שישליק כבש, כבד אווז, סטייק פילה, סטייק אנטריקוט, פרגיות, קבב, המבורגר, נקניקיות, שניצל, כבד עוף, מעורב ירושלמי, שווארמה, כנפיים על האש, לבבות, חומוס, טחינה, כל הבשרים והדגים, כולל צ'יפס או אורז, תפוח אדמה או פול, שמונה סוגים של סלטים, פיתות, חמוצים וחריף, ארבעה מזגנים, חמישה ונטילטורים..."

החל בשנות השמונים והתשעים של המאה העשרים ועד תחילת שנות האלפיים, ניצבה אילת איתנה כבירת הנופש הבלתי מעורערת של ישראל, גם אם נחוותה לעיתים כמיראז' צורב. חופי הים הנכספים, הטיילת המלאה כל טוב, מלונות הפאר וחיי הלילה העשירים – וכל אלו במרחק כמה שעות בלבד ממרכז הארץ – הפכו את העיר ליעד החופשה המבוקש ביותר בקרב ישראלים רבים. אך עם חלוף השנים ופתיחת השמים, התרבו טיסות ה"לוארקוסט" ואתרי ה"דילים" המבטיחים חופשה אקזוטית במחיר השווה לכל כיס, והקהו את חוויית הבידור והאירוח שהייתה בעבר נחלתה הבלעדית של אילת. מלונות חמישה כוכבים לחמישה ילדים וחמש מזוודות, ששעריהם נפתחו ביעדים שונים בעולם בפני מי שידם לא השיגה בעבר, הפכו בן־רגע לאפשרות קורצת בהרבה מאילת, שלא הצליחה לעמוד בתחרות עם חוויית "הכל כלול" שהציעו לפתע טורקיה, איי יוון, קפריסין, רומניה ושכנותיהן. התדמית של העיר אילת, כעיר הנופש הבלעדית, נסדקה.

התערוכה "הכלכלול" מתמקדת בשאריות החוויה הפסיכדלית הכללי־ישראלית רבת־הניגודים שמאפינת את עיר הנופש הדרומית בחודשי הקיץ, בעת שתיירים מעבירים בה את ימי החופשה שלהם. אילת היא עיר יעד, מעין אשליה נכספת של נופש, חום, בילויים, יוקרה, שבה הכול מותר והכול אפשרי; "מה שקורה באילת נשאר באילת", כהלך רוח המוהל יחדיו אסקפיזם והפקרות. מיכאל ליאני מפרק חוויה זו ומרכיב אותה מחדש, מקלף את פניה של תירות־הפנים הישראלית ומתבונן בה, במבט פנימי ובמבט חיצוני כאחד, באמצעות יצירת תנועה לא־ליניארית בחלל. בדומה לעבודותיו הקודמות, הוא מבקש לחשוף את הפער בין אידיאל החופש והשחרור לבין תחושת הניתוק שמתגלמת בחופשה האילתית.

"הכלכלול" מציגה את אשליית היוקרה הכוזבת של תרבות המלונאות בעיר, ועומדת על הצד הפחות מדובר שלה, בעיקר דרך

נוכחותם של אנשי הטיילת ומפעילי ה"ארקיד". היא מבקשת מהצופה להתבונן בכל אותם אנשים שהיו צריכים להפוך את עצמם למוצרי צריכה ולאטרקציות על מנת לשרוד, שיחדיו מרכיבים מופע "מאש־אפ" חד־פעמי של האנושי.

הדימויים הדוממים דוברים שפה אסתטית שמתווכת את עולם התיירות באמצעות סינתזה צבעונית המשלבת הזיה ופופ צילומי: צמחייה המוארת בתאורת גינה זולה מחוץ לרחבת המלונות בטיילת הופכת לדימוי מופשט; השפה הגרפית של חברות צ'רטר עוטפת דימויים פיוטיים של מזכרות ואוכל; "ארקיד" שטוף ניאון; פסלי מים ולהבות – ריק של מזכרות המבקשות מעמד אמנותי, במסווה של טבע דומם. ליאני מתמסר לאילת ומתבונן בה מבעד לפילטר הרמטי ודחוס, שמקיף אותנו מבלי שניתן להימלט ממנו.

עבודת הווידאו אילת ממי מציגה סיפור נופש אילתי, המורכב מקטעים שונים שעשויים בטכניקות מגוונות של צילום ועריכה – מדוקומנטרי/מוקומנטרי ועד פנטזיה פסיכו־מאגית של צבעים, אורות, מסיבות, סאונד ודמויות אקסצנטריות. זהו סיפורה של דמות, ששמה אינו נגלה לנו, העוברת את החוויה האילתית במשך שלושה ימים, מחמישי עד שבת, כאשר כל יום מייצג דבר מה בעיר ובנרטיב התיירותי שלה. ליאני מספר סיפור נופש סוריאליסטי־מוקומנטרי באמצעות דמות זו, העוברת דרך התחנות הקבועות, הידועות לכל ישראלי שערך את המסע הזה לפניו – ודומה שהווייתה הצעירה מציינת בחוויה הכלל־ישראלית טריטוריה של בני דור המילניום.

בין חוויותיה של הדמות בווידאו לחוויותיו של האמן, המשתמרות כמזכרות בתצלומים דוממים, נוצר מתח הדדי. הצילום משמש את ליאני כמדיום תרפויטי, המעורר שיח על תיירות מפורקת. הוא מייבא את האסתטיזציה של החוויה התיירותית אל תוך השיח המוזיאלי, באמצעות הצבה שנשענת על זיכרון חזותי קולקטיבי וחושפת את האשליה הנוסטלגית הטמונה בו כדימוי נכזב. בחיפוש אחר הפריים האולטימטיבי, ליאני מדגיש את החוויה החד־פעמית של הצילום האנלוגי. השזירה של חווית הצפייה בווידאו בחווית ההתבוננות בתצלומי הסטילס מציפה מתח בין כמיהה ואכזבה במבט הבוחן תיירות. המעבר בין החלל המרכזי והחלל שבו מוקרן הווידאו מדגיש את החד־פעמיות של הרגע בצילום הדומם לעומת ריבוי הרגעים בווידאו. בחלל המרכזי מוצב אובייקט פיסולי, שצורתו מזכירה את המצפה התת־ימי באילת. הוא משמש כסוג של ויטרינה להצגת תצלומים נוספים, המציעה סינתזה בין החוויה האמנותית וסוג התיווך שהיא מייצרת לבין תצוגת "ארכיון" (תצלומים של ליאני מחוויות אילת בשנים עברו, לצד דימויים המתעדים את עשיית הווידאו המוקרן בחדר הסמוך, שצילמה השחקנית הראשית בו, מיה רובוביץ').

ניתן לראות בחלל התצוגה כולו מעין מבנה תת־ימי, שהעבודות המוצגות בו מכילות ראייה מפוצלת של פנטזיה ומציאות. ראייה זו מיתרגמת הן לעבודת הווידאו אילת ממי והן לתצלומים הדוממים. כך, בתמונה של דולפין שנקלט בעדשת המצלמה בעת שיצא מהמים על מנת לשאוף אוויר – תמונה התופסת קיר שלם, כטפט – חושף הבזק הפלאש החוזר מראש החיה את פעולת הצילום ואת האשליה שהיא

מייצרת, כרפלקציה על קלישאת הדימוי הצרכני האיקוני של דולפין. בדימוי נוסף נראה נער צעיר המעשן נרגילה, בפניו מכוסים בעשן. הדימוי מתכתב עם דימוי הזחל בעליסה בארץ הפלאות, שכמעט נסתר מעיני עליסה בגלל מעטה העשן האופף אותו, ומגלם אוטופיה של בטלה, עישון, פטריות ושמש. מבטו של הנער אינו נחוץ, והעשן הופך לערפל המקיף את התערוכה - ואולי מייצג את מסך העשן שהעיר עוטה על עצמה על מנת לעמוד בסטנדרטים שהציבה לעצמה כעיר התיירות הישראלית האולטימטיבית.

מיכאל ליאני, הזחל, 2019,
נגטיב צבע סרוק, הדפסת
פיגמנט ארכיונית, 80×60
Michael Liani,
Caterpillar, 2018,
scanned color negative,
archival pigment
print, 80×60



אוצרת: טלי ברנן

החדר השחור

מפגש עם ציור קיר מתקופת הקיסרות הרומית הקדומה, במוזיאון המטרופוליטן בניו־יורק, היה אחד מאותם רגעים משני תודעה שנצרכו היטב בזיכרון ובגוף של אבי סבח. בחדר לא גדול, מלבני וצר, המואר במשורה, משתרע מרצפה עד תקרה ציור קיר שעיטר חדר שינה בוילת קיץ פרטית בבוֹסְקוֹטְרָקְאָה (פרבר של נאפולי). רישום מינימליסטי ודקיק של מוטיבים אדריכליים וציורים ריאליסטיים קטנטנים, ששוליהם מתמוססים עם הרקע, צפים בתוך מסה שחורה ומתכתית המקיפה את כל החדר. הקונטרסט החריף בין השטוחות והעדינות של הציורישום לבין החומריות הפיזית הכבדה של הרקע השחור הותיר אותו נפעם. השחור הפך למרחב אינסופי, לחלל, לחשיכה מתכתית. היה בו כוח מקרקע לאדמה, כמו מסה עצומה של פלדה ששוקלת טונות ומושכת את כל מה שעליה כלפי מטה, ובאותה נשימה נכח בו כוח אחר, נסתר, שכמו נטרל את כוח הכבידה והעניק לציור תחושה של ריחוף, ציפה, חוסר משקל.

המחשבה שמתכת יכולה להיות מרחב, שחשיכה או לילה יכולים להיות מתכת (חומר), לא הניחה לסבח, וכשחזר לסטודיו ניסה לרקוח אמולסיה חומרית של אבקת גרפיט ולקבע אותה על גבי שכבת שמן שחורה כדי להשיג פטינה כסופה ובוהקת זו, חומריות שיש בה גם קור מתכתי וגם חום של שריפה.

הסדרה אפיים ארצה (19-2016) מתחילה בגיליונות גדולים של נייר אָרְש (Arches), 300 גרם, 80×120 ס"מ כל אחד, משוחים בצבעי שמן כהים. כשהשמן יבש למחצה, סבח מרקע לתוכו אבקת גרפיט. לאחר שהשכבה הזו מתייבשת, הוא חוזר ומצייר עליה בשמן. חוםקור, אורחושך. השחור משמש כיסוד של הרחקה, ובו בזמן הוא מעניק כוח רב לדימויים שייבראו מתוכו – נופים פלסטיים ואלסטיים המתוכים בנופים ליליים.

העבודה על הסדרה נמשכה כשלוש שנים, מתוכן כשנה הוקדשה לניסוי כימי־צורני־חומרי ולפיצוח שיטת העבודה על לוח הנייר הגדול. בהתחלה, צייר סבח סצינות קטנות במרכז הלוחות, אך כשאלה לא השביעו את רצונו, הבין שעליו לעבוד בתנועות רחבות עם כל הגוף ולמנוע מאבקת הגרפיט להתפזר על פני משטח הציור. הוא ירד עם הציור אל הרצפה וכך, רכון מעל הנייר, פניו קרובותקבורות בציור, האף מתנשק עם הנייר והעכוז מופנה מעלה, לעבר השמיים, צייר את

הסדרה כולה, בתנוחה של יראה, של הודיה, של תחנונים, של כניעה, של מחילה. מנח הגוף המצייר העניק לסדרה את שמה. איברי הגוף המשתתפים במלאכת הציור הקונקרטית מופיעים בציורים עצמם – לפעמים מוכפלים ולפעמים מואנשים: עכוזים, עיניים, אוזניים, אפים, אצבעות, גפיים, כפות ידיים, כפות רגליים, שוקיים וירכיים.

שָׁגֶר

אפיים ארצה היא תולדה של סדרות רבות שקדמו לה. מתערבבת בתוכה היסטוריה עשירה של דימויים ושל אפיזודות ציוריות המשתרעות על פני כעשור וחצי, ביניהן עורף, כוכב הדרום, צאלים, עונשין, מרווח גחון, שחור החזה ועוד. סבב פועל וחושב בסדרות, ונוהג לעבוד על כמה במקביל. סדרה יכולה להכיל תשע, שמונים או אלף יחידות. כדי להסביר את הקשרים בין הציורישומים בתוך סדרה כלשהי משתמש סבב במונח "שָׁגֶר" (המלטה) מתחום הזואולוגיה: אצל יונקים, נולדים לרוב כמה ולדות באותה המלטה. לא כולם שורדים, חלקם נופלים, מתים, או נולדים עם מומים. סבב מתייחס לפרטים בסדרה כבני משפחה, אחים ואחיות שנולדו בלידה משותפת. סדרה שלו היא קבוצת עבודות הנושאת מטען גנטי דומה לאורך תקופה מסוימת, וכל צאצאה נשענים על די־אן־איי אסתטי, ויזואלי וחומרי משותף. לכל סדרה יש כללים פנימיים ופורמט קבוע: סוג הנייר (משקל, גוון, גודל), חומרי הגלם, תנועת הגוף והמנח שלו במהלך הציור. אלו הפרמטרים הפורמליים שהופכים קבוצת עבודות לדבוקה/משפחה.

אפיים ארצה נולדה בלידת עכוז מתמשכת, שָׁגֶר של שמונים לוחות. זה אירוע ציורי טוטלי, שהיה לחלק מסדר יום קבוע שנמשך כשנתיים. הסטודיו הפך לסדנת יזע – להיות עם הציורים יום ולילה, לצייר כמה ציורים במקביל (רק כאלו שהם חלק מהסדרה), לעשן, לאכול ולישון לידם, לנגן להם. כל מה שעובר על האמן חודר לעבודות – רגע אלים שראה ברחוב, שיר ששמע, ספר שקרא, הבזק קונקרטי של חלום; וכמו שחלום לא יכול "להיכשל" או "לא להצליח", כך גם העבודות בסדרה. הן לא יכולות "לא להצליח", הן מה שהן.

אופי העבודה העניק לה ממד מיתי, הרמטי, המתונה במנעד מונוכרומטי ובדימויים שנולדו מתוך החומר. עבור הצייר, חומרי הגלם כרוכים בארצי בעוד שהדימוי המצויר כרוך בדמיון ומתגלה מתוך מצבי הצבירה החומריים. הקטליזטור אינו נרטיבי וסדור, אלא הזייתי, אוטומטי. אין רצף ליניארי אלא אפיזודות המייצרות המשכיות צורנית, חזותית ואסתטית. הכימיה והתרכובות החומריות השותפות למלאכת הציור הפכו לאלכימיה ויצרו מרחב סיפורי לא מתומלל, מסעיר, מסתורין לא מופענח שמציע את עצמו לצופה.

אפשר לקרוא את הסדרה כולה כמעין ספר הדרכה של אירועים פרזנטטיביים וסימבוליים המפגישים בין שגרה יומיומית, כמעט אנקדוטלית, ובין עוולות, זוועות או סיוטים. הכול מוחזק בין דריכות לעייפות, בין חלימה לערות – מצב מנטלי המזכיר לסבב שמירות בצבא, בלוקיישנים רגישים שחייבו אותו לערנות מלאה, או להבדיל, הבהובי זיכרון מלילות טרופי־שינה עם ילדיו, כשהיו תינוקות פעוטים, מחזיק בכוח את עיניו כדי לא להירדם ורושם רישום בחושך.

פלדה/עופרת/גז/קר/חם/לח/יבש/ירח/ענן/עשן/רוח/הר/ים/מכתש/
 ספינה/מוט/גדר/מערה/סלע/אבן/ארוכה/אוהל/מוצב/מגדל-שמירה/
 קנטאור/סוס/ציפור/דג/לוויתן/חזיר/אווז/חתול/נחש/זרע/פנס/סיגריה/
 שק אגרוף/ראש-שום/דלעת.

מעל לאפלה השחורה שאופפת את שמונים לוחות הנייר בסדרה מרחפת ישות גדולה, היברידית. דרך כל נקבי/פתחי הגוף - ארובות עיניים חלולות, אוזניים, נחיריים, שדיים, טבור, פי טבעת, ואגניות ופינים - זוחל פנימה והחוצה חומר המתקשה לכדי מסה פלדתית, לינץ' גרוטסקי של איברים מפרכסים, עצמים מכונפים, היברידים מונומנטליים, אנושיים-חייתיים, שבחיקם מקופלים אירועים או נופים מיניאטוריים. חלוקת היקום לשמיים וארץ מבוטלת, אין הפרדה בין חושך לאור, ואין היררכיה של יחסי כוחות בין חזקים לחלשים. היקום נמס תחילה לישות אחת, ושב ומתמצק לצורות המשבשות את קנה המידה של הטבע.

בין ענני עשן סמיכים של אבקת גרפיט ואפר סיגריות, סבך מזמן לסיאנס את הרוח של פרנסיסקו גויה. תרדמת התבונה מולידה מפלצות (1799) מבליחה כמו רוח רפאים על אחד מלוחות הנייר, בדמות אישה ישנה-מתה הנמחצת-נרמסת תחת כובד משקלו של סלע-איש גדול שמבקש לקבור אותה תחתיו.

אפיים ארצה היא אקס־טריטוריה שלכודה בתוך קפסולה משלה ונשמטת מחוץ לזמן, כמו חלל שמתנהל תחת חוקי גרביטציה משל עצמו. שיבוש מהפנט. אולי הציורים האלו - מיתיים ועכשוויים גם יחד - היו שם מאז ומתמיד, חבויים, ממתנינים בסבלנות לרגע לידתם.

אבי סבא, אפיים ארצה,
 2016-19, עשן וגרפיט על
 נייר ארש, 120x80 כ"א
 (צילום: דור אבן-זון)
 Avi Sabah, **Face Down**,
 2016-19, oil and graphite
 on Arches paper,
 120x80 each
 (photo: Dor Even-Chen)



"מִפְּנֵי מִדְּיוֹן עָשׂוּ לָהֶם בְּנֵי יִשְׂרָאֵל אֶת הַמְּנִהָרוֹת אֲשֶׁר בְּהָרִים וְאֶת
הַמְּעָרוֹת וְאֶת הַמְּצָדוֹת".

- שופטים ו, ב

במרכז תערוכתה של דינה שנהב, המוצגת באולם הגדול של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, מיצב פיסולי גדול ממדים העשוי כולו ספוג (פוליאוריתן) צהבהב. אובייקט מוארך זה ממוקם במרכזו של האולם הלבן והריק, באופן שמדגיש את בידודו הסינגולרי במרחב. מבחוץ, צורתו עשויה מישורים מוחלקים למדי, כך שהמבנה נדמה לפסל מופשט, אובייקט תעשייתי מוזמן או "מן המוכן", שחלל גדול פעור בקרביו. קהל המבקרים מוזמן להיכנס פנימה אל תוך מנהרת הספוג הארוכה. עיצובה החומרי הפנימי שונה בתכלית מחיצוניותה: על קירותיה הפנימיים מתגלים סימנים של חציבה ידנית, עקבות וחריצים, מפתחה ועד קיצה - החסום. אם לאורך ההיסטוריה האנושית שימוש מנהרות כמקום של מחבוא, מסתור והגנה, הרי שהמנהרה של שנהב, החשופה לעיני כל במרכז החלל ועשויה חומר רך, מנוטרלת מראש מתכונות אלה.

שנהב מציגה בפרויקט זה את עניינה בפיסול מונומנטלי רך, תוך בחינת היחסים והקשרים הנוצרים בין האובייקט למקום ובין הגוף לחומר. בהיסטוריה של הפיסול המודרני ביסס השימוש בחומרים רכים בפיסול מונומנטלי מהלך אלטרנטיבי, הנושא תכונות כהתכלות וגמישות למול הפיסול המסורתי הקלאסי, הנוקשה והנצחי, בשיש, בעץ ובברזל. למן שנות השישים של המאה העשרים ואילך יצרו אמנים איקוניים רבים פיסול רך. כך למשל, חקרו ריצ'רד סרה ורוברט מוריס ערכים צורניים ומופשטים של החומר; פסלי הפופ הפיגורטיביים של קלאוס אולדנבורג משקפים, באמצעות שימוש בחומר רך, בהתענגות ובהתרסה, רבדים בתרבות הצריכה; ובעבודתו של ארנסטו נטו משמש החומר הרך לחקירה של מרחבים אורגניים וצורות חיים שבטיות המחברות בין עבר לעתיד. לא אחת, קושר השיח הפרשני את הפיסול הרך לאופני ביטוי מגדריים, נשיים מובהקים - כגון עבודותיהן של אווה הסה, מרתה מגדלנה אבאקנוביץ' קוסמוסקה ושילה היקס - בהקשרים כגון מסורות של מלאכת יד, צורתו של הגוף הנשי ותכונותיו הייחודיות.¹ למעשה, כשאנו עומדים מול המנהרה הגדולה של שנהב, על אותה המישור, איננו יכולים לקלוט את מלוא צורתה במבט אחד. נקודת

1 בהקשר זה, מעניין לציין כי בשיחה עמי סיפרה שנהב כי הסיבות לבחירתה בספוג כחומר עבודה הן משקלו, הקל יחסית, ותכונותיו החומריות, המאפשרות את עיבודו ללא צורך בהפעלת מאמץ פיזי העולה על כוחותיה.

המבט העילית הייחודית שמציע האולם הגדול מאפשרת את הרחבת הפרספקטיבה של הצופה. הכניסה לתוך המנהרה פנימה מזמנת נקודת מבט נוספת, הסוללת מעבר מההווה הממשי, בחללו המלבני והמואר של האולם, אל תוך פנימיותו החשוכה מעט והמתעגלת של פסל הספוג.

תכונותיו החומריות של הספוג מוכרות לנו משכבר, לא רק כזיכרון אינטימי של גופנו המונח על מזרון המיטה, אלא גם יכולתו לבדד, לאטום ולהשתיק קולות. גם תכונות אלה חוברות למודעות המתפתחת, בעת השיטוט סביב האובייקט ובתוכו, להיתכנותן של פרספקטיבות פרשניות משתנות. פרספקטיבות אלה מציעות הצלבה בין מצבי תודעה וזמן, ומשליכות על קריאתו של הפרויקט – הפועלת בעת ובעונה אחת בממד גלוי ומודחק, אקטואלי והיסטורי, קולקטיבי ואוטוביוגרפי.

כנגד קירותיה הפנימיים של המנהרה שעונים ומונחים חפצים וכלי עבודה: פטיש סיתות, מסמרים, גרזן, מסור וסכינים, כולם מפוסלים באותו חומר ספוגי שממנו בנויה המנהרה עצמה, מעוצבים בריאליזם דקדקני בחומר הרך. לצדם מצויים, מפוסלים בטכניקה דומה, גם נעלי עבודה, ג'ריקן, רדיו־טייפ, אוכל ותרמיל גב, ששימשו כפי הנראה את החופרים בזמן שהותם הממושכת במקום.

עד לפני זמן לא רב, היו "המנהרות" נושא מרכזי בשיח הביטחוני־האקטואלי בארץ. חדשות לבקרים הצטברו דיווחים מטרידים על תקריות ועדויות על רעשי חפירה ליליים בגבול הדרומי עם עזה ובגבול הצפוני עם לבנון, דרך מאחזי החיזבאללה. מצב מעורר אימה, שבו חורש רעה בלתי נראה מבעבע ללא הרף מתחת לפני השטח, מבקש לחדור דרך נתיב סמוי מן העין, ולפיכך מחריד פי כמה מפלישה קונבנציונלית – נתיב שמרעיד, הלכה למעשה, את חלקת הקרקע שעליה אנחנו יושבים. לפיכך, ניתן לראות במנהרה של שנהב אנלוגיה לתפיסתה העצמית של ישראל כנתונה באיום קיומי, כמו גם לחוסר השתלבותה במרחב. אם בעבר המקראי ברחו ישראל מפני מדיין החוצה, אל המערות, הרי שכעת נעשה באמצעותן שימוש פולשני לשם חדירה פנימה, כקריאת תיגר עיקשת המכרסמת בתיחומי הגבול ובסדר הקיים.

בעבודה זו, הופכת המנהרה – שבמציאות יש לחצוב בעמל רב מתוך הסלע והאדמה הנוקשים – למרחב פרדוקסלי: האם אכן יש ביכולתה של מנהרת הספוג להגן על יושביה? כיצד תתפקד כמקום מסתור בעודה ניצבת במרכז האולם, כה גלויה לעין? כיצד יצליחו יושביה למלט את נפשם אל הצד השני, כשהוא חסום? ומי הם אלו שמצאו בה מסתור – האם הם הנמלטים מרעה, או שמא חורשיה?

ב־2001 הציגה שנהב על קיר הבטון באולם הכניסה של מוזיאון

הרצליה שורה של חמש עבודות פסיפס העשויות ספוג צבוע,¹ איור

שהתבססו על תצלומי עיתונות ממלחמת לבנון ואינתיפאדת אל אקצה ודימויים מסרטי מלחמה.² סדרה זו מדגישה את משיכתה של שנהב לגעת במצבים טראומטיים, טעוני אלימות ואימה, הסובבים אותנו.

דרך הטיפול בתמונות עיתונות קשות, המנציחות את מעגלי האימה וההרג האבסורדיים והבלתי נגמרים, היא פועלת כאחות מרפאה או כרסטורטורית (רפאית) מיומנת, שבה ומאחה את החלקים המפורקים לכדי "תמונת מלחמה" תוך נטרול שלה באמצעות השימוש בספוג



איור 1

דינה שנהב, סוף משחק, 2001, אקריליק על ספוג, מראה הצבה, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2001

2 מיכל בן־חורין, "בשבילי ההרס: סוף היער, מנוחה, בדולח", בתוך: דינה שנהב: סוף היער, קט' תערוכה (תל־אביב: גלריה טבי דרזדנר, 2008), עמ' 13-14.

רן, מבודד ומרפד. הבחירה בפסיפס מקנה לעיסוקה בייצוגי מלחמות פרספקטיבה היסטורית, שכן היא מעלה על הדעת אפוסים מלחמתיים נודעים שהונצחו ברצפות פסיפס בתקופה הקלאסית, דוגמת הקרב בין אלכסנדר מוקדון לדרייוש השלישי, מלך האימפריה הפרסית.² איור 2

הפסיפס אף נקשר לביוגרפיה האישית של שנהב, שכן אביה, דודו שנהב, רסטורטור בעל שם, עסק בִּרְפָּאות והתמחה בשחזור פסיפסים. במשך שנים, נהגה בתו להתלוות אליו בסיווריו הרבים לאתרים ארכיאולוגיים ברחבי הארץ. בשיחתנו על פרויקט המנהרה הנוכחי שלה, עלה זכרו של האב גם דרך הד סיפור הישרדותו הבלתי יאומן במלחמת העולם השנייה, כנער שנותר לבדו ביער ומצא בו מסתור כדי למלט את נפשו.

בספרו **מחברות האוקטבו** מציע פרנץ קפקא את המנהרה כדימוי לקיום אנושי נטול מוצא וסיכוי:

אנו דומים [...] לנוסעי רכבת, שאירעה להם תאונה במנהרה ארוכה, וזאת במקום שממנו שוב אין רואים את האור שבהתחלה, ואילו האור בסוף זעיר כל כך, שהעיניים נאלצות לחפשו בלי־הרף ושבבות ומאבדות אותו בלי־הרף, וההתחלה והסוף אף אינם בטוחים כלל. אבל סביבנו, מתוך בלבול החושים או רגישות־יתר של החושים, יש רק מפלצות ומשחק קלידוסקופי, מקסים או מייגע, הכול על פי מצב רוחו ופצעיו של הפרט. מה אעשה, או לשם מה אעשה מה שאעשה, אינן שאלות למקומות כאלה.³

המנהרה כורכת יחדיו זמנים מוקדמים ומאוחרים, מחברת טראומות אישיות ולאומיות, ומצליבה בין הקונפליקט המקומי למצב קיומי אוניברסלי של הימצאות במבוי סתום. בתוך כל אלה פועלת שנהב בדרכה המיומנת – נוגעת ומכסה, מרפדת וחושפת תמונת מצב.



איור 2
פסיפס אלכסנדר, 100 לפנה"ס
לערך, 513x272 ס"מ, המוזיאון
הארכיאולוגי, נאפולי

3 פרנץ קפקא, **מחברות האוקטבו**, תרגום: שמעון זנדבנק (תל־אביב: עם עובד, 2007), עמ' 28.

דינה שנהב, פרטים מתוך
מנהרה, 2020, ספוג ודבק,
מידות משתנות
Dina Shenhav, details
from **Tunnel**, 2020,
polyurethane and glue,
dimensions variable



PESACH SLABOSKY: OVERTLY AND COVERTLY

Curator: Yona Fischer

Pesach Slabosky (1947–2019) was an artists' artist. The man and his works, which for many years sparked perplexity and even discomfort for many (including members of his profession, and certainly museum curators), increasingly became, among his fellow artists, objects of curiosity, appreciation, and even admiration.

Meanwhile, in his second occupation, as a writer, he will be fondly remembered by those (who are not very many) who were fortunate enough to read the Hebrew translation of his didactic essay, *The Reconditioned Inspiration* (1989), with its wealth of idiosyncratic, carefully worded and witty maxims and definitions, aimed at art students well before he began teaching at the Bezalel Academy of Arts and Design in Jerusalem. He will be particularly well remembered by regular readers of his *Professional Artist*

פסח סלבוסקי: גלוי כנגד נסתר

אוצר: יונה פישר

התערוכה של פסח סלבוסקי במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, בחלוף קצת למעלה משנה מאז פטירתו, היא מחווה צנועה לאחד האמנים הסינגולריים באמנות ישראל. היא מבקשת להציג, ולו בנגיעה, את מרחבי הווייתו האינטלקטואלית והרגשית, האינטואיטיבית והרפלקסיבית, כאמן חזותי, מוזיקאי, כותב פדגוג ופילוסוף אירוני וסרקסטי.

"אני בא מדטרויט. אני יהודי". במילים אלה פתח סלבוסקי חיבור אוטוביוגרפי המגולל לפרטיהם את קורותיו מלידתו, ב-1947, דרך לימודיו והתוודעותו לעולם האמנות, ועד שנתו השלושים¹ ב-1978 הוא עלה לישראל והשתקע בירושלים בחברת מי שהייתה חברתו ללימודי האמנות בברוקלין, הציירת הישראלית נעמי בריקמן, שבספרו התמיד ללוות את שמה בצמד המילים "חברתי ואשתי". סלבוסקי טען שעלה לישראל מאחר שמיצה את עצמו "שם".

column in the art magazine *Studio*, under the editorship of the renowned Sarah Breitberg-Semel.

Born in Detroit, capital of the American car industry, Slabosky grew up during the heyday of Minimalism and the birth of Conceptual Art. In his youth, he was captivated by popular music – especially that of African-American gospel, rock-'n-roll, etc. He studied literature and ancient Greek, and subsequently art, in Manhattan and Brooklyn, where he met Nomi Bruckmann, a young Israeli artist who would become his life partner. He immigrated to Israel in 1978, and settled in Jerusalem, where the dual presence of his past “over there” versus his existence “here” made him more acutely aware of the significance of his Jewish identity. In time, this duality became apparent in his work as an artist. Slabosky would harbor “his” Detroit in his heart throughout his life, and express his nostalgia for it through various explicit and implicit references in his art – and also directly, as a musician thoroughly imbued with the “then and there.”

In truth, Slabosky was drawn to music for as long as he had known himself. However, two cruel operations on his body dashed any hopes and illusions he may have had, one leaving him without

עם בואו, ובאמתחתו “תוכניות עבודה ארוכות-טווח”,² הוא נחשף לאמנות הישראלית – ו”האמין בה”. תחילה, השליך יהבו על כישוריו הפדגוגיים-הדידקטיים והועיד עצמו לכתיבה ולהוראה. הוא ראה לעצמו חובה עקרונית, מוסרית ורגשית, לחדד בסביבתו החדשה תובנות מולדות ונלמדות. חרף זאת, המשיך לנדוד בין “כאן” ל”שם”. אולם ה”שם” שלו נותר יותר כאלמנט בחשיבה ובהתנסחות, מרכיב רגשי שהקפיד עליו כאמן יהודי.

מיד עם בואו לישראל, נשבה סלבוסקי בחידת ציורו של משה קופפרמן, שיהפוך מאמצע שנות השמונים ואילך לידידו הקרוב, האמן היחיד שאת שמו הוא יישא, באומר ובכתב. קופפרמן הקיבוצניק, איש הדור הקודם, היה בעיניו אמן יהודי מובהק. שניהם, איש איש בדרכו, גייסו את הפלפול לעבודתם החזותית ולכתיבה, ושניהם חיו במודעות שאינה מרפה לנוכחותו של העבר בהווה. שניהם הצהירו שהם פונים בעבודתם אל הצופה-הקורא, המזדמן משורות ה”ציבור”, בלשונו של קופפרמן, שגרעינו הוא קולקטיב חבריו לקיבוץ לוחמי הגיטאות וקומץ מעריציו העולים לרגל לאטלייה, או ה”קהל”, בלשונו של סלבוסקי, נציגים אלמוניים המגיחים מתוך מאסה חסרת מתאר ומובהקות. אך גם מתודת העבודה היא שקשרה בין השניים: סלבוסקי אהב את קופפרמן בשל היותו, לדבריו, “אמן ללא סגנון”. קביעה זו ניתן להחיל גם על סלבוסקי; שניהם היו, איש איש בדרכו, “אמנים של שיטה”. אצל קופפרמן, השיטה נפרשה על פני

2 כל הציטוטים מדברי סלבוסקי מכאן ואילך, אלא אם צוין אחרת, לקוחים מתוך שיחותיו עם משה ניניו ואורי צייג בקטלוג תערוכתו של סלבוסקי במוזיאון תל-אביב לאמנות, פסח סלבוסקי: Never Did Anything Hard, 1997, ללא מס' עמ'.

one arm and shoulder, the other without one of his vocal chords. Even so, he later managed to develop something of a career as a gospel singer – especially as part of the Same World Trio which he established with two fellow artist-musicians, Avi Sabah (whose works are also currently on display at the Herzliya Museum of Contemporary Art) and Gabi Kricheli.

The exhibition seeks to present, in broad strokes, Slabosky's three areas of work in the years following the large survey exhibition of his work (the only one of that scope in his life) at the Tel Aviv Museum of Art in 1997 (curated by Moshe Ninio). In the twenty or so years from that time until his death, his painting gradually evolved: the irregular geometry of the surface became more freeform, and that in turn became a volumetric form – an abstract structure containing an internal space, prompting the question of whether this is sculpted painting, or painted sculpture.

But the most interesting transformations that began to emerge in Slabosky's work concern the principal methods that he developed in producing it. Here is their gist: The first method was the use of only the paints available to him on his palette, and their distribution with a brushstroke (or “gesture,” as he called it) on the surface in

מכלול שלבי העבודה, ברצף של מה שהוא כינה “פעולות” – פעולות עוקבות, טוטליות, המובילות למה שהוא הגדיר כ”מצבים”. אצל סלבוסקי הייתה נקודת המוצא “תוך כדי עבודה אני חולם חופשי”, ומכאן ואילך התפתח האני-מאמין שלו, שלפיו השיטה “טמונה בלחכות יממה לפני ששבים ומניעים את המכחול על הבר; כל יום, חוץ משבת, ציירתי פס אחד”; או “אין סוף לדברים שיכולים להיות המשך לג'סטה של היום. יתרחש אחד מהם בלבד”. שני האמנים פיתחו רוטינה של שימוש בצבעים מסוימים, מצומצמים – “צבעים שמונחים לפני”, היה אומר קופפרמן; ולרוב, היה הדבר נכון גם לסלבוסקי, שטבל את מכחולו בגוונים המובחנים זה מזה על פני משטח הפלֶטָה, לבניית פסים מקבילים במברשתו או בסכיני ולניקוד רנדומלי של משטח הציור. אצל קופפרמן, כל “מצב” הוא שלם, סופי, או סופי-לפיי-שעה, ומכאן גם החתימה העשויה להסתבר כזמנית. אצל סלבוסקי דומה שאם מצויה חתימה – לעיתים ללא ציון תאריך – היא נועדה לאשר, בעיקר לעצמו, שאין עוד מה להוסיף על הקיים, שהעבודה הגיעה לכלל מיצוי, לרוויה. מכל מקום, אני מניח, בזהירות, שסלבוסקי לא חתר לשלמות חזותית בשום מובן מקובל של המונח. מאבקו התמשך, עד כדי אפיסת כוחות, עמוק אל תוך הזמן, עד לנקודה המסוימת שבה הוא “נותן לצופה לגמור את העבודה”; שכן “חשוב שזכויות הצופה, המתבונן, יהיו שוות לאלה של האמן”, כך טען באוזני משה ניניו, שאצר את תערוכתו הגדולה במוזיאון תל-אביב ב-1997.

באותה שנה השתתף סלבוסקי גם בתערוכה הקבוצתית הנודדת מטעם אמנות לעם, “כל הג'ינס הזה”, שאצרה מרי שק, עם עבודתו איקונה (1996), שצוירה על בד ג'ינס שנפרש, נגזר, קופל ונצבע – ובישרה שלב חדש בעבודתו.

מעטה ואילך, ניכס סלבוסקי את בד הג'ינס כמרכיב חשוב, גלוי ונסתר חליפות – "ג'ינס זה כמו להיות בבית", הצהיר בקטלוג התערוכה, והצביע בכך על "שם" – בבניית מעטפת העבודה ובערב-רב של החומרים ששימשו אותו ליצירתה. בעיקר, איקונה מסתברת כאות מבשר להיפרדותו מן המצע המלבני השטוח ומיורשו, המלבן הקטוע, שראשיתו אצל סלבוסקי לכל המאוחר ב-1991 והוא גרסתו שלו ל-shaped canvas המינימליסטי האמריקאי, בואכה הגופים התלת-ממדיים: גופים אמורפיים, קשוחים או רפים, מופשטים, הם יתייבבו מולנו, מ-1997 ואילך, בטופולוגיה מתוחה או קמוטה, קמורה או קעורה, מונוליתית או מפוצלת, כתבנית המהווה את קליפת העבודה. ואלום, בגב העבודה נמצאת חבויה או גלויה, עוצמה הייחודית לסלבוסקי: שם ניכר העמל המפרך, הסיזיפי, האפל, של העשייה. משום כך איקונה היא נקודת המוצא של תערוכתנו.

שכן מאז 1997, החלה העבודה של סלבוסקי להתהוות כאובייקט נפחי המשמש הן כמצע לדימוי והן כגוף גמיש, רצוף מהמורות המאתגרות את עשיית הציור. הוא נהג לאסוף אל סדנתו מכל שנקרה בדרכו בעת שיטוטיו – רהיטים משומשים, גזירי עץ, בדים למיניהם, חלקי מתכת, שברי זכוכית, מטאטאי רחוב, פרחים חיים ויבשים – ללא תכנון או ידיעה מוקדמת אם, מתי וכיצד ישתמש בהם. את החומרים המרובים הללו הוא ניסר, גזר, חיבר, הדביק, התיך, קשר ופירק, והכול במו ידו. דומה שכל מרצו הושקע בעבודתו על אותן ג'סטות רצופות שכל תכליתן פונקציונלית. הוא נהג לחזור לעבודות בסדנה כדי לשנותן, להכין מחלקיהן עבודות חדשות, שתחיינה בזכות עצמן (ראו יד אישה, תחילת שנות ה-2000). לבסוף, הוא התווה באותיות מרובעות על גבי המשטח טקסט, שמעיד לא רק על קיצו המוחלט והסופי של התהליך אלא גם על פנייה למקור-השראה

front of him, and occasionally on more than one surface. A second method was to move the brush on the surface in predetermined structures, and at times at a predetermined rate, as well (e.g., one band of color a day). Another method – this time at the conceptual level – lay in his notion that the significance of the work derived from the principle of working toward an estimated completion, which was usually determined not by adding a signature or a date, but by the time at which the work was removed from the studio. Another habit of the artist which might be conceivably regarded as a method was to gather abandoned items as he roamed about – from broken bits of furniture to dried flowers – and bring them back to his studio for potential use in his work.

Finally, it is worth noting that Slabosky's volumetric work and the hidden space within were created by joining together various objects into a tight scaffold. This scaffold inhabits the space with a sculptural structure, while inviting the artist to address not only the front of the work but also its back, in a bid to shape its topography and prepare it as the groundwork for a painting – which from that point onwards would be irretrievably liberated from its dependence on a uniform surface.

מ"עולם אחר": קטעי משפטים שקלט באקראי משיחות שהגיעו לאוזניו בבתי קפה או מדברי שכנים, או כאלה שדלה מזיכרונו או שלף מגזיר עיתון בחדות ובהומור. שברי הטקסטים הללו (בעברית או באנגלית) פועלים כאלמנטים ויזואליים, אך לא פחות מכך כביטוי להד הצליל המוזיקלי של המילה.

משהו על סלבוסקי והמוזיקה: בניתוח להוצאת גידול ממאיר ב־1977, בהיותו בן שלושים, נכרת מיתר קולו השמאלי, ובעקבות זאת אבד לו קול הבריטון שלו, קולו של אדם שמשחר ימיו אהב לשיר ולפרוט על לירה (lyre), סוג של נבל קטן – לאחר שבגיל חמש־עשרה הותיר אותו ניתוח ראשון ללא כתף וללא זרועו הימנית. על הפגיעה בקולו וצמצומו לרגיסטר גבוה קבל כל חייו, אף יותר מאשר על אובדן זרועו. חרף זאת, המוזיקה המשיכה להיות מרכזית לחייו, והסטודיו התמלא, לצד החפצים והחומרים הרבים, גם בדיסקים ובהקלטות פיראטיות של מוזיקה, ובכללה מוזיקה ניסיונית של ימינו אנו. במרוצת השנים פיתח סלבוסקי היכרות מופלגת, כמעט אנציקלופדית, עם עולם המוזיקה, משירי קאנטרי וגוספל ועד גדולי הרנסאנס, הבארוק והקלאסיקה. בחברת אבי סבח (שתערוכת יחיד שלו מוצגת במערך התערוכות הנוכחי במוזיאון הרצליה) וגבי קריכלי, כמוהו ציירים־מוזיקאים, הקים אנסמבל מוזיקלי בשם "שלישיית אותו עולם", שספג השראה מדורות של ג'אז. בהופעות ההרכב בירושלים ובתל־אביב השתתף סלבוסקי, בחמש שנותיו האחרונות, בשירה, הקראה, הקשה, ונגינה בחליל ובמסור.

ומשהו על סלבוסקי הכותב: המילים המצוירות בקו – באותיות מרובעות, קצת כמו במודעות אבל – מדגישות את מרכזיותה של המילה הכתובה בחייו ("הצופה" הוא "הקורא", טען). במקביל לציור ולמוזיקה, סלבוסקי הקדיש זמן

ניכר גם לכתיבה. הוא פרסם מאמרים לרוב, שזכו לקהל קוראים נאמן, ביניהם טור קבוע בכתב־העת לאמנות סטודיו, תחת הכותרת "אמן מקצועי", וטקסטים לתערוכות שאצר. ב־1989 ראה אור הספרון ההשראה החוזרת לתיקונה (בהוצאת בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים), ספר פדגוגי־דידקטי שהועיד לתלמידי אמנות. בהקדמתו לספר הוא טוען, בכובד ראש ובהומור, כדרכו, ש"כאמן בעל השראה משהו מובע דרכך, אתה נותן לו צורה ואף על פי כן אין הוא אתה". בטקסטים שצייר בעבודותיו – "זה החלום השלישי שאני זוכר", "יד של אישה" – גלום ממד פואטי, הנותן ביטוי לטמפרמנט היצירתי הייחודי שמאפיין את עבודתו המורכבת והרב־ממדית של סלבוסקי, יוצרו של עולם גדוש בצלילות ובצלילים, בפתירות ובנדיבות לב.

ולסיום, שאינו סיכום, אני מבקש להתייחס להיבט מסוים במושג הזמן אצל סלבוסקי. "ראה ודע", כתב באחד ה"תרגילים" בספרו ההשראה החוזרת לתיקונה, "כי בתור אמן עתות העבודה שלך ועתות אי־העבודה שלך נותנות יחדיו גוף וצורה לזמן". חמש־מאות שנה קודם לכן, בשנים 9–1507, כתב אלברכט דירר את תשעת מכתביו הנודעים לסוחר האריגים יקוב הלר, שבהם הוא חוזר ומסביר מדוע נזקק לפרק זמן של למעלה משנה כדי לסיים, לשביעות רצונו המלאה של המזמין, את משימת הציור שלקח על עצמו. את האיחור הניכר, הרבה מעבר להתחייבות, חזר דירר והצדיק בהקפדתו על איכות הצבעים ועמידותם (עוד חמש־מאות שנה, הוא מבטיח), שכבה אחר שכבה. בעידן המודרני, דומה שמושגים כמו "השראה" או "דחף" הולמים יותר את יחסם של אמנים לתהליך היצירה שלהם. אביגדור אריכא, למשל, חזר והצהיר בימי בגרותו שציור מעשה ידיו חייב להיעשות ברצף אחד – שעה, שעתיים, או יותר – כדי להבטיח את

"רעננות המבט". ראשית ההיכרות שלי עם פסח סלבוסקי הייתה ב־1993, אך חזרתי ונפגשתי עמו ב־2017, לקראת ערוב ימי, והפעם הפכנו לידידים של ממש. הוא הראה לי שזמנה של עבודת האמנות הוא – תמיד – זמן מקוטע, זמן של התארעויות ושל דחפים, ספונטניים ומקריים בעיקרם, הנקטעים בפרקי זמן פחות או יותר ממושכים של "אי־עבודה", עד שהדחף, המכונה בפיו "השראה", חוזר ופוקד אותו. אכן, זמנים שונים.

חול המועד פסח, תש"פ



משטח הציור חורג במבנהו ממצע הציור המלבני המקובל, ישרה־זוויות, וחושף זיקה ל־shaped canvas (בד המעוצב בצורות) של המינימליזם האמריקאי בשנות השישים של המאה העשרים. בחזיתו, הזרועה כתמים קטנים מופשטים, מרומזת צורה של גוף. האם זהו החלום שהאמן זוכר? "הבד הצורני" מופיע תכופות אצל סלבוסקי, החל בציורו רבקה הקדושה מ־1961. גם הכיתוב באותיות רבועות הוא אלמנט שכיח בעבודתו. לרוב, זהו ציטוט של משפט שנקלט "מהאוויר". הוא מהווה פעולה נועלת־ג'סטות, שמזמינה אותנו, "הקוראים", אל האני הכמוס של היוצר.

פסח סלבוסקי, **זה החלום השלישי שאני זוכר**, 2017, שמן על בד, 100×78×9, באדיבות עיזבון האמן וגלריה גבעון, תל־אביב
Pesach Slabosky, **This Is the Third Dream I Remember**, 2017, oil on canvas, 100×78×9, courtesy of the artist's estate and Givon Art Gallery, Tel Aviv



"אין סוף לדברים שיכולים לבוא בעקבות הג'סטה של היום", כתב סלבוסקי. כאן אנחנו, הצופים קוראים, מוזמנים לפענח סדר כלשהו בשיטותי המכחול השרירותיים־כביכול על פני הבד, עד הג'סטה הסופית – שאינה בהכרח מסכמת – שניתן כנראה לזהותה במשיחת המכחול הירוקה במרכז החלק העליון. ציור מפוסל זה הוא דוגמה מצוינת לעיצוב הציור כתבנית פיסולית מופשטת המשמרת מראית עין של מסגרת. לבסוף, באירוניה האופיינית לו, העניק האמן כותרת לגוף השמנמן שיצר.

פסח סלבוסקי, **בתוך חץ**, 2018, שמן על בד מפוסל, 47x100x12, באדיבות עיזבון האמן וגלריה גבעון, תל־אביב
Pesach Slabosky, **Within an Arrow**, 2018, oil on sculpted canvas, 47x100x12, courtesy of the artist's estate and Givon Art Gallery, Tel Aviv



זהו ציור מפוסל, בשני מובנים של המונח: האחד מכוון לגבולות האי־רגולריים של הצורה, פרי חיבורן של שתי מסגרות בעלות גיאומטריה שונה, והאחר מתייחס לטופוגרפיה הדרמטית של פני השטח, שהתהוותה מדחיסת הבד כלפי שלד המבנה וכניעה לאילוץיו. הציור גופו עשוי קטעים רבועים הערוכים בטורים, שמכסים את מירב פני השטח כדי לשמש בסופו של דבר כרקע או תשתית למילים "יד של אישה". אלה יכולות להתפרש כהצהרה, חגיגית או אירונית, ואולי הן פונות בפשטות אל הצופה־הקורא, שלפי אחת מאמרותיו של סלבוסקי "מוזמן להמשיך את העבודה". האמן עצמו הקדים ונענה להזמנה: הוא ניסר את חלקה התחתון של העבודה לאחר שסיימה, והותיר את בסיסה מנושל מהמסגרת.

פסח סלבוסקי, **יד של אישה**, אחרי 2010, שמן על בד של מכנסי ג'ינס מודבק לפיגום המבוסס על שתי מסגרות עץ, 73x76x5, אוסף פרטי, תל־אביב
Pesach Slabosky, **A Woman's Hand**, after 2010, oil on denim jeans mounted on structure composed of two wooden frames, 73x76x5, private collection, Tel Aviv



תצורתה הנפחית של עבודה זו עשויה לעורר אסוציאציה של טורסו נטול גפיים, אך במהותה היא גוף מופשט. משיחות מכחול איטיות, זהירות, כמעט מהססות, מוליכות צבעים עמומים מלמעלה למטה, בקישוטי-לכאורה של פני השטח. עבודות לא מעטות של סלבוסקי מסוג זה, מרביתן משני העשורים האחרונים לחייו, סווגו כציורים מפוסלים או כפסלים מצוירים. בעבודה ספציפית זו ניתן לראות פסל מצויר, עד רחוק לפסלים – מן הרנסנס, למשל – שכוסו בציורים, אשר הועמו או נעלמו לחלוטין במרוצת הדורות.

פסח סלבוסקי, **ללא כותרת**,
כנראה אחרי 2015, בד
מכנסי ג'ינס מהודק לפיגום
מעץ, הכולל מסגרות
מפורקות, חלקי רהיטים,
גזירי עץ, וגלגל פלסטיק,
96x67x7, אוסף פרטי,
תל אביב
Pesach Slabosky,
Untitled, probably after
2015, denim mounted
on wooden structure
comprised of dismantled
frames, furniture parts,
wood pieces, and plastic
wheel, 96x67x7, private
collection, Tel Aviv



זהו הצד האחורי של העבודה, שנועד להישאר עלום מעיני הצופה. הוא נבנה לצורך עיצובה הנפחי, תוך שימוש בחומרים מגוונים, בעיקר מעולם הנגרות – גזירי עץ, מסגרות וחלקי רהיטים מתוך ה"אוסף" שהצטבר בסטודיו של האמן. חשוב מכול, הקונסטרוקציה של צד ב' היא גם כוח שמופעל כנגד צד א', חרף מהותה הפונקציונלית כתשתית לבנייתו.



סלבוסקי הקים את "שלישיית אותו עולם" ב־2009
בחברת חבריו אבי סבז וגבי קריכלי, גם הם
אמנים־מוזיקאים. סלבוסקי הופיע במסגרת זאת
כזמר המלווה עצמו בכלים שונים, בהם חליל
טיבטי, מסור ופעמונים. השלישייה קיימה את
מופעיה במשך קרוב לעשור בירושלים ובתל־אביב.
איזו מוזיקה? "מוזיקה שאני מכיר", אמר סלבוסקי.
מוזיקה מ"שם". ובאופן יותר ספציפי, מוזיקת
קאנטרי מרחבי ארצות־הברית, ובעיקר מן הדרום.



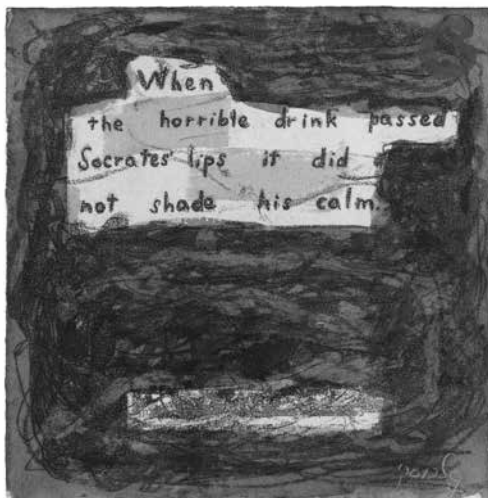
הלירה היא כלי פריטה לאחידה ביד שמאל, שראשיתו כנראה בשחר ההיסטוריה ושיאו במאות החמישית והשישית לפני הספירה כיוון, בשנות השיא של אתונה והאקרופוליס. בנוסחו המודרני, שימש הכלי את סלבוסקי לליווי שירתו באוזני ילדיו בקטנותם, כדי להשרות עליהם סוג של "אינטנסיביות רגועה" ואינטימית. ולא נתאפק, ונציין בהקשר זה גם את התמקדותו של סלבוסקי המתבגר בלימוד יוונית עתיקה.

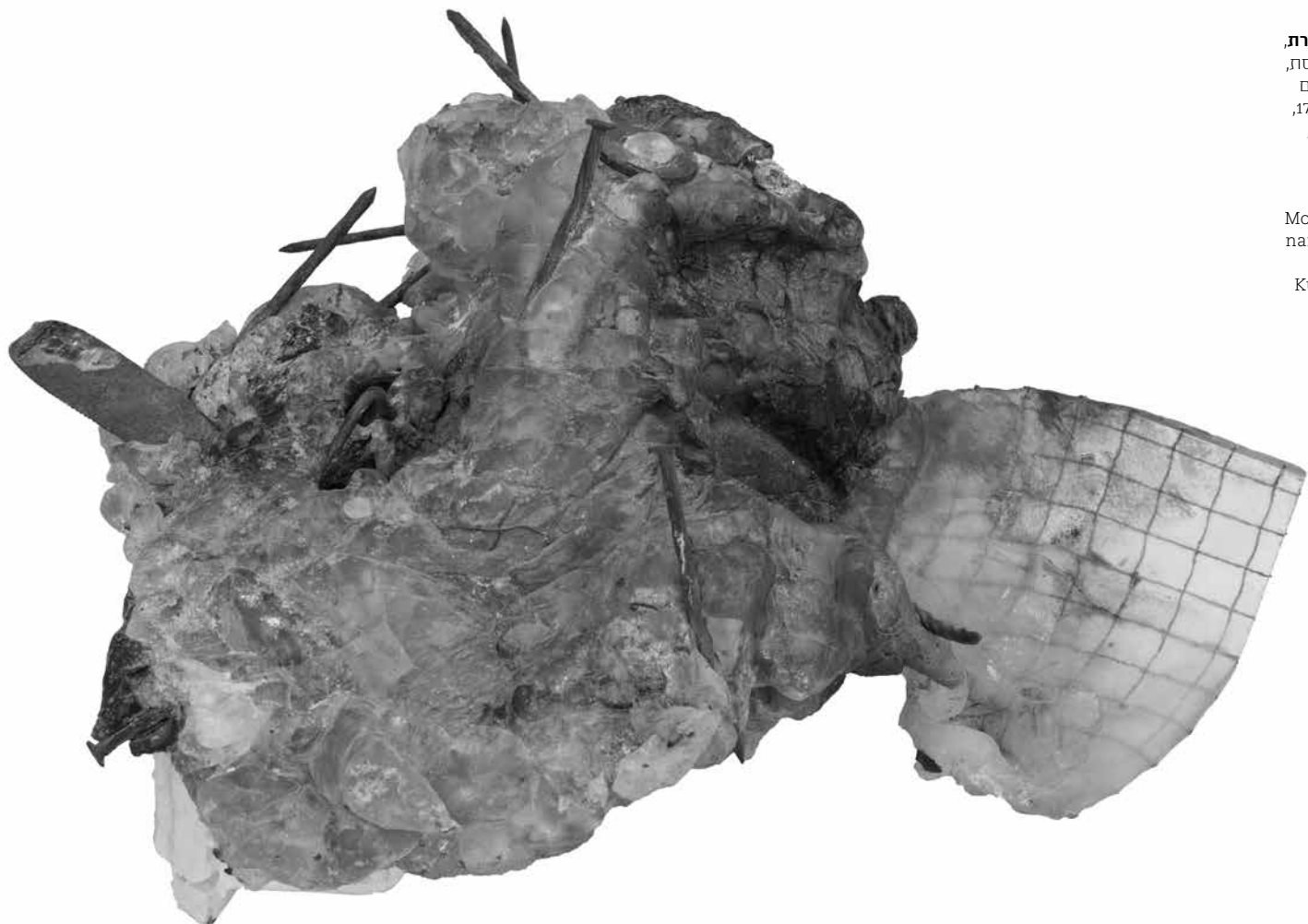


כל אחד מחזמשת הדפים המרכיבים את העבודה נצבע במכחול בגוון משלו, ומכאן שצירופם לכדי יחידה שלמה מזמין לפרש אותה כפֶּלֶטת הצבעים של אמן, שמצהיר במילים – "אמן עצמאי" – על עצמאותו. הפֶּלֶטה עומדת בבסיס פעולת הצייר, מעירוב הצבעים ועד השאתם אל מצע הציור. אך במקרה הספציפי של סלבוסקי, זהו גם דימוי שמתריס כלפי אייכולתו הפיזית לייצבה ביד אחת, כנהוג, באמצעות ארבע אצבעות מעברה האחד והאגודל מן הצד השני, בעוד היד השנייה אווזת במכחול.

פסח סלבוסקי, **אמן עצמאי**, 1993, 2 דפים מתוך 5, חצריב, שעווה ואקוויטנט סוכר, צבוע ביד, 26x26 כ"א, נדפס בידי שרון פוליאקין בסדנת ההדפס הירושלמית, באדיבות אריק קילמניק, ירושלים

Pesach Slabosky,
Independent Artist,
1993, 2 of 5 sheets,
etching, soft-ground
and sugar-lift aquatint,
hand-painted, 26x26
each, printed by
Sharon Poliakine at
the Jerusalem Print
Workshop, courtesy Arik
Kilemnik





פסח סלבוסקי, **ללא כותרת**,
אחרי 2000, זכוכית מומסת,
שהוחדרו לתוכה מסמרים
ופריטים שונים, 17x26x32,
באדיבות אוסף קופפרמן,
קיבוץ לוחמי הגטאות
Pesach Slabosky,
Untitled, after 2000
Molten glass fused with
nails and diverse items,
17x26x32, courtesy
Kupferman Collection,
Kibbutz Lohamei
Hagetaot



Fig. 1

Dina Shenhav, *Game Over*, acrylic on polyurethane, installation view, Herzliya Museum of Contemporary Art, 2001

Lebanon War and the Al-Aqsa Intifada uprising, and images from war films.^{fig. 1} She “treated” these harsh images in a manner suggestive of a nurse, or an art restorer, by reassembling the disparate pieces into a “war image” through the use of soft, insulating, and cushioning sponge. The use of mosaic is related to the artist’s life story, since her father, Dodo Shenhav, was a renowned art restorer who specialized in mosaics. In our conversation about her current tunnel project, the memory of her father also cropped up in connection to his unbelievable story of survival as an adolescent in World War II, who was left alone in a forest and found refuge there.

As one wanders around the object and within it, varying interpretive perspectives arise that link together states of consciousness and of time. These perspectives project onto the reading of the project on various levels at once – visible and repressed, current and historical, collective and autobiographical.

Dina Shenhav, details from *Tunnel*, 2020, polyurethane and glue, dimensions variable
דינה שנהב, פרטים מתוך *מנהרה*, 2020, ספוג ודבק, מידות משתנות



Curator: Aya Lurie

The large sculptural object at the center of Dina Shenhav's exhibition is made entirely of yellow sponge (polyurethane). It sits at the center of the empty white hall in a way that accentuates its singular isolation in space. From the outside, its form is made up of fairly smooth planes, so that it resembles an abstract sculpture, a commissioned or readymade industrial object, with a gaping empty space within. Visitors are invited to enter the long sponge tunnel. The material processing of the interior is radically different from its exterior: its inner walls bear signs of manual excavation, and scattered by them are a variety of meticulously realistic objects and working tools ostensibly used by the excavators during their extended stay.

Not long ago, such "tunnels" were a major issue of concern in Israel's national security discourse. Every so often, disturbing reports were received about incidents and evidence of nocturnal excavation noises at the country's southern border with the Gaza Strip and at the northern border with Lebanon, via outposts of the Hizballah. The polyurethane's properties evoke not only an intimate memory of one's own body lying on a bed mattress, but also the material's ability to insulate, seal, and mute alarming noises. And while, throughout human history, tunnels have also served as hiding places or places of refuge and protection, Shenhav's tunnel, which is revealed to all in the middle of the space and made of a soft material, is *a priori* devoid of such functions. Thus, the tunnel splices the local conflict with the universal existential condition of finding oneself at a dead end.

In 2001, on the concrete wall at the entrance to the Herzliya Museum of Contemporary Art, Shenhav presented a series of five mosaic pieces made of painted polyurethane, based on press photographs from the

at once mythological and contemporary – have always been there, hidden, waiting patiently for their moment of birth.

Avi Sabah, **Face Down**,
2016–19, oil and graphite
on Arches paper, 120×80
(photo: Dor Even-Chen)

אבי סבח, **אפיים ארצה**,
2016–19, שמן וגרפיט על
נייר ארש, 120×80
(צילום: דור אבן-חן)



An encounter with a mural from the early Roman Empire at the Metropolitan Museum of Art, New York, was one of those consciousness-changing moments that will forever be etched in Avi Sabah's memory and body. In a dark, narrow room, a mural extends from floor to ceiling. Its minimalist, finely drawn architectural motifs are interspersed with miniature realistic paintings that seem to be floating in the black, metallic surroundings. The black becomes a heavy, dense and boundless steel space that pulls down whatever is in it; at the same time, another, hidden, force is present, which seemingly nullifies that gravitational force and gives the painting a weightless, floating quality.

The thought that metal could be a space, and that darkness could be metal (material), seized Sabah and would not let go, and on his return to his studio, he tried to brew a material emulsion of graphite powder and fix it upon a layer of black oil paint, in a bid to achieve the same shiny, silvery patina, a materiality that has both the cold of metal and the heat of fire.

Above the black darkness that surrounds the eighty sheets of paper in the series *Face Down* hovers a large, hybrid entity. Through the various orifices in its body – empty eye sockets, ears, nostrils, breasts, navel, anus, vaginas, and penises – some invisible, weightless element solidifies into a metallic patina. The struggle between the images becomes a grotesque lynching of writhing organs, monumental winged, hybrid human-beastly objects that enfold miniature incidents or landscapes. It is a disrupted world that does not differentiate between darkness and light, sky and earth, or strong and weak.

Face Down is an ex-territory trapped within a capsule that has fallen out of time, like a space that follows its own gravitational laws. It is as though these paintings –

is created that reflects a tension between craving and disappointment. For Liani, photography serves as a therapeutic medium, sparking a discourse on tourism that has broken down. The images communicate in an aesthetic language that mediates the world of tourism through a colorful synthesis of illusion and photographic Pop Art. In this way, Liani introduces the aesthetics of the tourist experience into the museum discourse, through an installation that, based on a collective visual memory, exposes the nostalgic illusion that underlies it as a disenchanted image.

The entire exhibition space might be seen as a kind of underwater structure, in which the works present a split view of fantasy and reality. An image of a teenager smoking a hookah corresponds with the image of the smoke-wreathed caterpillar in the film *Alice in Wonderland*, which represents a utopia of idleness, smoking, magic mushrooms, and sun. The smoke that envelops the teenager's gaze becomes a fog that permeates the exhibition itself – possibly symbolizing the smokescreen that the city puts up in an effort to meet the standards it has set for itself as the ultimate Israeli tourist city.

Michael Liani,
Eilat Mami, 2019,
 single-channel video,
 34 min 35 sec
 מיכאל ליאני, **אילת ממי**,
 2019, וידיאו חד־ערוצי,
 34:35 דקות



MICHAEL LIANI: ALL INCLUSIVE

Curator: Meital Aviram

"All Inclusive" focuses on the remnants of the pan-Israeli psychedelic and discordant experience that is the southern resort city of Eilat in the summer months, when tourists vacation there. Eilat is a kind of yearned-for illusion of recreation, heat, entertainment, and luxury, where everything goes and anything is possible. Michael Liani gazes at the town through a hermetically sealed and compressed filter, which surrounds us inescapably. He peels away the face of Israeli internal tourism and examines it, and takes apart and reassembles the Eilat holiday, in a bid to reveal the disparity between the ideal of freedom and liberation and the sense of detachment epitomized in this experience.

The exhibition presents the false illusion of luxury of the city's hotel culture, and reveals the side that is less spoken about, particularly through focus on beachfront stallop operators and the staff at the entertainment arcades. It turns the gaze on these people, who are forced to turn themselves into consumer products and attractions in order to survive, who together make up a one-off "mashup" tableau of humanity.

The video work *Eilat Mami* presents the story of a holiday in Eilat, whose segments are produced in various styles of photography and editing – ranging from docu/mockumentary to psychomagical fantasy. It is the story of someone (whose name we never learn) who undergoes the Eilat experience for three days, from Thursday to Saturday – via fixed stations along the route, of the sort familiar to every Israeli who has done this journey – in which every day represents a particular element in the city and its touristic narrative.

Between the character's experiences in the video and the artist's own experiences, which are preserved as a set of souvenir-like still photographs, a mutual tension

Osias Hofstätter,
Untitled, year unknown,
mixed media on
paper, 38x29

אוזיאס הופשטטר, **ללא**
כותרת, שנה לא ידועה,
טכניקה מעורבת על
נייר, 38x29



were like material, corporeal creatures that harbored a rebellious and flawed beauty.

The paintings of Avi Sabah (b. 1977) are a parable of skin and bones. Their support (usually paper) acts like a skin that absorbs violent actions: incisions, scrapes, scars, tattoos, etchings, and burns – all applied to the skin-like surface, wounding it (in every sense of the word), and becoming an integral part of it.

Hofstätter, Slabosky, and Sabah do not share the same historical timeframe, nor were they molded in the same biographical and cultural realm. Nonetheless, the stretched-skin support that features in the works of all three appears to convey a similar theme, encompassing at once the physical deformation of the painting support, the painting body, and the painted body. The heat rising from Hofstätter's scorched tar; the wild, muddy, and lumpy massiveness that emerges from Slabosky's painting-object; the sea foam and smoky ash that flare off Sabah's painting, all reveal the potency and impotence that co-exist in an entity that is (also) flawed. The body, even when wounded, does not relinquish its desires or destiny. It has libido, hunger, and inner strength, that push it out of its own skin.

Osias Hofstätter,
Crossroad, 1978,
mixed media on
paper, 35x49
אוזיאש הופשטטר,
הצטלבות, 1978, טכניקה
35x49, מעורבת על נייר



OSIAS HOFSTÄTTER: PAINTING-CREATURE

Curator: Tali Ben-Nun

Osias Hofstätter (1905–1994) was born in Poland. Between the two world wars, his life veered back and forth between many countries – Poland, Germany, Austria, France, and Switzerland. After World War II, he returned to Poland, and lived with his wife Anna in Warsaw. In 1957 they emigrated to Israel. For twelve years he worked for a living as a night watchman at the Geophysical Institute of Israel in Holon, sleeping during the day and working at night, haunted by memories. Art, for him, was an escape and a haven.

Among Hofstätter's paper works lying in the drawers of the Herzliya Museum of Contemporary Art's collection, my eyes were drawn to the black sheets, which contain an entire life story. Apprehension about the darkness of spirit and morality hovers, in a thin, emaciated line, over the psyche of these drawings. Heads attached to legs, decapitated heads, repeated body parts. Detached organs, overwhelmed, take shelter in each other's shadow, seeking relief, glinting out of the black like a white hole in an X-ray scan.

As I perused his works, I was haunted by the images produced by two other artists whose exhibitions are also currently on display in different galleries at the Museum – Pesach Slabosky and Avi Sabah, whose friendship extended across art, music, and life.

Pesach Slabosky (1947–2019) made no distinction between life and art, art and music, an artifact that he found and a painting-object that he created, the painting's support and the painting itself. For him, the painting surface was an organic extension and expansion of his own body. On objects that he assembled from readymade pieces he stretched a canvas, which served as a kind of body skin of a painting-object. Before any painterly action took place, Slabosky's painting surfaces

depths, collides with barriers, reveals and counteracts the sequence of movements. In doing so, it indicates how subjective spatial memory is constructed, partial and incomplete, as a "theater of memory."

The maze-like, experimental installation is composed as a system of mental maps, serving both as an expression of their creation and as their generator. It is yet another chapter in Hes Yassour's ongoing artistic exploration of many years into mental maps – that is, people's subjective perception of the spaces around them. It is a non-hierarchical map, based on personal experience and beliefs. Fears establish boundaries within it, and impulses draw its nooks and crannies. Unlike other maps, which seek to present an "objective chart," for which they unify diverse stories and spaces and expunge all traces of personal experience, the mental map is embedded in the body's memory, in the senses, in states of blockage and of breakthrough, and is endlessly changing. Each exhibition visitor is invited to experience the sights, sounds, and sensations, to choose their own random itineraries and create their own unique map, anew on each occasion.

Penny Hes Yassour,
"Hovering," from the
installation **Space
and its Double –
Observations**, 2018–20,
multimedia installation
(photo: Alistair Overbruck)
פני הס יסעור, "מעוף",
מתוך המיצב **החלל וכפילו –
תצפיות**, 2018–20,
מיצב מולטימדיה
(צילום: אליסטר אוברברוק)



PENNY HES YASSOUR: SPACE AND ITS DOUBLE — OBSERVATIONS

Curator: Aya Lurie

Text by Sigal Barnir

Penny Hes Yassour leads us through a dark maze, a bat cave, a dimly lit laboratory dotted with flying patches of light and neuron sensors that transmit “sound rays.” All these become a musical score of movement and sound – an autonomous, new, audio-visual language. Parts of the installation are objects that have lost their purpose and have become background figures in a “sorrow play.” The films projected on them are products of imagination, conjured out of documentary materials of laboratory experiments, with no commitment to their scientific contexts.

Some of the exhibition materials originate from the Neurobiology Laboratory at the Weizmann Institute of Science, which studies the spatial memory and navigation of bats. The bats laboratory space is almost entirely empty, in order to achieve scientific exactitude: no one is allowed in the room during the experiment. White lines crisscross the space, creating secondary spaces and providing spatial reference points. The outcomes of the experiment are digital signs created by the reverberations of the event in technological devices and translated into a range of visual signals. The sonar calls that orient the bats within the space become a sonic arrangement and a dynamic infographic system. In the artistic space, the materials undergo a conversion into a simulated scenario – and the viewers, free of the rules of scientific observation, are invited to take part and immerse themselves in the experiment.

What, one might wonder, is the intricate line at the corners and sides of the space, that breaks into points of light and finally disappears? How is it that we see, but do not remember? The imaginary tracks build up into a rhythm of movement, breathing, and sound. The flying movement passes through objects and surfaces at varying

earlier and so survived the disaster. But her family, who intended to follow her to Israel and had gathered in the town for this purpose, were almost completely wiped out. The traumatic experience of loss haunted Mas'uda for the rest of her life. A few years after the disaster in Morocco, when her eldest daughter was hospitalized, she vowed that if the infant survives, she would light candles every day that the Torah scroll is taken out of the Holy Ark at the synagogue. These candles are immortalized in the video work that is projected in the exhibition.

The name of the exhibition, "Up to Here," speaks to a state of extreme despair, as when one is nearly engulfed by rising waters and in danger of drowning. It is as if the soft, absorbent, fluffy mattress-protector sheets were there to cushion (like an upholstered bed headboard) the aftermath of a potential collapse – a futile attempt to ward off inevitable catastrophe.

Exhibition in memory of the late Mas'uda Maman

Dganit Ben Admon,
detail from the
installation

Up to Here, 2020
דגנית בן אדמון, פרט
מתוך המיצב **מים עד**
נפש, 2020



DGANIT BEN ADMON: UP TO HERE

Curators: Aya Lurie, Lilach Ovadia

Text by Aya Lurie

The space created by Dganit Ben Admon in her exhibition depicts a state of mind, an existential experience of being under a constant threat of collapse. Exterior and interior are bound together, and mythological memories of her family are interwoven with the present of her life and images of life in the vicinity of her home. The various elements in the installation – including treatment of ready-made objects (a decorative fountain, construction scaffolding, and an escape ladder), which clearly disrupts and undermines their original function – merge together beliefs, symbols, and nightmares with reality and everyday life. In the middle of the space stands a large wall of scaffolding, whose poles are wrapped in absorbent mattress-protector sheets, clamped together very tightly. Stretched upon this orderly grid of scaffolding, with its criss-cross arrangement of tubes, are transparent PVC tarps with a white grid pattern. These tie in with the pattern of squares set out on the floor with tape – together creating an overall geometric arrangement of a repeating square grid that ostensibly establishes law and order, logic and continuity, and creates a false sense of security in a space of inviolable orderliness.

In 2005, the Israeli government approved a national master plan of seismically retrofitting buildings against earthquakes (known as TAMA 38). This triggered an accelerated process of renovation and construction work in major cities, especially in Ramat Gan, the artist's hometown. As a result, Ben Admon found herself surrounded by building sites that constantly invoke a traumatic family memory, etched on her mind as it passed down the generations: On February 29, 1960, at 11:40 pm, the strongest earthquake in the history of Morocco struck the town of Agadir. The artist's grandmother, Mas'uda Maman, born in 1937, had immigrated to Israel a few years

a state of mind that recalls the time when he did guard duty during military service – between vigilance and fatigue, between dreaming and waking; Michael Liani's exhibition presents an escape to the ultimate vacation in Eilat – so familiar to him from his youth – as moments of spectacular abundance, but also of a poignant nightmare, where escapism is an impossible escape option; and Penny Hes Yassour's work is based on observations by laboratory researchers of the navigation of bats in the dark, thereby offering an experience of a mental map embedded in the body's memory and senses, a non-hierarchical map based on personal experience and beliefs, in which fears set boundaries, and impulses draw nooks and crannies.



Fig. 2
Francisco Goya, *The Sleep of Reason Produces Monsters*, 1799, aquatint, from "Los Caprichos," 21.2×15.1

The exhibitions conjure up the famous aquatint by Francisco Goya (1746–1828), *El sueño de la razón produce monstruos* (The Sleep of Reason Produces Monsters) (1799),^{fig. 2} from the series "Los Caprichos," in which the artist is depicted sleeping, slumped over his work-table, and surrounding him and above him are terrifying nocturnal creatures, owls and bats. Thus the work of art is presented as a fraught space, oscillating between fantasy, nightmare, and angst, anchored in reality yet diverging from it. Interpretations of the image often refer to it as an expression of the artist's tragedy-ridden biography, but focus on its reading as a sharp social, cultural, and political critique of the failure of Enlightenment and reason in the face of the evils of the period. The grotesque creative realm that Goya depicted, like the critique he expressed back then, in late eighteenth-century Spain, seems more relevant than ever.

Aya Lurie



Fig. 1
Pesach Slabosky, This Is the Third Dream I Remember, 2017, oil on canvas, 100×78×9, courtesy of the artist's estate and Givon Art Gallery, Tel Aviv

The title *The Third Dream* – which encompasses an ensemble of seven solo exhibitions – is taken from the title of a painting by Pesach Slabosky, which is on display in the Museum's entrance lobby.^{fig. 1} At the center of the painting, the artist had written in printed letters (in Hebrew), "This is the third dream I remember," in keeping with his custom of incorporating into his works snippets of sentences that he had randomly picked up in his surroundings. Reality imperceptibly invades the innermost planes of the artist's consciousness, then springs back into the work and into the museum's spaces. Thus, *The Third Dream* exhibitions invite viewers into a dimension where reality is a dream that becomes a nightmare – and through it, the artistic work reflects the reality of our lives.

In each of the various exhibitions, everyday events and objects are associated with the memories and traumas of the artist's biographical past. Moments of existential darkness, hybrid images intriguing in their seductive strangeness and visions of horror appear alongside poignant attempts to escape and cushion the blow, or the fall, of awakening. Dina Shenhav's *Tunnel*, which is visible to all in the middle of the space and is made of a soft material, is *a priori* devoid of protective functions, and its material properties evoke not only an ability to insulate and seal and an intimate memory of a bed mattress, but also recalls the survival of the artist's father in WWII; nightmarish creatures seek relief in the work of Holocaust survivor, artist Osias Hofstätter; Dganit Ben Admon's installation projects a fraught situation in which interior and exterior, and past and present, are in imminent danger of collapsing after a future earthquake – and seeks to mitigate it; Avi Sabah's paintings pit the mundane against injustices, horrors, and nightmares, in

Many good people took part in preparing the current group of exhibitions at the Herzliya Museum of Contemporary Art. I would like to thank, first and foremost, the artists: Dganit Ben Admon, Penny Hes Yassour, Michael Liani, Avi Sabah, and Dina Shenhav. In addition, thanks and appreciation to the guest curators for their committed work: the unequaled Yona Fischer, who curated an exhibition of the late Pesach Slabosky's works; Meital Aviram, who curated Liani's exhibition; and Tali Ben-Nun, who curated Sabah's show and also an exhibition of works from the Museum's collection by Osias Hofstätter. Special thanks to Sigal Barnir for the text accompanying Hes Yassour's exhibition and for the fruitful, extended dialogue with the artist. We are grateful to Nehama Kaplan, who has accompanied the preparation of Slabosky's exhibition with boundless dedication.

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, particularly in these challenging times. We are grateful to Yehuda Ben Ezra, Director General of Herzliya Municipality and Chairperson of the Museum's Board of Directors, for his ongoing, years-long support; and to Adi Hadad, CEO of the Herzliya Arts and Culture Corporation, for her significant involvement in every way.

We are grateful to all the collectors, institutions and collections who lent works to the exhibitions: The Israel Museum, Jerusalem, and particularly Dr. Silvia Rosenberg, Dr. Amitai Mendelsohn, and Shua Ben-Ari; Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd., Tel Aviv, and its curator, Dana Golan-Miller; The Artists' House, Jerusalem, and its curator, Ruth Malul-Zadka; The Kupferman Collection House at Kibbutz Lohamei Hageta'ot, and Roni Ben Dor; Givon Art Gallery, Tel Aviv; Jerusalem Print Workshop, and Arik Kilemnik and Sharon Poliakine.

Pesach Slabosky's exhibition was made possible thanks to the artist's family and Givon Art Gallery, and was organized in fruitful collaboration with them.

Michael Liani's exhibition was made possible thanks to the generous support of Yehudith and Ronnie Katzin, and Lauren and Mitchell Presser, friends of the Museum. For their involvement in the exhibition we thank Villa Maroc, Ron Ben Nun, Guy Landshaft, the Dolphin Reef in Eilat, and the Underwater Observatory Marine in Eilat.

Penny Hes Yassour's exhibition was made possible thanks to the support of the Israel Lottery Council for Culture & Arts, and Kibbutz Ein Harod Ihud.

Osias Hofstätter's exhibition was produced with the assistance of the Bank Leumi Le-Israel Trust Company Ltd. as trustee for the Osias Hofstatter public trust. Thanks to Hermetic Trust (1975) Ltd., Hermetic Trust Services (1939) Ltd., and advocate Rotem Dahan. Gratitude is also extended to accountant Adi Hadad, advocate Aya Prishkolnik, and advocate Boaz Naveh.

Dina Shenhav's exhibition was made possible thanks to the generous support of the Friends of the Museum; and Noga Gallery of Contemporary Art, Tel Aviv.

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.

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 Yael Farber, Tal Yizrael, and Dr. Liora Pascal, interns from the Institute for Israeli Art, who accompanied the exhibitions. Thanks to the volunteers who assist us with great dedication: Orit Grosman, Miri Maoz, Smadar Shilo, and Moshe Wolanski. Thanks to ProAV Ltd. for their involvement in the installation of the shows. Finally, deep gratitude goes to the wonderful museum staff: Tammy Zilbert, Lilach Ovadia, Reut Linker, Noa Haviv, Sara Sasson, Yosi Tamam, Nili Goldstein, and Efrat Mor. 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
Friends of the Museum Manager: Hagit Uzan Bachar
Volunteers: Orit Grosman, Miri Maoz, Smadar Shilo, Moshe Wolanski
Maintenance: Yosi Tamam
Public Relations: Hadas Shapira
Website: Natalie Tiznenko
Admissions and Friends Coordinator: Nili Goldstein
Admissions: Efrat Mor

Exhibitions and Catalogue

Editor: Dr. Aya Lurie
Editorial Assistant: Lilach Ovadia
Design and Production: Kobi Franco Design
Hebrew Text Editing and English Translation: Einat Adi
Arabic Translation: Glocal Translations and Content Resolutions
Arabic Proofreading: Salma Samara
Design and Installation of Multimedia Systems: ProAV Ltd.
Signs and Labels: The Print House, Tel Aviv
3D Scans: Tamar Schori / 360TIKS
Photography: Lena Gomon
Video Photography and Editing: Dor Even Chen
Transportation: Tapuz Ltd.; Reuven Aharon ; Reuven A.A.S.I.
Installation and Hanging: Eyal Reuveni, 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. 2020/4

Dganit Ben Admon: Up to Here

Curators: Aya Lurie, Lilach Ovadia
Assistant: Anton Sverdlov
The video *Up to Here*, 2020:
Editing: Yoni Sheffer and Simon Shor
Sound: Lior Tamim
The exhibition is supported by the Friends of the Museum

Penny Hes Yassour:

Space and its Double – Observations

Curator: Aya Lurie
Text: Sigal Barnir
Assistants: Nimrod Karmi, Danielle Liberman, Edo Nissenbaum, Moshe Sabach, Anton Sverdlov
Installation Photography: Alistair Overbruck
Video and Sound Editing: Nerya Shohat, Erez Miller
The installation was first presented as part of Hes Yassour's exhibition "Temp-Est," Museen der Stadt Recklinghausen, Germany (curator: Dr. Hans-Jürgen Schwalm), which was part of Ruhrfestspiele Recklinghausen (Ruhr Theater Festival).
The exhibition is supported by the Israel Lottery Council for Culture & Arts; Kibbutz Ein Harod Ihud; Palbam Ein Harod Ihud; Kargal Triplex; Erez Beitan, Beitan Ltd.; Yakov Levi, Limat Design and Manufacture Ltd.

Osias Hofstätter: Painting-Creature

Curator: Tali Ben-Nun
Framing: Herzl's Frames, Ramat Hasharon
The exhibition was produced with the assistance of the Bank Leumi Le-Israel Trust Company Ltd. as trustee for the Osias Hofstätter public trust

Michael Liani: All Inclusive

Curator: Meital Aviram
Production and Framing: The Print House, Tel Aviv
The video *Eilat Mami*, 2019:
With the participation of Maya (Roo) Robovitch
Second Camera: Amiel Kestenbaum
Sound Mix: Asaf Almog
Furniture generously provided by Villa Maroc
The exhibition is generously supported by Yehudith and Ronnie Katzin, and by Lauren and Mitchell Presser, Friends of the Museum

Avi Sabah: Face Down

Curator: Tali Ben-Nun

Dina Shenhav: Tunnel

Curator: Aya Lurie
Producer and Installation Manager: Nadav Bechar
Assistants: Itay Kalininsky, Danielle Liberman, Anton Sverdlov
SketchUp Rendering: Liat Rapaport
Documentation and Photography: Yoav Bezaleli, Onn Henner
The exhibition is supported by the Friends of the Museum, with additional support from Noga Gallery of Contemporary Art, Tel Aviv

Pesach Slabosky: Overtly and Covertly

Curator: Yona Fischer
Intern, Institute for Israeli Art: Yael Farber
The film *Pesach Slabosky*, 2017:
From the project "Sequences – Portrait of an Artist"
Production: The Artists' House, Jerusalem
Directing, Photography and Editing: Studio Kino Kitchen
Project Curator and Co-creator: Hedva Shemesh
Music: Artlist.io
© The Artists' House, Jerusalem



החלום
The Third
الحلم
Dream
ثالث