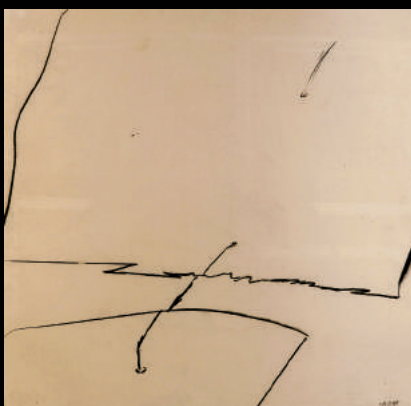


מה



מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
HERZLIYA MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

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
עוזרת לאוצרת ואחראית אתר האינטרנט: נטלי טיזננקו
אחראית אירועים והפצת תוכן: יסמין ריטר
מנהלת משרד: גילי שניר-בורג
רשמת: תמר פרידמן
מנהלת מועדון הידידים: חגית אוזן בכר
מתאמת מועדון הידידים: גליה הנדלמן
מתנדבים: אורית גרוסמן, משה וולנסקי, מירי מעוז
אחראי לוגיסטי: אבי פרץ
יחסי ציבור: הדס שפירא
קבלת קהל: נילי גולדשטיין, גלית גוב'ארי

תערוכות וקטלוג

עריכה: ד"ר איה לוריא
עוזרת לעורכת: לילך עובדיה
עיצוב גרפי והפקה: סטודיו קובי פרנקו
עריכת טקסט ותרגום לאנגלית: עינת עדי - מעשה-מילים
תרגום לערבית: גלוקל תרגום ובתורות שפה
הגהה ערבית: סלמא סמארה
רסטורציה, ליווי ויועץ: מעינה פליס
תכנון והתקנת מערכות מולטימדיה: ProAV בע"מ
שילוט וכיתובים: Cling, פתרונות מיתוג סביבתיים
סריקות תלת-ממד: תמר שחורי / TIKS360
תצלומי הצבה: דניאל חנוך
הפקת מדרוך קולי: Espro Acoustiguide Group, יעל גרוסמן ארזואן
שינוע והובלות: טרנסכלל פיין ארטס בע"מ, ראובן אהרון;
ראובן א.א.ש.
מסגור: נמרוד קורן; המסגרות של הרצל, רמת השרון
תלייה: דורון שולמן
חשמל ותאורה: עוזי קפצון
בינוי: ויקטור בן-אלטבה
צביעה: דניאל לב
דפוס: ער. הדפסות בע"מ, תל-אביב

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב x גובה
דפי שער: פרטים מתוך עבודות של אביבה אורי, ג'יימס סטיוארט
בלקטון, בן הגרי, רותם עמיצור ואיוון שובל (צילום: בן הגרי,
אברהם חי, יובל חי, דניאל חנוך)

© 2023, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
קט' 1/2023

על קולו של חוד

אוצר: בן הגרי
עוזרת לאוצר: עפרה לפיד
בניית מיצבים: נערן ברזלי, Arts Terminal
מסגור: נמרוד קורן
אסיסטנטית לציור קיר: הגר קדם

התערוכה בתמיכתה האדיבה של פרס דיסקונט לעידוד היצירה;
המענק לאמנות עכשווית ע"ש לורן ומיטשל פרסר; מועצת הפיס
לתרבות ואמנות; מועצת מדינת ניו יורק לאמנות בתמיכת משרד
המושל והרשות המחוקקת של מדינת ניו יורק; ותורם בעילום שם. /
עבודות על נייר מאוסף מרכז לירוי נימן לחקר ההדפס, אוניברסיטת
קולומביה, ניו יורק / עבודות נוספות בהשאלת מכון גתה ישראל;
אלקטרוניק ארטס אינטרמיקס, ארצות-הברית; & Ngā Taonga Sound &
Vision, קרן לן ליי, ספריית הקונגרס, וושינגטון די-סי; אקי סממוטו;
טאקה נינגאווה, טוקיו; תומס וודניאל; רירקריס טיראוואניט;
גלריה גלדסטון; ג'ורג' לוז ויינברג; ג'ון קסלר / תודה לפרופ' תומאס
וודניאל, מנהל אמנותי של מרכז לירוי נימן לחקר ההדפס, ולמנהלת
האדמיניסטרטיבית של המרכז, סמנתה ריפנר.

ג'ואן ג'ונאס, **תעתוע**, 1976, פילם 16 מ"מ שחור-לבן מומר לוויידאו
דיגיטלי, אילם, 31 דקות / באדיבות אלקטרוניק ארטס אינטרמיקס
(EAI), ניו יורק

בן הגרי, **אני, עיפרון**, 2022, וידאו דיגיטלי, סאונד, 16 דקות /
בימוי ועריכה: בן הגרי / צילום: בועז פרוינד / מוזיקה וסאונד: מאט
באודר / בהשתתפות: סלומה לפיד-הגרי / מפעיל מריונטה: ג'ורג'
סימונדס / תיקון צבע: בנג'מין מוארי / צולם בחברת עפרונות
מסגרייב, שלביוול, טנסי / באדיבות האמן / בתמיכת פרס דיסקונט
לעידוד היצירה; מועצת מדינת ניו יורק לאמנות בתמיכת משרד
המושל והרשות המחוקקת של מדינת ניו יורק; מועצת הפיס
לתרבות ואמנות

בן הגרי, **תיאטרון האוטומטים**, 2023, וידאו דיגיטלי, סאונד,
6 דקות / בימוי ועריכה: בן הגרי / צילום: בועז פרוינד / מוזיקה
וסאונד: מאט באודר / צולם בספריית ביינקה לספרים נדירים
וכתבייד, אוניברסיטת ייל, ניו-הייבן, ארה"ב / בסיוע טימותי יאנג,
אוצר ספרים וכתבייד מודרניים / באדיבות האמן / בתמיכת
המענק לאמנות עכשווית ע"ש לורן ומיטשל פרסר

רירקריס טיראוואניט, **ללא כותרת (בוגי ווגי בנגוק מס' 2)**, 2015,
וידאו HD, סאונד, 6:10 דקות / באדיבות האמן וגלריה גלדסטון
לן ליי, **רדיקלים חופשיים**, 1958 (עובד 1979), פילם 35 מ"מ מומר
לפילם 16 מ"מ, סאונד, 4:24 דקות / באדיבות קרן לן ליי / גרסה
דיגיטלית בהפקת פארק רואד פוסט פרודקשן ווטה דיגיטל בע"מ
מחומרים ששומרו וספקו על ידי Ngā Taonga Sound & Vision
לותר מגנדופר, תיאטרון האוטומטים המבדח: ספר תמונות,
1891 **לערך** / הוצאת שרייבר, אסלינגן ליד שטוטגרט / הדפסה על
כפולות עמודים; 8 ליתוגרפיות צבע עם חלקים נעים / אוסף פרטי
ג'יימס סטיוארט בלקטון, הרישום הקסום, 1900, פילם מומר
לוויידאו דיגיטלי, אילם, 1:07 דקות / אוסף ספריית הקונגרס,
ארצות-הברית

ג'יימס סטיוארט בלקטון, שלבים הומוריסטיים של פנים מצחיקות,
1906, פילם מומר לוויידאו דיגיטלי, אילם, 2:30 דקות / אוסף
ספריית הקונגרס, ארצות-הברית
אקי ססמוטו, Do Nut Diagram, 2018, וידאו HD, סאונד, 20 דקות /
באדיבות האמנית וגלריה טאקה נינגאווה, טוקיו
לוטה רייניגר, פפגנו, 1935 (מתוך חליל הקסם מאת מוצרט, 1791),
פילם שחור-לבן מומר לוויידאו דיגיטלי, סאונד, 10:42 דקות /
באדיבות מכון גתה, ישראל

אביבה אורי: כוחו של גורל

עבודות מאוסף בנו כלב

אוצר: בנו כלב
עוזרת לאוצר: נטלי טיזננקו
העבודות מאוסף בנו כלב
עבודות נוספות: אוסף הצלם אברהם חי; אוסף מוזיאון הרצליה
לאמנות עכשווית, תרומת יונה פישר ז"ל
תודה לאמנית רחל ימפולר ולנאמנות יצירות משה גרשוני
התערוכה בתמיכתה האדיבה של חברת "עמדה"

איוון שובל: FSP – ציור העומד חופשי

אוצרים: איה לוריא, אורי דרומר
עוזרת לאוצרים: נטלי טיזננקו
עיצוב התערוכה: אריאל ערמוני
צילום וצילום וידאו: דניאל חנוך
העבודות מאוסף אדוה פרנק שובל
עבודות נוספות: אוסף מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, מתנת
אוסף המוזיאון הפתוח תפן
התערוכה בתמיכתה האדיבה של חברת "עמדה"

רותם עמיצור: הארץ השטוחה

אוצר: עידו מרקוס
צילום: יובל חי
באדיבות גלריה רוטשילד אמנות



אורי דרומר ושל הח"מ, התאפשרה הודות לשיתוף פעולה הדוק עם משפחת האמן, שנרתמה במסירות לפרויקט. יומניו של האמן היוו ציר מרכזי בחשיבה על התערוכה. הם מתעדים את תהליכי עבודתו, כ"סטורי בורדס", ומדגישים בה חשיבה קולנועית, אסתטיקה דינמית של קומיקס ואלמנטים מהתרבות האמריקאית. תודה מעומק הלב לד"ר אדוה פרנק שובל ולעילי ואלמה שובל. תודה והערכה למעצב התערוכה אריאל ערמוני, ולאפרת א' קפלן על מעורבותה הטובה. אנו מוקירים את זכרו של איתן ליפשיץ ז"ל, מחבריו הקרובים של שובל, על חלקו בתערוכה.

זכות היא לנו לארח את האוצר, החוקר והאספן בנו כלב, שאצר את תערוכתה של אביבה אורי, "כוחו של גורל: עבודות מאוסף בנו כלב", בהתבסס על אוסף האמנות הייחודי שגייש, שבמרכזו עבודות על נייר. במשך שנים אסף כלב, בתשוקה ובמחויבות עמוקה, אוסף ובו מיטב העבודות של האמניות והאמנים המודרניים שפעלו בארץ. בתערוכה משולבות שתי עבודות מאוסף מוזיאון הרצליה, תרומתו הנדיבה של האוצר יונה פישר ז"ל, לצד תצלומי דיוקנה של אורי שתועדו ביד האמן של אברהם חי. תודתנו שלוחה לאמנית רחל ימפולר, שנתנה את ברכתה לתערוכה. בתערוכה מוצגות גם מעבודותיו של הצייר דוד הנדלר ז"ל, שהיה בן זוגה של אביבה אורי. תודה לאמנות יצירות משה גרשוני ז"ל. תודה למעצבת הקטלוג אביבה אורי - שתי תערוכות מאוסף בנו כלב, תמר בר דיין, סטודיו AlfaBees; לבן הגרי ולאברהם חי על תצלומי האוסף; ולסטודיו לצילום של יורם אשהיים. תודה שלוחה לבלה, ליוני ולשרון. רותם עמיצור היא יוצרת צעירה, שזוהי לה תערוכה יחיד מוזיאלית ראשונה. במרכז התערוכה סדרת עבודות גדולות ממדים, מעשה טלאים מנייר, המנציחות תהלוכת ניצחון בהשראת רפרודוקציה מספר ישן - מקטע מתוך ציור קיר גדול של צייר הרנסנס אנדריאה מנטנייה. התערוכה היא תולדה של דיאלוג מתמשך בין עמיצור לבין האוצר, האמן עידו מרקוס - הפועל בעשור האחרון, לצד עמיצור, כחלק מקולקטיב של יוצרים ויוצרות בחיפה. תודה מיוחדת לאיתמר מן, לענבר ולאיתן כהן מגלריה רוטשילד אמנות, תל-אביב.

רבים וטובים סייעו במימוש מערך התערוכות הנוכחי במוזיאון הרצליה, ועל כך תודתנו העמוקה. תודה מיוחדת לחברת "עמדה" ולעומדים בראשה, נורית ברמן ואיקה אברנבל, על העמדת מלגה לאוצרות במוזיאון הרצליה - שהוענקה לנטלי טיזננקו, עוזרת לאוצרים בתערוכות של אביבה אורי ואיוון שובל. 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; לחגית אוזן בכר, מנהלת מועדון הידידים; לשוש אלמגור ולחיה אביטל, חברות הנהלת המועדון; ולגליה הנדלמן, מתאמת המועדון.

תודה לאנשי המקצוע המעולים, המלווים את פעילויות המוזיאון דרך קבע: עינת עדי, המופקדת על עריכת הטקסטים ותרגומם לאנגלית; רובא סמעאן, המתרגמת את הטקסטים לערבית, וסלמא סמארה, המגיהה אותם; וקובי פרנקו, שעל העיצוב. תודה ליניב לוי וליוסי כהן, המופקדים על המדיה בתערוכות. תודות למתנדבי המוזיאון, המסייעים לנו במסירות: אורית גרוסמן, משה וולנסקי ומירי מעוז. לבסוף, תודה מעומק הלב שלוחה לאנשי הצוות הנהדרים של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית: תמי זילברט, לילך עובדיה, יסמין ריטר, אבי כרץ ונילי גולדשטיין. תבוא על כולכם הברכה.

ד"ר איה לוריא
מנהלת ואוצרת ראשית

מערך התערוכות החדש במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית כולל שלוש תערוכות יחיד - לאמנים אביבה אורי, איוון שובל ורותם עמיצור - לצד תערוכה קבוצתית נרחבת (שנתנה את השראתה למערך כולו). ביניהן נפרשת רשת של הקשרים פנימיים, מדימוליים ורעיוניים. המערך מגולל את סיפורו של הנייר כמצע ליצירה, ואת דרכו של הקו הרישומי המשמר את תנועתה של פעולת הציור. הקו קם לתחייה בתערוכות כביטוי של דינמיות, ומשמיע את קולו תוך דיאלוג עם תחומי יצירה משיקים: איור, אנימציה וקולנוע. בנוסף, מציע מערך התערוכות הנוכחי פרספקטיבות בינתחומיות (מתוך דיאלוג עם אוספים ציבוריים ופרטיים, וכן עם אוסף המוזיאון), באמצעות הפרקטיקה האוצרותית - מבעד לגישתם המחקרית והמעמיקה של האספן בנו כלב והאמנים בן הגרי, עידו מרקוס ואורי דרומר. על כך נתונה להם תודתנו. תודה מקרב לב לראש עיריית הרצליה, משה פדלון, על תמיכתו החמה במוזיאון. ברכות ליו"ר החברה לאמנות ולתרבות הנכנסת, מ"מ וסגנית ראש העיר, מאיה כץ. תודה למנכ"ל העירייה, אהוד לזר; ולעדי חדר, מנכ"לית החברה העירונית לאמנות ולתרבות הרצליה, על מעורבותה החשובה בכל התהליכים.

התערוכה הקבוצתית "על קולו של חוד", שאצר האמן בן הגרי, משתרעת על רוב שטחי המוזיאון. היא תולדה של שיתוף פעולה עם אוסף עבודות ההדפס על נייר של מרכז לירי נימן לחקר ההדפס בבית הספר לאמנויות של אוניברסיטת קולומביה, ניו יורק, עליו הוסיף האוצר דימויים נעים ממקורות נוספים. התערוכה כוללת, לצד שתי עבודות וידאו חדשות שיצר הגרי עצמו, מבחר מרתק של יצירות מאת אמנים בינלאומיים עכשוויים והיסטוריים, בהם דייוויד אולטמיי, ג'יימס סטיוארט בלקטון, ג'ואן ג'ונאס, ג'ספר ג'ונס, אליזט גריי, טרנטון דויל הנקוק, תומס וודניאל, קארה ווקר, טרי וינטרס, שרה זי, ריקרטי טיראוואניטי, ג'ורג' לוז ויינברג, לן ליי, עפרה לפיד, ד"ר לקרה, לותר מגדורפר, ג'ונאס מקאס, שאזיה סיקאנדר, קיקי סמית, אקי ססמוטו, בקמינסטר פולר, ויליאם קנטרידג', ג'ון קסלר, לוטה רייניגר ודשה שישקין. תודתנו שלוחה לאמן כפרו' תומס וודניאל, מנהל אמנותי של מרכז לירי נימן לחקר ההדפס, ולמנהלת האדמיניסטרטיבית של המרכז, סמנתה ריפנר, על תמיכתם הטובה בפרויקט. תודה מיוחדת לאמנית עפרה לפיד, העוזרת לאוצר, על מעורבותה בכל שלבי הפיתוח והמימוש של התערוכה. תודתנו לאילן הגרי על הליווי והייעוץ הקרוב ועל אהבתו לספרים ולדימויים זדים.

התערוכה "על קולו של חוד" התאפשרה הודות לתמיכה הנדיבה של פרס דיסקונט לעידוד היצירה לשנת 2022 במוזיאון הרצליה. ברצוננו להודות ליו"ר הבנק, מר אורי לוי; לשולמית נוס, הממונה על אוסף דיסקונט לאמנות ישראלית; ולחברי ועדת האמנות של הבנק - מנהלת כריסטיס ישראל, רוני גילת-בהרב; האוצרת ארית הדר; והאוצרת רוני כהן-בנימיני - על האמון והבחירה. כמו כן, זכתה התערוכה במענק לאמנות עכשווית ע"ש לורן ומיטשל פרסר. נדיבותם של לורן ומיטשל פרסר ואמנם במוזיאון מהווים משענת משמעותית לעבודתנו. תודה לתורמים בעילום שם; למועצת הפיס לאמנות ולתרבות; למכון גתה ישראל; לאלקטרוניק ארטס אינטרמיקס, ארצות-הברית; לארכיון האודיו-ויזואלי של ניו זילנד, Ngā Taonga Sound & Vision; לספריית הקונגרס, וושינגטון די.סי; ולרן קסמי אילן, משכן האמנים הרצליה.

שתי תערוכות יחיד מוקדשות ליוצרים חשובים שפעלו בארץ במשך שנים: אביבה אורי (1922-1989) ואיוון שובל (1932-2011). פרוגרמת התערוכות שהותוותה במוזיאון הרצליה בעשור האחרון מבקשת להרחיב בעקביות את הזיכרון ההיסטורי של האמנות המקומית, שדרכו נתפסת האמנות הישראלית העכשווית. באמצעות הצגת תערוכות של יוצרות ויוצרים שנפטרו - חלקם מוכרים וחלקם נשכחים - המלות במחקר של עיזבונותיהם, אנו מבקשים לעורר מודעות מחודשת לייחוד יצירתם ולחשיבותה. התערוכה "Free-Standing Painting - FSP" (ציור העומד חופשי) של איוון שובל, באוצרת משותפת של

אביבה אורי: כוחו של גורל

עבודות מאוסף בנו כלב

אוצר: בנו כלב

תילי תילים של מילים נכתבו על אביבה אורי. בימי חייה הוצגו יצירותיה במיטב הגלריות וכמעט בכל המוזיאונים בארץ. התערוכות הקנו לה מעמד קנוני, של יוצרת פורצת דרך ו"ציירת של ציירים". הטיפול שלה בנייר והוירטואוזיות של הקו שלה השפיעו על הדור הצעיר של מיטב אמני תקופתה, שעקבו בעניין רב אחר כל חידוש והתפתחות שבאו לידי ביטוי בעבודותיה.

אורי הלכה לעולמה ב־1 בספטמבר 1989. ב־2005 נערכה לה תערוכה רטרוספקטיבית גדולה במשכן לאמנות, עין חרוד, שלוותה בקטלוג נרחב (אוצרים: גליה בר אור וז'אן פרנסואה שוורייה), אך פרט לכך הוצגו עבודותיה בשנים שלאחר מותה רק בכמה "תערוכות זיכרון" קטנות, שחלקן היו תערוכות מכירה. רק עבודות ספורות שלה כלולות בתצוגות אוספי הקבע של המוזיאונים המרכזיים בארץ. בימינו, כאשר הרייטינג מושל בכיפה ועל פיו יישק דבר, איזה סיכוי יש, אפילו ליוצרת־על בסדר גודל של אורי, להמשיך ולהשפיע על התרבות הישראלית העכשווית, כשעבודותיה מוצגות לעיתים כה נדירות? מה הסיכוי שלה לא להישאר רק תושבת קבע בפנתאון האמנות הפלסטית הישראלית – שבשלב זה, בעשור השמיני למדינה, טרם התפנינו להקימו? יתרה מכך, באילו כלים נוכל לבחון אם הוירטואוזיות המזוקקת שלה ממשיכה להיות רלוונטית, ולא הייתה לוורטואוזיות מרחיקה, כאשר עבודותיה המקוריות נשארות עלומות עבור הקהל הרחב? שמחתי על הצעתה של איה לוריא, אוצרת ראשית של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, לאצור במוזיאון תערוכה שתוקדש לעבודות הנייר של אורי מתוך האוסף שלי, ואני מודה לה על כך מאוד.

זה יותר מחמישה עשורים אני מנסה, באמצעות בחירות האמנות שלי כאספן, להכיר את עצמי טוב יותר: לבחון מה גרם לי להעדיף אמן זה או אחר; לבדוק, בדיעבד, אם מסתמנים קריטריונים שהנחו אותי מבלי שנתתי על כך את הדעת בזמן אמת; לראות באיזו מידה מסכת היחסים האישית שיצרתי עם אמנים והכימיה שנוצרה בינינו הן שהכריעו את בחירותיי; כיצד אני מתחבר אל האמנים שבאוסף ואילו מאפיינים ביצירתם כבשו אותי. כאשר אני רוכש תמונה מסוימת, אינני יוצר קשר רק עם יצירתו של האמן אלא גם עם חלק מאישיותי ובשר מבשרי, או עם חלום שלא הוגשם.

את אביבה אורי הכרתי היכרות שטחית ביותר, כך שהדיאלוג בינינו

היה ונשאר דיאלוג בין אספן ליצירת אמנות. כלומר אמנות נטו, ללא כל השפעות אישיות. הייתה זו אהבה ממבט ראשון, שהלכה והתעצמה עם כל עבודה חדשה שלה שראיתי. מכיוון שתהליך היצירה, ובמיוחד הכוח המניע אותו, מעניינים אותי במיוחד, אני מנסה לבחון את הגבול הדק שבין הכוח היצירתי ובין אובססיביות לשמה, בעבודות שבהן נדמה לי שגבול זה מוגדר בבירור. עבודותיה של אורי כוללות את כל המרכיבים שאני מחפש בציור, ואולי דווקא משום שכלי הביטוי העיקריים שלה הם העיפרון והטוש, קל לי יותר לעקוב אחר התהליך. כבר בעבודות המוקדמות שלה, משנות החמישים ותחילת שנות השישים של המאה העשרים, אפשר למצוא לדעתי את רוב אוצר המילים האמנותי שלה. חופש הביטוי והדרור שנתנה לקו בתמונות מוקדמות אלה מעמידים אותה בחוד החנית של הַרְשָׁמִים בארץ, ולא בכדי זכתה להערכה כה רבה מצד עמיתיה הציירים.

לעיתים מילאה אורי את כל דף העבודה שלה, אך במקרים רבים חילקה אותו לשניים: על החלק העליון עבדה ואילו את התחתון השאירה ריק לחלוטין. לעיתים רשמה מילים או משפטים קצרים על גבי התמונה, פעם בכתב יד ברור ובוטח, שכלל לעיתים גם מספרים – אולי כדי לתת למילה חיזוק נוסף, פונטי (למשל, המספר 16 הצמוד למילים "קו יד שסועה" בעבודה ללא כותרת משנות ה־70 של המאה ה־20) – ופעם בהיסוס ובכתב מסולסל שבקושי אפשר להבין.

בחלק מעבודותיה של אורי הקו נקי, שוטף, ברור ונזירי והיא שולטת בו שליטה מלאה, אך בעבודות אחרות ניכר בבירור שמרגע שעפרונה נגע בגיליון הנייר, הקו הוא השולט בה. היא עצמה תיארה את התהליך כך: "הקו זה אני. [...] והנייר – הנייר הוא העולם. [...] והאדם, האמן, הוא מקור הקו המזנק לחלל".¹ מכאן אפשר אולי להבין שמדובר בשליטה מלאה של האמנית בקו שאיתו היא מזדהה ושבאמצעותו היא מצליחה להוציא מתחת ידה יצירות מופת.

אני מתחבר לשני סוגי הקווים הללו, שכן הם משמשים עבורי עדות ומקבילה לשני הקטבים ה"כלואים" בי עצמי – הצד השכלתני והצד הרגשי, פעם זה גובר ופעם זה. אולם נדמה לי שהעדפתי נוטה תמיד לקו המתפרע, המבטא את היצירתיות והיצריות בהתגלמותו.

אי אפשר לדבר על אביבה אורי מבלי להזכיר את דוד הנדלר, שהיה המורה לרישום והמנטור הראשי שלה. אורי נהגה לומר שהושפעה מהציור שלו ישירות, אך מקובל לטעון כי השפעה זו אינה ניכרת בעבודותיה – טיעון שללא ספק לוקה בחסר. ראו לדוגמה עבודה ללא כותרת (שנות החמישים) של אורי¹ ועבודה ללא כותרת (לא

מתוארכת) של הנדלר.² ואם הזכרנו את הנדלר, אי אפשר שלא לומר כמה מילים על אחת האהבות הסוערות והגדולות בעולם האמנות הישראלית. דומה שמרגע ששם הנדלר עינו על אורי, נספגו פניה בנפשו ולא הרפו ממנה עד יומו האחרון. משהכיר אותה, הפך באחת לצייר של דמות אחת – דמותה שלה, שבעיני רוחו נשארה תמיד צעירה ויפה, מעין שלושה סוערת ניבטת מעיניה, וכל כולה דמות אידיאלית כפי שרק גבר מאוהב עד כלות יכול לראות את יקירתו ולהתמכר לשיכרון האהבה. הקשר הזוגי בין אורי והנדלר נוכח בתערוכה באמצעות רישומים של הנדלר, וכן בפתקי אהבה ויומ־יום שכתבו השניים זה לזה.

1 דורית לויטה, אביבה אורי (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 1986), עמ' 115.



איור 1
אביבה אורי, ללא כותרת, שנות ה־50 של המאה ה־20, עיפרון על נייר, 34.5x47.5 ס"מ, אוסף בנו כלב (צילום: אברהם חי)



איור 2
דוד הנדלר, ללא כותרת, לא מתוארך, עיפרון על נייר, 16x21 ס"מ, אוסף בנו כלב (צילום: אברהם חי)



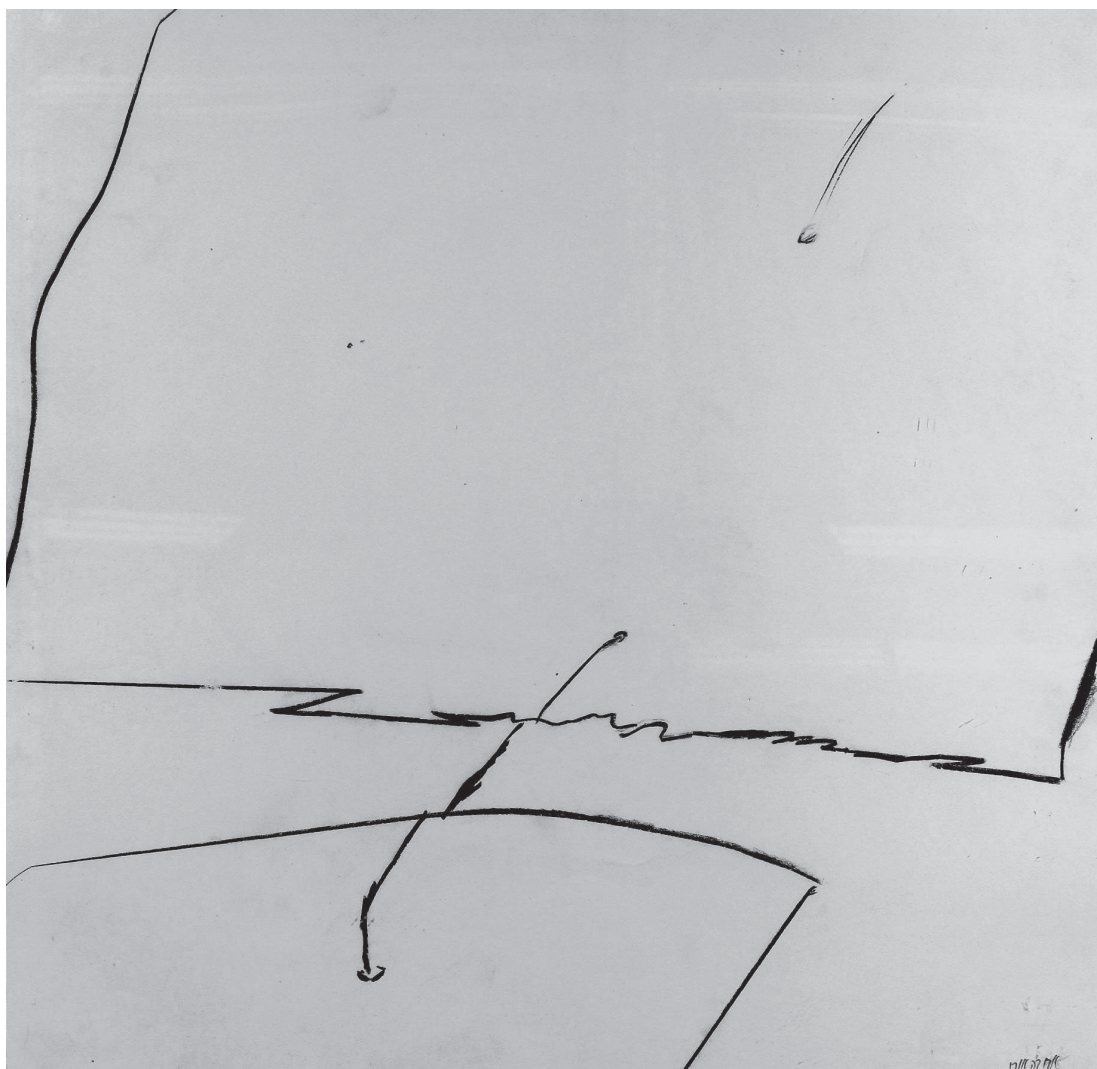
איור 3
אביבה אורי, ללא כותרת, תחילת שנות ה־60 של המאה ה־20, גיר פחם שמונני על נייר, 50x70 ס"מ, מתנת יונה פישר ז"ל לאוסף מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית (צילום: אברהם חי)



איור 4
אביבה אורי, ללא כותרת, 1960, גיר פחם שמונני וגי־שמן על נייר, 37x38 ס"מ, מתנת יונה פישר ז"ל לאוסף מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית (צילום: אברהם חי)

בתערוכה מוצגות גם שתי עבודות חשובות של אביבה אורי
 מאוסף מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, ששמחתי להעלות לאולם
 התצוגה. ⁴⁻³ איורים, בנוסף, מוצגת עבודה של אורי שהייתה ברשותו
 של רפי לביא (העבודה היחידה שקנה ולא קיבל בחילופי עבודות מול
 קולגות). כמו כן, כלולים בתערוכה ציורי מחווה לאורי שיצר משה
 גרשוני, השופכים אור על ההשפעה הגדולה שהייתה לה עליו, ותצלומי
 דיוקנה מאת אברהם חי.

אביבה אורי, **ללא כותרת**,
 1969-70, עיפרון על נייר,
 50x52 ס"מ, אוסף בנו כלב
 (צילום: אברהם חי)
 Aviva Uri, **Untitled**,
 1969-70, pencil on
 paper, 50x52 cm,
 Benno Kalev Collection
 (photo: Avraham Hay)



משתתפים: דיוויד אולטמייד, ג'יימס סטיוארט בלקטון, ג'ואן ג'ונאס, ג'ספר ג'ונס, אליוט גרין, טרנטון דויל הנקוק, בן הגרי, תומס ווידניאל, קארה ווקר, טרי וינטרס, שרה זי, רירקריט טיראוואניט, ג'ורג' לוז' ויינברג, לן ליי, עפרה לפיד, ד"ר לקרה, לותר מגנדורפר, ג'ונאס מקאס, שאזיה סיקאנדר, קיקי סמית, אקי ססמוטו, בקמינסטר פולר, ויליאם קנטרידג', ג'ון קסלר, לוטה רייניגר, דשה עישקין

אוצר: בן הגרי

אמני־מופע נודדים (wandering showmen) במאה ה־17 נשאו על גבם מופעי תיאטרון בקופסה מכפר לכפר ברחבי אירופה. כדי למשוך את הקהל הם קראו "Chi vuol veder il Mondo Nuovo?" – "מי רוצה לראות את העולם החדש?". הם משכו בחוטים כדי להפעיל יקומים שבהם צפה הקהל דרך חורי הצצה (peep holes) – נקודות מבט המספקת אשליה של עומק. עולמות פלאיים אלו הציגו חיות וצמחים אקזוטיים, אירועים היסטוריים כמו רעידות אדמה או קרבות מפורסמים ומראות פנטסטיים. מופעי הראווה הללו אפשרו לצופה להציץ לרגע לעולמות אחרים, בלתי מושגים.

התערוכה "על קולו של חוד" היא תולדה של חקירה אישית מתמשכת של ההיסטוריה והמנגנונים של דימויים נעים, עיסוק שהתעצם לפני כמה שנים, כאשר התחלתי ללמד קורס אנימציה דינמית באוניברסיטת קולומביה בניו־יורק. הקורס הציע מבט מחודש על טכנולוגיות ראשוניות ליצירת דימויים נעים: תיאטראות חורי הצצה, מכשירים אופטיים שסיפקו תעתועי ראייה לפני שהומצאה מצלמת הקולנוע, ספרים זזים, פנסי קסם (magic lanterns), וכן המנגנונים ליצירת תכסיסים בסרטים ובעבודות וידאו שנוצרו באמצעים דינמיים. העידן הטכנולוגי המוקדם, האנלוגי והידני, סיקרן אותי, ורציתי להפגיש בינו ובין אמצעי ייצור עכשוויים ויוצרים שגדלו בעידן דיגיטלי.

באותה עת נחשפתי לעבודות על נייר מאוסף מרכז לירי נימן לחקר ההדפס באוניברסיטה. האוסף, שעבודות ממנו מוצגות בתערוכה זו, מבוסס על הזמנת אמנים לעבוד על פרויקט בסדנה, בטכניקות שונות של הדפס. בין עבודות ההדפס לסרטים יש יחסי גומלין: שעתוק, שכפול וחזרתיות הם מאפיינים של הדפס, אך אפשר למצוא אותם גם במנגנונים של יצירת סרטים ואנימציות. בסליל של סרט טמון היגיון דומה: פריים אחר פריים, זהים למראית עין. בנוסף, תשלילים של סרטים מראשית ימי הקולנוע הודפסו על נייר, ובזכותם שרדו הסרטים לאחר שהתשלילים המקוריים התכלו או נהרסו.

התערוכה "על קולו של חוד" מטשטשת את ההפרדה בין הגוף האנושי לחפצים, בין אובייקטים למי שעושה בהם שימוש, בין פעולות חיות (live action) לאנימציה, ומציעה להתבונן בפעולה הידנית של יצירת דימויים נעים כנושא, כצורה וכתפיסת עולם. עבודות היסטוריות

ועכשוויות מציגות רצף זמן אלטרנטיבי להיווצרות הדימוי הנע. עבורי תערוכה זו היא יצירת אמנות, שבה אני יוצר הקשרים, טווה חוטים ומסמן קווים במרחב המוזיאלי.

בתערוכה, המתפרשת על פני מרבית המפלס העליון של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, מוצגים תצריבים, קולאז'ים, תחריטים, ספרים זזים, חורי הצצה, צלליות, סרטים, עבודות אנימציה ועבודות וידאו חדשות. קו רישומי, רוטט או רוקד, יוצא מתוך היצירות לחלל ובחזרה, ומחבר בין חדרי התצוגה השונים. הקו ש"קם לתחייה" עוקב אחר תנועת היד הרושמת כמעשה קוסמות.

הסרט הרישום המופלא (1900) מאת ג'יימס סטיוארט בלקטון הוא נקודת המוצא לתערוכה. במרכזו כן ציור ועליו נייר לבן גדול, וצייר הרושם עליו במהירות דיוקן של גבר בעל הבעה קומית. לאחר השלמת הדמות, הוא רושם בקבוק יין וגביע, ואז, במפתיע, מוציא אותם – כחפצים של ממש – מהנייר שעליו צוירו ומוזג יין מבקבוק ממשי לכוס ממשית. במהרה מופיעים אפקטים מפתיעים נוספים, והפנים המצוירות משנות את הבעתן למראם, כך שמיטשטשת ההבחנה בין אובייקטים אמיתיים לדמיוניים ובין פעולה חיה למצוירת. זהו אחד הסרטים הראשונים שהציגו רצף אנימציה, והוא צולם במצלמת קינטוסקופ – מצלמת הקולנוע הראשונה בצפון אמריקה, שאותה המציא תומס אדיסון.

בסרט נוסף של בלקטון המוצג בתערוכה, שלבים הומוריסטיים של פנים מצחיקות (1906), נראה אדם המצייר בגיר פנים של גבר ואישה על לוח. עד מהרה, ידו של הצייר נעלמת, אבל הציורים ממשיכים להתפתח, לכאורה מעצמם. התמונות החיות הופכות לתמונות סטטיות – והצגתן ברצף מהיר יוצרת אשליה אופטית של תנועה. בלקטון מוסיף ומתעתע באמצעות הקרנת הרצף לאחור ופעולות "מחיקה", ומנכיח את אופייה החולף של התמונה הנעה. בסרטיו הראשונים של בלקטון מתגלם פוטנציאל ליצירת עולם שבו הכול יכול לזוז.

סרטי הצלליות של לוטה רייניגר – בהשראת אגדות, משלים ופולקלור – הפיחו חיים בצלליות משוכללות, שמקורן במסורות עתיקות מהמזרח כגון מגזרות נייר סיניות ותיאטרון בובות אינדונזי. היא יצרה אלמנטים מעולם החי, הצומח והדומם במגזרות נייר, שאותן הזיזה וציילמה – פריים אחר פריים – על גבי שולחן אור, בטכניקה ייחודית שביתחה. הסרט פפגנו (1935) המוצג בתערוכה מורכב מסצנות מתוך האופרה חליל הקסם מאת מוצרט. פפגנו נאלץ להילחם בנחש כדי להבטיח את שלום אהובתו, ונעזר שוב ושוב בציפורים הנאמנות לו. רייניגר יצרה עולם שבו האנושי והחייתי מתמזגים זה בזה ללא הפרד. תהליך עבודתה כלל התבוננות ממושכת בבעלי חיים בגן חיות, במטרה לחקות את דפוסי התנועה שלהם.

חלק נוסף בתערוכה מציג ספרים זזים כדימוי נע שנוצר לפני המצאת הקולנוע. לוטר מגנדורפר (1847-1925), מאייר גרמני, היה פורץ דרך בתחום זה. הוא נודע בזכות ספרי הילדים המקוריים שלו, הכוללים חידושים משוכללים בהנדסת נייר. הקורא מושך את הלשוניות המוסתרות בין הדפים ומזיז את הדמויות, המקיימות ביניהן אינטראקציה. הספר תיאטרון האוטומטים המבדח, שפורסם ב־1891, מקבץ אנשי מקצוע כגון חייט, צלם, רקדן וזמרת, ומציג את מלאכתם

כחזרתית ואין־סופית. ההומור בספר משקף את העניין הרב שהתעורר במאה ה־19 בפיזיונומיה, כמו גם סטריאוטיפים מעמדיים ותרבותיים של התקופה.

העבודות ההיסטוריות בתערוכה (סרטים מוקדמים, צלליות, ספרים זזים) מוצגות בתוך סביבות תיאטרליות חדשות, המקרינות החוצה את המרחב שבו נוצרו – כמו להיכנס פיזית לחור ההצצה. קישור זה מזכיר את פעולת המוח, המשתמש במבט מבעד לחורי העיניים כדי ליצור תפיסה. במאה ה־17 היו האמנים הנודדים חלק מרכזי מהמופע: הם הפעילו את הקופסאות, ניגנו מוזיקה והפיקו קולות רקע להתרחשויות המופלאות בתוך החללים הסגורים. מי הפעיל את מי? האם האמנים הנודדים הם שהפעילו את המופעים בקופסה, באמצעות משיכה בחוטים, או שמא העולמות המופלאים הם שהפעילו את האמנים לצעוק, לנגן ולצאת אל העולם?

בתערוכה כלולות גם עבודות שלי כאמן. בתצלום המנפיש, שיצרתי ב־2019 יחד עם האמן ג'ורג' לוז ויינברג, נראה איש שבידו האחת מראה ובשנייה עט; על השולחן שלפניו נייר עם רישומי פנים, ספק אנושיות ספק חייתיות. האיש המתבונן במראה עושה פרצוף משעשע. האם הוא מתבונן בעצמו כדי לרשום את מבטו, או שמא התפקידים התהפכו והרישום מצית את הבעת הרשם? מי מחקה את מי? זהו תצלום בהשראת תצלום הפקה מתהליך העבודה של אנימטורים בסטודיו של וולט דיסני בשנות השלושים של המאה העשרים. האנימטורים התבוננו בהבעות של עצמם ותרגמו אותן לכדי רישומים של דמויות מונפשות.

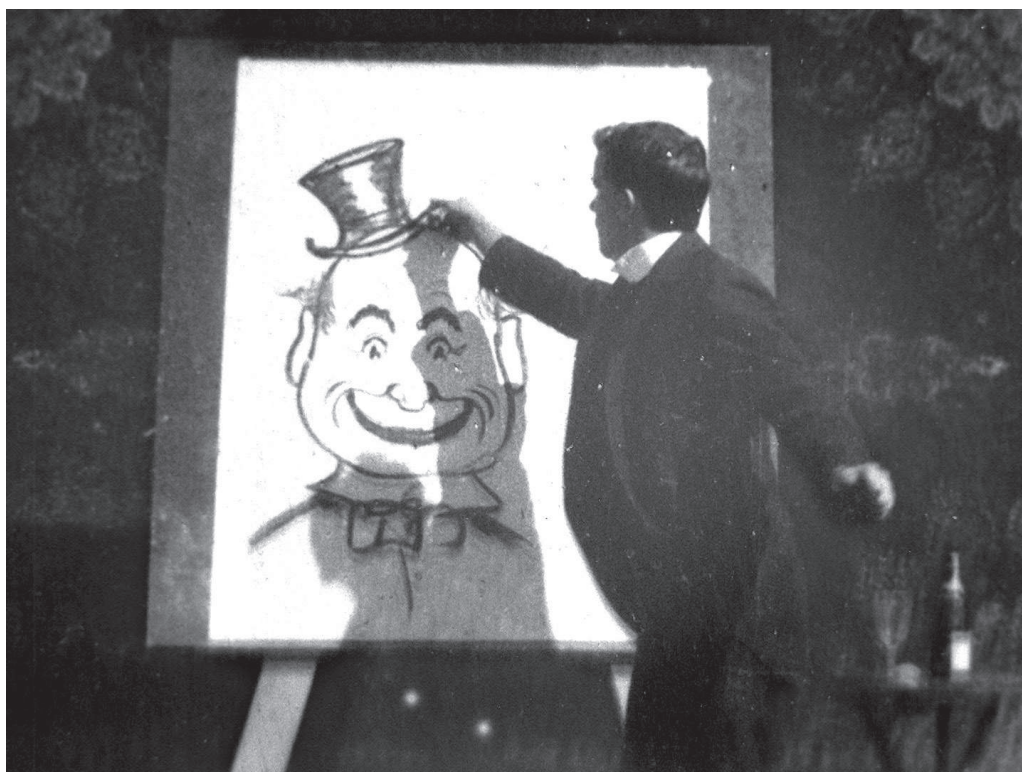
בסרטי אני, עיפרון (2022) מוצג תהליך ייצור של עיפרון, משלב הכנת הגרפיט ועד הפיכתו לחפץ הבסיסי והמוכר. בחלקו השני של הסרט נראה העיפרון מתרומם בעצמו, כמרינטה, ומגלם מחוות של יד בלתי נראית. כותרת התערוכה – "על קולו של חוד" – מהפכת את מבנה הביטוי "על חודו של קול" ומבקשת להעניק לחפץ חיים אינדיווידואליים וקול. בתקופה של היעלמות מהירה של כתב היד, תערוכה זו מציגה יצירות שנוצרות באמצעים ידניים, המצאות ייחודיות ועבודות שנולדות מחלומות.



למעלה: בן הגרי וג'ורג' לוז
ווינברג, **המנפיע**, 2019,
הזרקת דיו, 50.8x40.6 ס"מ,
באדיבות האמנים;

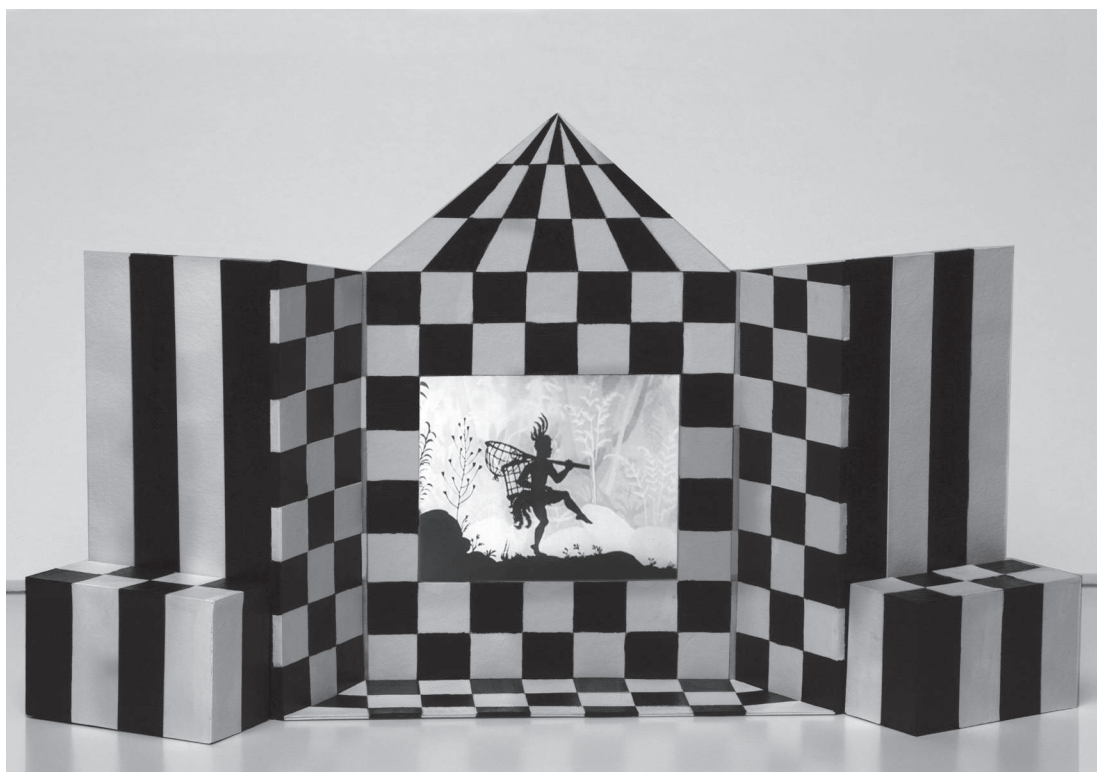
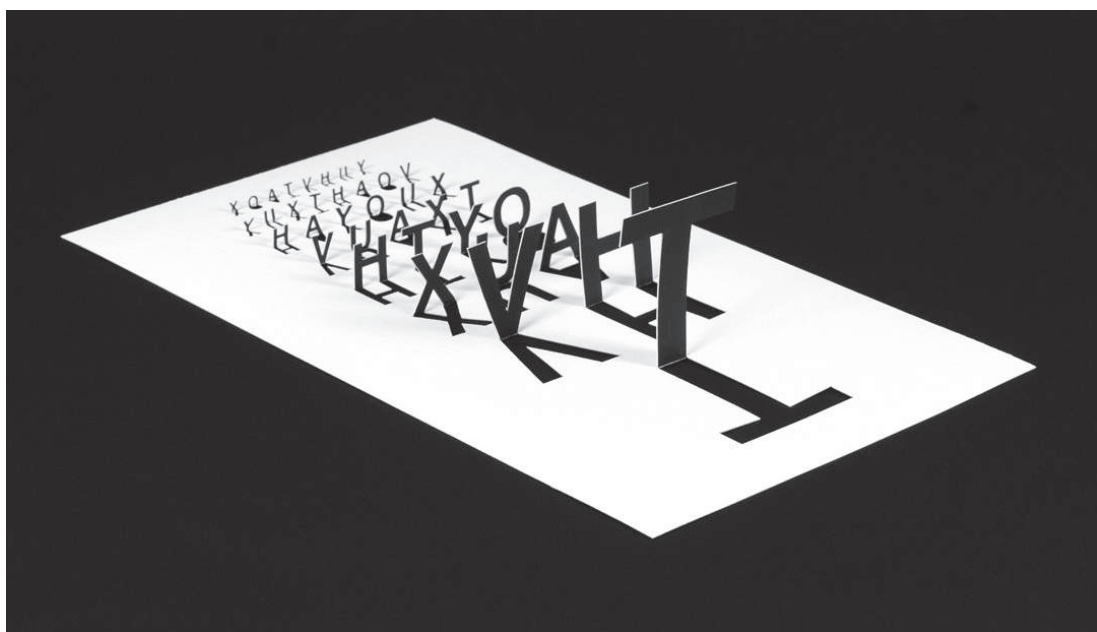
למטה: ג'יימס סטיוארט
בלקטון, דימוי מתוך **הרישום**
הקטום, 1900, פילם מומר
לווידאו דיגיטלי, אילם,
1:07 דקות, אוסף ספריית
הקונגרס, ארצות הברית
Top: Ben Hagari and
George Laws Weinberg,

The Animator,
2019, inkjet print,
50.8x40.6 cm, courtesy
of the artists;
Bottom: James Stuart
Blackton, still from **The**
Enchanted Drawing,
1900, film transferred to
digital video, silent,
1 min 7 sec, collection
of the Library of
Congress, USA



Top: Sarah Sze,
Eyechart, 2012,
 silkscreen with laser
 engraving, 20x28 cm,
 courtesy of the LeRoy
 Neiman Center for Print
 Studies in the School
 of the Arts at Columbia
 University, New York;
 Bottom: Installation
 sketch for the exhibition
 On Point: Lotte Reiniger,
Papageno, 1935,
 black and-white film
 transferred to digital
 video, sound, 10 min
 42 sec, courtesy of
 Goethe-Institut Israel

למעלה: שרה זי,
לוח לבדיקת ראייה, 2012,
 הדפס רשת עם חריטת
 לייזר, 20x28 ס"מ, באדיבות
 מרכז לירוי נימן לחקר
 ההדפס, אוניברסיטת
 קולומביה, ניו יורק;
 למטה: מתווה הצבה
 לתערוכה "על קולו של
 חוד": לוטה רייניגר, **פפגנו**,
 1935, פילם שחור-לבן מומר
 לווידיאו דיגיטלי, סאונד,
 10:42 דקות, באדיבות
 מכון גתה, ישראל



אוצר: בן הגרי

צאצא של פס הייצור: על סרטו של בן הגרי אני, עיפרון

מאת ג'ורג' לוז ויינברג

ה"אני" בסרטו האחרון של בן הגרי, אני, עיפרון, הוא אולי האמן ואולי העיפרון. אמנים אינם זרים לשימוש בכלים או באמצעים, אלוהיים או אחרים. והאם עפרונות אינם בעלי יכולת ביטוי מעולה? ומי, או מה, לא הרגיש פעם ככלי בידיים חסרות הבחנה? יתכן שזוהי הצהרה על זהות עצמית שמצהירים עליה רבים בעת ובעונה אחת, מקהלות של עובדי מפעל או פועלי תרבות. עם זאת, היא מוצהרת על ידי מעטים מדי כאשר כל חודי העיפרון מסתפחים למסך, אשר תופס את מקומם כמה שמוביל את התיאום בין העין והיד ואת הפיכת המחשבה לנוכחת ונראית.

הגרי מזדהה באופן ספציפי יותר: העיפרון של הסרט עושה את דרכו בפס הייצור עד שהוא זוכה לקיום, ו... כן, לאבהות.

בסרט זה ממשיך הגרי בפרקטיקה של גילום נושאי עבודותיו. כך, גילם סלט ארצ'ימבולדו בסרטו *Fresh* (2014); גולם בסטודיו ברצונו של קדר (2015); ו-Panic Pete לעתות מגיפה במאחור (2020). הסרט מפציע מתוך החומר הקדמון שבמכל הגרפיט של בית החרושת לעפרונות, ודמותו של הגרי, בפיג'מה של אסיר סהרורי, מצטרפת עד מהרה לתערובת. ליבת הגרפיט, או העופרת, של העיפרון מועברת במכשיר המפעיל עליה לחץ ומופיעה תחילה כטפטוף, ואז כתיל המסתלסל במהירות, כמו סרט או פילם, על רצפת המפעל. חלק מהגרפיט בורח לאחור מסביב לאיל הברזל, ומפריח השתקפויות מקורזלות. אנו עוקבים אחר הרכבת הליבות בתוך סנדוויץ' עץ עד שהן מקבלות צורה מוכרת של עיפרון, ובהמשך נמשחות בצבע ונפקקות בכובעונים ומחקים. אבל הרצף אינו מתקדם בנימה המוכרת של צילום תעשייתי, וגם לא כקליפ מהפנט של "איך זה עשוי"; כל שלב הוא תמונה של פנטזיה קולנועית, של אור דרמטי, ציור באמצעות מה שהוא כביכול ההפך מגרפיט (היפוך שמזכיר את הסרט של הגרי אינברט מ-2010), היוצר נגטיב של התאורה השטוחה והפונקציונלית של מפעל מודרני. בזאת תורם להגרי שיתוף הפעולה החוזר שלו עם הצלם בועז פרוינד. יש באווירה משהו מהמושגיות המגורענת של סרט מוקדם של דייוויד לינץ', אך בשאיפה להאנשה ולהעלאת קרנו של תהליך הייצור.

את מקום המספר הצפוי תופס הפסקול, מאת הסקסופוניסט והמלחין מאט באודר, שמשנה את המקצבים המכניים והמוכרים באמצעות צבע – תאורת הנאון הרטוב של בלייד ראנר, או צבעי הטכניקולור של סרטי צ'רלס וריי אימס – ומושך את תשומת ליבנו לעיפרון אחד מסוים מני רבים. איך מיוצר חריג כזה? האם בכך מתמחה

האמן, המשוקע בדימוי זה מראשיתו? מחציתו הראשונה של הסרט מסתיימת בשיבה אל מכל הגרפיט. ידיו של האמן מופיעות כשהן מכוסות גרפיט עד קצות האצבעות, בעוד עפרונות, כאצבעות, מתחדדים באמצעות גלגול על פני רצועת ליטוש.

עכשיו, לאחר שהשתתפנו בבריאת העיפרון - במפעל העפרונות Musgrave, שנוסד לפני מאה שנה בשלביזויל, טנסי - או לפחות בפונה, אנחנו קופצים בפתאומיות לנישה תעשייתית אחרת, שמשמשת לתכלית חדשה: The Boiler בניו-יורק, שם גם הוקרן הסרט לראשונה. זהו אתר הצילום במחצית השנייה של הסרט, עבור ריקוד חמור וגחמני כאחד. הריקוד הוא מפגש בין ילדה ועיפרון בוגר; עיפרון בגודל של אדם בוגר, שבמציאות הוא מריונטה שמניעה אותה יד כלייזר. ובמציאות הילדה היא בתו של הגרי, חסרת מודעות לכוונותיו של אביה כפי שכל אמן עשוי להיות בלתי מודע לאלו שלו, חיה דרידיאנית הסותרת מלאכותיות, אפילו של בובה על חוט; בקלילותה ובנחישות מבטה, היא כמו פינוקיו לעומת המריונטות של מנג'אפוקו. עבורה, העיפרון הוא זר ומוכר, אישקט שיש לשמוח בו: אביה, כולו פאלוס וחוסר-פאלוס. מה שמזכיר את מכבש העופרת ואת הפריחה לאחור של אותם יחסים מכאניים, אותן אנרגיות החומקות מכל הגדרה מראש. לאיזה צורך? האם הן מקופלות חזרה אל תוך מנת הייצור הבאה? האם הן ישויות בעלות קיום ארעי, המתעצמות ברגע הקולנועי בזכות העין המושטת, משרטטות קווי מתאר של איזו תשוקה סמויה?

הריקוד מגלם את השאיפות הסותרות של ההורה: לעצב את צאצאיו כפונקציונליים - בהתאם למפרט הייצור - ועם זאת כיוצאי דופן ובעלי שליטה עצמית; שעתוק ושונות בעת ובעונה אחת. מי שהוא הורה ואמן גם יחד חש אולי את הקונפליקטים הללו ברגישות רבה יותר.

בן הגרי, דימוי מתוך
אני, עיפרון, 2022, וידאו
דיגיטלי, סאונד, 16 דקות,
באדיבות האמן
Ben Hagari, still from
I, Pencil, 2022, digital
video, sound, 16 min,
courtesy of the artist



רותם עמיצור: הארץ השטוחה

אוצר: עידו מרקוס

הארץ השטוחה הוא פרויקט מונומנטלי שהתחיל במפגש מקרי של האמנית רותם עמיצור (נ' 1988) עם רפרודוקציה קטנה ודהויה של חלק מתוך ציור מפורסם של אמן הרנסנס אנדראה מנטניה (1431 לערך–1506), **תהלוכת הניצחון של יוליוס קיסר** (92–1484).¹ האמנית בחרה את הרפרודוקציה במהירות ובלי תשומת לב יתרה, ועוד באותו יום החלה להגיב לציור בן מאות השנים. היא יצרה אינספור פרשנויות למבנה הציור בצבעוניות חזקה ורוטטת, בטכניקה המשלבת ציור וקולאז'.

עמיצור מספרת שהרפרודוקציה, ככל אובייקט מעורר השראה, הניעה אותה לפעולה. הפרויקט שלה אינו חותר לחקור את הציור ואינו מבקש לחקותו או להעתיקו, אלא לחשוף את הצירים שבבסיסו ומהם לבנות מלוויה אחרת. האמנית מחפשת את שורשי אותו ציור ומהם מצמיחה פרשנויות מקוריות, הרחוקות לעיתים לבלי הכר מהדימוי הראשוני. הציור של מנטניה מורכב מתשעה לוחות המתארים תהלוכת ניצחון ארוכה ובה שלל מלחמה, חיות, פסלים, דגלים ואינספור פרטים, דמויות והתרחשויות, שקשה לעין להכיל. מקור ההשראה לפרויקט הוא אחד מהלוחות הללו, שגודלו 268x278 ס"מ. שלל המלחמה משמש כבנק הדימויים של עמיצור, ובהרכיבה את הדימויים מחדש היא גם מפרקת את משמעותו המקורית של הציור ששימש לה השראה. היא מצביעה, בדרך פורמליסטית חזרתית, על ההיררכיה בקומפוזיציה שלפניה – מנגנון עבודה המכתיב עבור העין סדר עדיפויות: מה חשוב ומה לא, מה חייב להישאר ומה בר שינוי ותזוזה.

כמו אמנים אחרים בני זמנו, ערך מנטניה ניסיונות בפרספקטיבה. בין השאר, הוא הנמיך את האופק כדי להעצים את אפקט המונומנטליות. דמויותיו, הנראות לעיתים קרובות כעשויות אבן, מעידות על גישה פיסולית ביסודה. כך גם ברפרודוקציה המדוברת: התהלוכה צועדת ממש על הגבול התחתון של הבד, ליצירת אשליה שהיא צועדת כאן, בעולמו אנו; תהלוכת ניצחון על במה אינסופית. בהתעמקה בלוח אחד בלבד מתוך היצירה של מנטניה, יוצרת עמיצור מצעד משלה מתוך שכפול של פרגמנט ובונה משפט שלם מאוצר מילים חסר.

בדיאלוג הייחודי לעמיצור, היא מנסחת שפה היברידית חדשה, בין ציור לקולאז'. בחירה זו נשענת על מגוון מסורות אמנותיות, מעבודתו המאוחרת של אנרי מאטיס ועד לריצ'רד דיבנקורן. בה בעת, היא שואבת השראה מטכניקות של עבודות טלאים (quilts) וטקסטיל. בתוך כל אלה, האמנית מאפשרת לעצמה אלתור וחופש רב. בעבודתה, כמו בעבודות



איור 1

רפרודוקציה בשחור-לבן של פרט מתוך ציור הקיר של אנדראה מנטניה תהלוכת הניצחון של יוליוס קיסר, 92–1484, האוסף המלכותי, ארמון המפטון קורט, לונדון, מתוך הספר רנסנס האמנות באיטליה (מינכן, ברוקמן, 1914)

של לא מעט ציירים בני זמננו, יש איכות מיידית ותזזיתית, והיא אינה מסתירה את תהליך היווצרותה: אלפי חורים קטנים בניירות המרכיבים את הקולאז'ים מעידים על השינויים שנעשו בהם בתהליך היצירה – מפת חורים המייצגת את תנועת הידיים היוצרות ושינוי מתמיד בניסיון להטיל עוגן. בתהליך זה הניירות – שנחתכו לצורות בגדלים שונים – מונחים זה על גבי זה ומחוזקים למצע במאות סיכות בטרם יודבקו. טכניקה זו מאפשרת שינויים דרסטיים בקומפוזיציה, על ידי הזזת הצורות והתבוננות מחדש בשילובים השונים. כך מניחה האמנית צורה ועוד צורה, כמו קובייה הונגרית שקופלה ונפרשה מחדש בדרך פלא, או פסל אוריגמי שתפח לממדי ענק. החומר – נייר – מתאפיין בקלילות, ומופע הנייר שעמיצור יוצרת אף הוא מרחף וקליל. מנגד, גודל העבודה נותן לה משקל, וכך גם הנושא ה"כבד" שלה ומורכבות הקומפוזיציה. ז'אנר הציור ההיסטורי – שהיה הז'אנר המוביל באירופה במשך מאות שנים – הופך בידיה של עמיצור למשחק פורמליסטי עז ומתפרץ, שבו לאלמנטים ולערכים הציוריים חשיבות רבה מזו של הנושא עצמו. שיא הפרויקט, המוצג בהצבה הנוכחית, הוא מקבץ עבודות ענקי המורכב מאלמנטים השאולים מעולמות הציור והקולאז', שני סוגי מדיה השאובים מתפיסות ומסורות אמנותיות שונות, לעיתים מנוגדות באופיין: ציור, במופעיו הקלאסיים, מבוסס על התבוננות, חשיבה על אור, אוויר, טונאליות וקומפוזיציה, ואילו קולאז', מדיום צעיר יותר, בן כמאה שנים, מתבסס על פירוק מודרניסטי – כמה עולמות המונחים זה על גבי זה ומתנגחים זה בזה מבטאים עולם שבור ושסוע, המעיד על כאוס יותר מאשר על הרמוניה. אך לעומת הקולאז' המודרניסטי, העשוי לרוב מגזרי עיתון, תצלומים ועוד, חומר הגלם בעבודותיה של עמיצור הוא נייר לבן ופשוט, הצבוע באחידות בצבע תעשייתי שגווניו נרקחו לבקשתה. לעיתים נצבע הנייר בשתי שכבות צבע שונות, שיוצרות עומק ותחושה של חום או קור. הניירות הפשוטים משמשים כבסיס למגוון פעולות מורכבות ומפגשים מפתיעים, שבאמצעותם בוראת עמיצור עולם חדש ומופלא. הפְּלֵטָה – צבעיהם של אינספור הניירות – היא הגורם היחיד הידוע מראש. מגבלה זו היא בגדר נתון בסיסי בעבודה, הדורש מהאמנית פתרונות יצירתיים, ומביא ליצירת מערכות יחסים צבעוניות שלא היו מתקיימות אילו היו ברשותה כל הצבעים והגוונים המקובלים. בסופו של דבר, השלם מורכב ממאות חתיכות, המשמשות כשחקניות בהצגה הגדולה של עמיצור: כל צורה וכתם נמצאים בדיאלוג מתמיד. עבודתה של עמיצור מציעה מאות נקודות מבט הנעות לפי רצונה של האמנית ויוצרות יחד רגע רוטט שבו הפשוט הופך מורכב, והמורכב – יפה. העבודות קיבלו השראה מרפרודוקציה בשחור-לבן, אך צבעוניות עזה ורבת תנופה היא השולטת בהן. הדבר נדמה מעט משונה, כי עמיצור מעולם לא ראתה את המקור הצבעוני, אך אולי זה בדיוק מה שאפשר לה להתנתק ממנו בקלות יחסית וליטול לעצמה את החופש לשילובי צבעים כה מקוריים ועזים. הניירות החתוכים שלה נראים כיבשות השטות במעין תנועה טקטונית על פני כדור ארץ שטוח, והתוצאה היא מחזה מרהיב, שפשטותו מבוססת על מלאכת מחשבת.



רותם עמיצור, **הארץ**
השטוחה 1-2, 2020,
 קולאז' ניירות צבועים,
 200×200 ס"מ כ"א
 (צילום: יובל חי)
 Rotem Amizur, **The**
Flatland I-II, 2020,
 painted-paper collage,
 200×200 cm each
 (photo: Youval Hai)



FREE-STANDING PAINTING

ציור העומד חופשי

אוצרים: איה לוריא, אורי דרומר

טקסט מאת אורי דרומר

לאורך שביל מדורג, לצד גן קטן ובו שלושה עצי שקמה עתיקים, לקול פכפוך מים זורמים בבריכה צרה, במרכז תל־אביב, ניצב ציור קיר גדול ממדים של איוון שוובל. הציור, שנוצר ב־1977, מחולק לחמישה לוחות ומגולל נוף פנורמי, כסיפור בהמשכים הנוסך תחושה ארעית, בת־חלוף. מופיעים בו בערבוביה נופים שונים, מבנים אורבניים, דמויות, ים, אולי עננים, ערפילים, שקיפויות; משהו מתרגש להופיע, מבלתי וכבר חולף ונעלם כהבהוב. ציור, רישום, הנחות צבע בגווני חיוורים של כחול, אדום ואפור על המצע הלבן – כל אלו מייצרים תחושת תנועה, כמו דימויים המוקרנים על מסך קולנועי פנורמי גדול. ניתן לחשוב על נופי חייו המשתנים של שוובל: הנוף הנשקף מביתו בעין כרם, רחובות הברונקס בניו־יורק, שבהם גדל, והערים השונות שבהן ביקר וחי: קיוטו, פריז, ניו־יורק, אתונה, קורדובה, תל־אביב וירושלים. תמיד בין לבין, בשום מקום ובכל מקום, כמו השביל שבו מוצב הציור, המחבר בין רחוב דיזנגוף לשדרות תרס"ט ובין תיאטרון הבימה לירכתי ביתן הלנה רובינשטיין. בקצה הציור, מימין, מעבר לעמוד בטון, צייר שוובל דמות כפופה. נראה שזהו הצייר בעבודתו, מונצח, כמו מסרט קולנוע ישן. דמותו של הצייר הבודד, כמו זו של הצלם המתבונן וצופה, יוצרת מרחב חדש. לרגע לא ברור אם הציור הוא תולדת מבטו של הצלם או שמא נוכחותו של הצלם היא תולדה של הציור.

יותר מעשור לאחר שנפטר שוובל, תערוכה זו מבקשת לחדש את ההיכרות עם היוצר ועם יצירתו. בחומר הארכיוני הרב שהשאיר אחריו – ובו, לצד מאות ציורים, רישומים ותצריבים, גם יומני העבודה שלו – מתגלה אמן טוטלי, קודח, שהציור הוא עבורו צורך קיומי; מקום. מקום בטוח.

קורות חייו

איוון שוובל (1932–2011) נולד במדינת וירג'יניה המערבית שבארצות־הברית וגדל במדינת ג'ורג'יה. בגיל שש עבר עם אימו ושתי אחיותיו לניו־יורק, שם חיו בדוחק בדירת חדר ברובע הברונקס. שוובל סיפר כי אימו נהגה לשלוח אותו בימי ראשון לבדו למוזיאון המטרופוליטן או לקולנוע. הקשר של שוובל עם אביו היה מועט. האב היה בן למשפחת מהגרים מפולין, ניהל מפעל לתפירת חולצות ודיבר ביידיש ובאנגלית בניב דרומי. שוובל הילד העביר את ימיו ברחובות הברונקס ושיחק סטיקבול – משחק רחוב דמוי בייסבול. מגיל צעיר נמשך לאמנות ובלט

בכישרון הרישום שלו. במלחמת קוריאה התגייס לצבא ארצות־הברית והוצב ביפן, במחלקת הדוברות הצבאית. לאורך שירותו ביפן למד ציור אצל אמן הזן קימורה קיואן, אשר היה לו למורה ולאב רוחני. הוא התגורר במקדש יפני, אצל נזירה זקנה שכונתה אובאסאן (סבתא). שוובל ספג את תרבות המקום, את הווי היום־יום ואת אורח המחשבה היפני, שבמרכז התבוננות עמוקה בטבע. נראה כי באותה עת גם נחשף למסורת היפנית של כתיבת "האיבון" (Haibun), מעין יומן מסע אוטוביוגרפי המשלב פרוזה, שירת הייקו וכתבים שונים. התבוננות ברישומיו של שוובל מתקופה זו מלמדת על יכולת רישום וירטואוזית ועל השפעת אמנות ההדפס היפנית, הנוכחת בעבודותיו.

ב־1953 חזר שוובל לניו־יורק. הוא למד ציור אצל פיליפ גסטון (1913–1980) ובהמשך למד תולדות האמנות באוניברסיטת ניו־יורק. ב־1959, בעקבות מפגש עם אביו, החליט להיות צייר – ולאורך השנים הקפיד להכריז: "אני לא אמן, אני צייר". לאחר מכן החל שוובל בנדודיו. הוא נע בין צרפת, יוון וספרד, וניכר כי הוא נטול מקום, חסר מנוחה ובחיפוש מתמיד. הוא היה נשוי שלוש פעמים והותיר אחריו אישה וחמישה ילדים. מ־1959 ולאורך כחמישים שנה, עד מותו ב־2011, יצר שוובל יומני עבודה, המשתרעים על פני עשרות כרכים.

יומני העבודה

במחקר לקראת התערוכה, נחשפנו לארכיון העבודות והמסמכים של שוובל, ובעיקר ליומני העבודה שלו, המשקפים את חייו כמו "סטורי בורד" לסרט, ולעיתים כמו נובלה גרפית או ספר קומיקס. מתוך התבוננות וקריאה בהם עלתה נקודת מבט חדשה על גוף יצירתו, תפיסה של ציוריו כמרחב פרשני. הוא עשה שימוש נרחב בצילום ככלי תכנון ומחשבה והרבה לתעד נופים, מודלים, קומפוזיציות, אובייקטים וציורים שיצר. שוובל רשם ביומנים אינספור דמויות היסטוריות לצד דמויות עכשוויות, והתווה מיתולוגיה אישית והיסטוריה פרטית, שאינה נתונה למרות חיצונית ומציגה מציאות חלופית לעולם סמלי ולנרטיב היסטורי. מקום פרטי, מקום בטוח.

שוובל העניק ליומנים את הכותרת "אוסף רשימות, בסדר כרונולוגי

מסוים, אך לא יומן, על מחשבות ואירועים אישיים".¹ יומני העבודה השתנו לאורך השנים, אך ליוו את שוובל בכל יום, ובכל מקום, כחלק בלתי נפרד מגופו, במשך כחמישים שנה. הם אלמנט מארגן עקבי הרווי במהות השוובלית. היומנים הם אוסף דפים והדבקות, כתובים באנגלית, בכתב יד ובמכונת כתיבה, מתוארכים וממוספרים. יש בהם שרבוטים, סקיצות, ציורים, רישומים, טקסטים, תצלומים מעיתונים, תצלומי עבודות, ציטוטים מספרים ומתולדות האמנות, תיאור של טכניקות ומחקר צורני של מנחי גוף. הם מעין מרחב מנטלי המשמש כמצע לעבודותיו; כמו יקום מקביל – כרונולוגי – המתקיים לצד היקום הסימולטני שיצר בציוריו.

התבוננות ביומני העבודה מגלה עיקרון מארגן ביחסים בין טקסט

ודימוי. לעיתים הם מזכירים ציורים של ויליאם בלייק או ריימונד פטיבון, לעיתים הם מזכירים את יומני הרישום של לירוי נימן ועוד. בעולם דימויים שבו האדם הוא פונקציה של הדימויים שהוא יוצר,

¹ "A collection of notes with some chronological order, but not a diary, on personal events and thoughts."

19 יומני העבודה של שוובל הם מרחב מחקר שבו הוא מתעקש, כארכיונאי, לאסוף משמעויות ובד בד גם לפענח את הדימויים.

הר שוובל, "מקום בטוח"

ב־1963 הגיע שוובל לישראל והתיישב במזרח עין כרם בירושלים. את ביתו בנה במו ידיו סביב מבנה ערבי נטוש. לאורך שנות חייו בישראל סירב לדבר עברית. בריאיון לידעות אחרונות אמר: "העברית אף פעם לא הייתה העיקר, הציור הוא העיקר".² הציור ועולם הדימויים שלו – שנשאב מן הקולנוע, מתולדות האמנות ומהתרבות הפופולרית האמריקאית – היו לו לשפת אם. רוב זמנו התבצר בסטודיו בעין כרם וצייר, התבודד והקים מסך שחצץ בינו ובין העולם. עם זאת הוא הגה ויזם פרויקטים, והיה מוכר במחוזות הבוהמה הירושלמיים ולאחר מכן גם התל־אביביים. מעת לעת לימד תקופות קצרות בבצלאל, אולם מזגו הסוער, עולמו הפנימי האינטנסיבי ואופיו האנטי־ממסדי הרחיקו אותו מהאקדמיה. לאלה התווסף חוסר התאמה בין גישתו לציור ובין מגמות המודרניזם המופשט והאמנות הקונצפטואלית הרזה בשדה האמנות המקומי. בתחילה נחשד בפיגורטיביות יתר ולאחר מכן באנכרוניזם ואף במנייריזם, ובהמשך נזקפו לחובתו השפעות של מגמות פוסטמודרניות, של ה"חזרה לציור" של תחילת שנות השמונים, של התרבות האמריקאית ועוד.

את ביתו, סמוך לנחל שורק, כינה "Mount Schwebel" – "הר שוובל". הבית, שבו התגורר עד יום מותו, שימש גם כסטודיו. סמוך לו מצא נקודה להתבודדות, שאותה כינה "המקום הבטוח".³ לעיתים צייר את הנוף הנשקף ממנו ולעיתים מצא בו השראה וחזר לצייר בסטודיו. ב"מקום הבטוח" גם נמצאה גופתו, לאחר שיצא לטיול היומי עם כלבו ולא שב. ביומנו נותר דף ריק.

2 עמנואל בר קדמא, "איוון שוובל, קלארק גייבל, גרי קופר", 7 ימים, מוסף ידיעות אחרונות, 26 במאי 1989.

3 ב־2010 הוצגה תערוכתו של שוובל "מקום בטוח" במוזיאון רמת גן לאמנות ישראלית (אוצר: מאיר אהרונסון).

זרות

בשנות השבעים הוצגו ציוריו של שוובל, בין היתר, בתערוכות במוזיאון ישראל, במוזיאון תל־אביב ובמשכן לאמנות, עין חרוד. כישרונו זכה להכרה מיידית, אולם בהדרגה מצא עצמו פועל מחוץ למעגלים האמנותיים המרכזיים ותסכולו התעצם והלך. חברותו עם הצייר אורי ליפשיץ, שהיה אדם דומיננטי ובעל אישיות מתפרצת כמוהו, תרמה אף היא, כפי הנראה, לריחוקו מהזרם המרכזי של האמנות בארץ. אך השניים ניחנו ביכולת בלתי אמצעית להתחבר אל טעם הקהל, שמצא עניין ביצירתם במשך השנים ונמשך אליה גם ללא גושפנקה ממסדית. אנשי מקצוע לא כתבו הרבה על יצירתו של שוובל; הוא עצמו כתב את רוב הספרים על אודותיו, והם ראו אור בהוצאה עצמית. עם זאת, הוא היה מקורב לחבורה של סופרים ומשוררים ירושלמיים, בהם יהודה עמיחי, הרולד שימל, דניס סילק ואריה זקס, שהיו בקשרי ידידות חמים: הם כתבו על עבודותיו, עמיחי כתב עליו שיר, שוובל צייר עטיפה לספר של סילק ועוד.

שוובל נודע כרשם וירטואוז, המשלב בעבודותיו עולם ציורי פיגורטיבי־אקספרסיבי, סימבולי, ספרותי ודמיוני. זרותו משתקפת ביצירתו, בנוכחות של קולנוע הוליוודי ושל נושאים ספרותיים בעלי ממד אפי, היסטורי ותנ"כי: אפוסים היסטוריים שכבשו את המסכים

20 בשנות החמישים והשישים של המאה העשרים, לצד אזכורים לאירועים

היסטוריים ולאירועים אקטואליים כמו פיגועים ומלחמת המפרץ. רבים מצוירו המוכרים מתבססים על דמויות מסיפורי התנ"ך. אלו ציורים מלאי פאתוס שצוירו באינטנסיביות; ציורים יצריים שבהם הדפסי תחריט או נוף (אורבני או טבעי) משמשים כמצע לציור, כמו תפאורה אדריכלית בסט של סרט, בשילוב רישומים והנחות צבע. כל אלה מייצרים אירוע מבנים – מרחב ציור המורכב מעירוב טכניקות ומשכבות, ובו ערב רב של מרחבים, אתרים, מקומות וזמנים, עבר לצד הווה, ולעיתים גם לצד עתיד.

כשנשאל אם הוא רואה בציור "צייר ספרותי" תואר גנאי, השיב שוובל: "לא. מה פתאום. אני מחפש סיפורים. התנ"ך זה סיפורים. כוכבי הקולנוע זה סיפורים. מין, בשר, תככים, כוח, פוליטיקה. דוד רוקד עם ארון הקודש זה פולחן וכוח ופוליטיקה. מרגש".⁴ בראשו השתוללו גם פרקים מההיסטוריה היהודית, וכך, למשל, נראים בציוריו דימויים מסרטים דוקומנטריים ישנים ומתצלומים מתקופת השואה – דמויות יהודים מושפלים וחיילים נאציים – לצד דימויים המייצגים את גירוש יהודי ספרד דרך דמויותיהם הגרוטסקיות של המלך פרדיננד והמלכה איזבלה (רפרנס אפשרי לקולנוע של פליני, שאותו העריץ), איקונוגרפיה אנטישמית, דמויות מן ההיסטוריה של האמנות וגיבורי תרבות וקולנוע אמריקאיים. אחת התוצאות של הסינתזה הזו היא, למשל, בת שבע המתרחצת עירומה כמקבילה לוונס של הצייר הספרדי בן המאה ה-17 דייגו ולאסקס. דמויות אלו צוירו – כמו הקרנה של רוחות רפאים – על רקע רחובות רובע הברונקס; מוקמו בנוף תנ"כי קדום; בין בניינים עכשוויים בתל־אביב או ברחובות ירושלים; בתחנות רכבת תת־קרקעיות בניו־יורק או באירופה; או בסמוך לקרונות רכבת במשלוחי המוות לאושוויץ. כך גם נמתחים בציוריו גשרים להולכי רגל בין בניינים בני־יורק לרחובות ירושלים או לגטו ורשה. ציוריו צוירו כאפוסים המתנגדים לרציפות של הנרטיבים ההיסטוריים, חוצים גבולות של מקום וזמן באמצעות פירוק, הרכבה ועריכה מחדש.

ציורי מסך – עקרון הסימולטניות

בעבודתו של שוובל יש קשר יסודי בין פעולת הציור ובין תרבות עולם הקולנוע, מרחב הדימויים הקולנועי והדימוי המצולם. פעם הצהיר בריאיון: "אני מוצר של קולנוע. גדלתי בבתי קולנוע. סרטים כחומר גלם. גיבורים אמריקאים. גרי קופר. קלארק גיבל".⁵ לא פעם צייר וילונות גדולים בצידי הבד, כמו באולם קולנוע ישן, התוחמים את הבמה, את המרחב המדומיין.

"ציורי המסך" של שוובל מבוססים על דימויים של תרבות הפופ האמריקאית, של "החלום האמריקאי". הם מציבים עצמם בין העולם לאדם. כך תיאר הוגה הדעות וילם פלוסר את דימויי המסך: "במקום לשמש מפות הם מתפקדים כמסכים; כמקום להציג את העולם, הם ממסכים אותו, עד שחייהם של בני אדם נעשים בסופו של דבר לפונקציה של הדימויים שהם יוצרים. בני אדם חדלים מלנסות לפענח את הדימויים, ותחת זאת הם משליכים אותם [...] בחזרה על העולם 'שם בחוץ', אשר בינתיים הפך הוא עצמו למעין דימוי – הקשר של

4 בר קדמא.

5 שם.

סצנות, מצביעניים⁶. שוובל העיד שעבורו בד הציור הוא בבחינת מסך קולנועי המאפשר את התרחשותו של הבלתי אפשרי. אפשר להבין את המקומות, הדמויות והתרחשויות בציוריו, בהיגיון קולנועי, כ"מצביעניים"⁷.

במאה העשרים הציג הקולנוע תפיסה חדשה של תנועה בתוך הקשרים וחיתוכים חדשים, תנועה שאינה אפשרית במציאות היומיום, שהיא זרם מתמשך של אירועים. ה"קאט" בקולנוע, ה"חיתוך", מייצג מעבר מוחלט ומיידי משדה ראייה אחד לאחר, מעבר שמייצר קפיצה קדימה ואחורה בזמן ובמרחב.⁸ העריכה הקולנועית מאפשרת לצופה לראות אירועים שונים המתרחשים סימולטנית, או במקביל, בכמה מקומות בו זמנית, על גבי מסך אחד. וולטר מרץ', מגדולי עורכי הקולנוע בהוליווד (אפוקליפסה עכשיו, הסנדק) כתב כי הגילוי שסוגים מסוימים של חיתוכים "עובדים", הוביל כמעט מיד, בתחילת המאה העשרים, לסרטים הערוכים באופן לא רציף, וכי מבחינה מעשית, הסרטים אינם כבולים עוד לזמן ולמקום.⁹ לדידו של מרץ', אי הריציפות היא ההיבט המרכזי ביצירת סרטים. קאטים לא רק הופכים את אי הריציפות לרציפה, אלא יש להם, מטבעם – מעצם הפתאומיות הפרדוקסלית – השפעה חיובית על יצירת סרט.

היגיון זה, של התרחשויות סימולטניות ומקבילות המייצרות אשליה של אחידות הזמן והמרחב, הוא עיקרון בסיסי בתפיסת עולם הדימויים של שוובל. מציוריו מתקבל רושם של דימויים המוקרנים על גבי מסכים או בדי ציור. ארצות הברית נוכחת בהם כחלום, המורכב מסדרות של דמיונות, פנטזיות, אוסף גיבורי קולנוע, מגזינים, כרזות, עיתונים, פרסומות, שלטי חוצות, קומיקס, טלוויזיה, גיבורי תרבות, אידיאלים, שחקנים, ידוענים, שחקני בייסבול, מתעמלים, ארכיטקטורה עירונית, מתאבקים ועוד.

לא פעם ציין שוובל את צ'רלי צ'פלין כאחד מנושאי הציור שנועדו לעודד ולרפא אותו ממכאוביו ומעיצבונו. הנוודות משותפת לשוובל ולצ'פלין – ודמות הנווד מזכירה את הקולנוע כמדיום שאינו מקורקע ואינו כבול למקום מסוים. בציוריו של שוובל מופיע צ'פלין לצד דמויות שחקני בייסבול ושחקני קולנוע אחרים, ובאחד מהציורים לצד דמותו של שוובל עצמו. בחיבורו "צ'פלין במבט לאחור" הציג ולטר בנימין את צ'פלין כתופעה היסטורית, בהיותו "הראשון [...] שעיצב את הסרט לפי נושא, לפי וריאציה, בקצרה: לפי קומפוזיציה", והוא מוסיף לכך "שכל זה עומד בניגוד גמור לתפיסה השגורה של עלילה מותחת".¹⁰ הגדרה זו של צ'פלין כארכיטיפ בעולם הקולנוע דומה לאופן שבו הצענו להבין את ציוריו של שוובל – כציורי מסך בהשראת דימויי החלום האמריקאי.

קירות ומסכים

בפרויקט משנות השבעים FSP – ציור העומד חופשי¹¹ בנה שוובל קירות והציב אותם במקומות שונים בארץ: על הטרכות בעין כרם בסמוך לביתו, בעין גדי, בתל חי ובגן הפסלים במוזיאון ישראל. אפשר לראות ב"ציור העומד חופשי" גם ייצוג של הצייר עצמו – הצייר העומד חופשי. הקירות, שאמורים היו לשמש מצע לציורי נוף, נדמים בדיעבד כמסכי "דרייב אין" הניצבים בדד במרחב, נטועים במקום ובו בזמן זרים

6 וילם פלוסר, לקראת פילוסופיה של הצילום, תרגום: יונתן ו' סואן (תל-אביב: רסלינג, 2014), עמ' 14.

7 לסדרה בנושא האינתיפאדה, שצייר בשנים 2000-2002, קרא שוובל המצב.

8 וולטר מרץ', במצמוץ העין: מבט על עריכת סרטים, תרגום: ינץ לוי (רמת השרון: אסיה, 2008), עמ' 20.

9 שם, עמ' 21.

10 ולטר בנימין, "צ'פלין במבט לאחור", ביקורת ומראיתעין – כתבים, כרך ב, תרגום: טלי קונס (תל-אביב: רסלינג, 2015), עמ' 154.

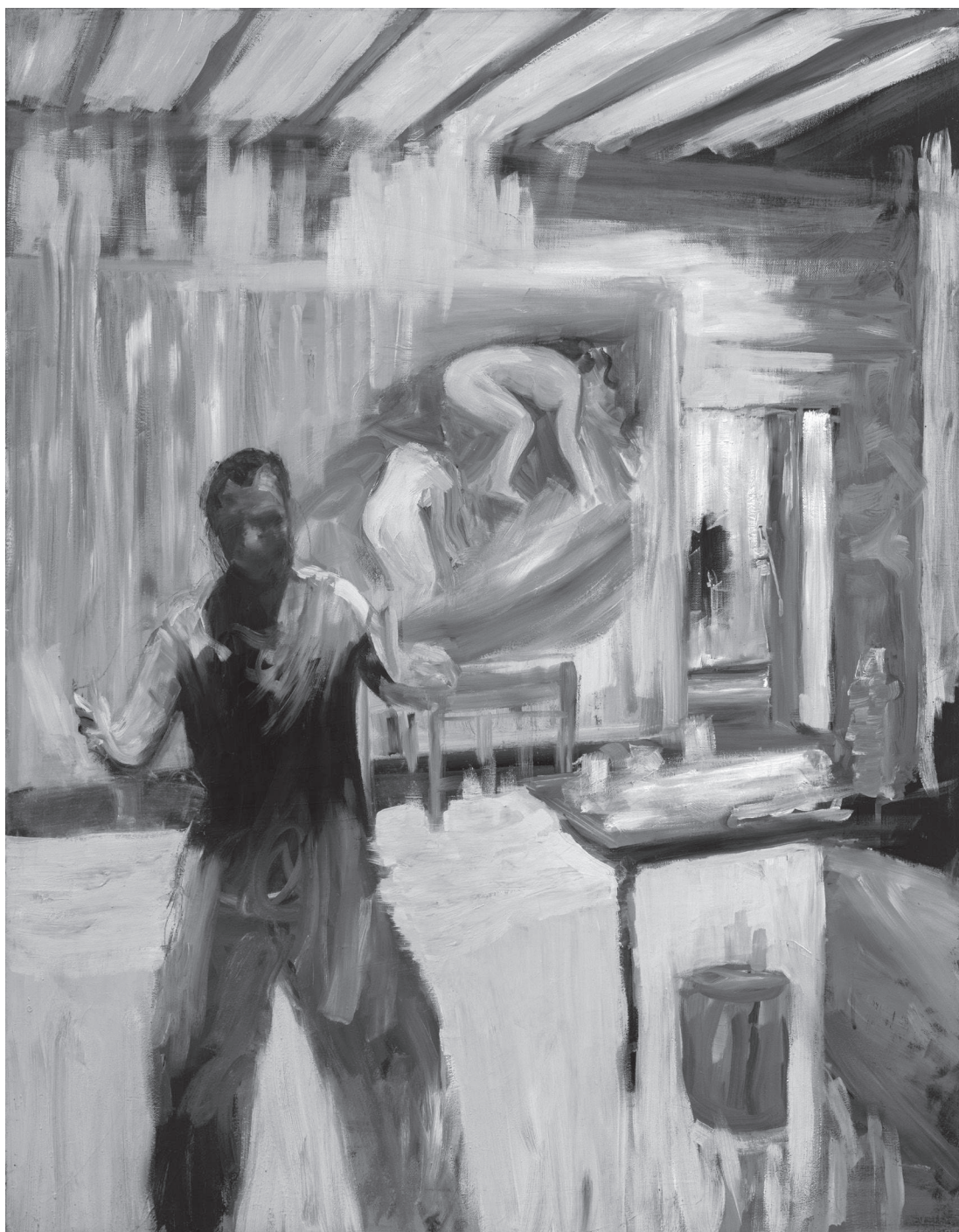
11 FSP – ראשי תיבות של Free-Standing Painting (שוובל הרבה להעניק ראשי תיבות לכותרות שהגה לפרויקטים שלו).

ומובחנים ממנו. שוובל ראה בעיני רוחו פרויקט דומה גם ברחבי העיר ניו-יורק, כפי שעולה מסדרה שהגה ובה הדמיות של קולאז' אורבני המחברות בין צילום לציור. התוכניות הללו, שלא מומשו, מעלות לתודעה רטוריקה של שלטי חוצות (בילבורדס) ומלמדות פעם נוספת על הזיקה החזקה שיוצר שוובל בין חיי היום-יום והרחוב ובין האמנות. כמו בציור הקיר שהציב בסמוך לגן יעקב בתל-אביב, שוובל כורך את הפואטי באורבני, מחבר כעורך מיומן בין עבר להווה, בין הזמני לקבוע, ומקביל בין שגרת החיים ותנועתה הדינמית של העיר לאינטנסיביות החיה של הקו הרישומי ושל היצירה.

איוון שוובל, ללא כותרת
(דיוקן האמן), 2000, מתוך
הסידרה ענאה, טכניקה
מעורבת על תצריב מודבק
על עץ לבד, 110x110 ס"מ,
אוסף אדוה פרנק שוובל
(צילום: דניאל חנוך)
Ivan Schwebel, **Untitled**
(**Portrait of the Artist**),
2000, from the series
Hate, mixed media on
etching mounted on
plywood, 110x110 cm,
collection of Adva
Frank Schwebel
(photo: Daniel Hanoch)



Ivan Schwebel, **Untitled**
(The Artist in the
Studio), 2005, oil on
 canvas, 92x70 cm,
 collection of Adva Frank
 Schwebel (photo:
 Daniel Hanoach)
 איוון שוובל, **ללא כותרת**
(האמן בסטודיו), 2005, שמן
 על בד, 92x70 ס"מ, אוסף
 אדוה פרנק שוובל
 (צילום: דניאל חנוך)



field of view to another, a jump back and forth in time and space. Schwebel recounted that for him the canvas was like a cinematic screen that allows the impossible to happen. He often painted large curtains on either side of the canvas, as in an old movie theater, delimiting the imaginary space.

In Schwebel's mind, images of current affairs ran wild side by side with episodes from Jewish history. Thus, for example, his paintings show images from old documentaries and photographs from the Holocaust period – figures of humiliated Jews and Nazi soldiers – along with images representing the expulsion of the Jews from Spain through the grotesque figures of King Ferdinand and Queen Isabella (possibly referencing Fellini, whose films he admired); antisemitic iconography; various figures from the history of art; and American cultural and cinematic icons, highlighting his affinity with popular culture.

In his *FSP – Free-Standing Painting* project from the 1970s, Schwebel constructed walls and placed them at various sites in Israel. The Free-Standing Painting might also be seen as a representation of the painter himself – standing free and apart. The walls, which were supposed to serve as a support for landscape paintings, come across as drive-in screens that stand in isolation, at once rooted in the site and alien and distinct from it. Schwebel envisioned creating a similar project throughout New York City, as evident from a series of images he conceived with renditions of urban collages that combined photography and painting. These plans, which never came to fruition, bring to mind the rhetoric of billboards, and underline Schwebel's strong urge to link together art with everyday life and the street.

FREE-STANDING PAINTING

Curators: Aya Lurie, Ori Drumer

Text: Ori Drumer

More than a decade after Ivan Schwebel (1932–2011) passed away, this exhibition seeks to renew the acquaintance with the artist and his work. Through the vast archival material he left behind, and among the hundreds of his paintings, drawings, engravings, and work journals, a total, driven artist is revealed, for whom painting was an existential need and a refuge.

Schwebel was born in the United States. In 1963, after years of wandering – between Kyoto, Paris, New York, Athens, Cordova, Tel Aviv, and Jerusalem – he settled in Ein Karem, Jerusalem. His paintings featured in exhibitions at the Israel Museum, Jerusalem, the Tel Aviv Museum, the Mishkan Museum of Art, Ein Harod, and more. Although his talent was immediately recognized, his frustration mounted as he gradually found himself working increasingly outside the mainstream.

While researching the exhibition, we studied Schwebel's archive of works and documents, and particularly his work journals. These journals reflect his life much as a storyboard reflects a movie, at times like a graphic novel. Many of his paintings depict Old Testament figures. These paintings, full of pathos, convey creative urgency. Etchings or landscapes (urban or natural) are used as a substrate for painting, much like an architectural film set, combined with drawings and laying of paint. All of these produce a staged event, edited in a non-linear manner – a painting space consisting of a mixture of techniques and layers, combining different spaces, sites, places, and times, past alongside present, and at times also alongside future.

In Schwebel's work there is a fundamental connection between the act of painting and the world of cinema, the photographed image and cinematic editing. The cinematic cut creates an utter and immediate transition from one

Rotem Amizur, **The Flatland III, V**, 2020, painted-paper collage, 200×200 cm each (photo Youval Hai)
 רותם עמיצור, **הארץ השטוחה 3, 5**, 2020, קולאז' ניירות צבועים, 200×200 ס"מ כ"א (צילום: יובל חי)



about light, air, tonality and composition, while collage, which is a much younger medium (about a hundred years old), is founded on modernist disassembly: several worlds piled on one another and colliding with each other, to express a broken and torn world that is chaotic rather than harmonious. But unlike the modernist collage, which is usually made of newspaper clippings, photographs and more, the raw material in Amizur's works is simple white paper, uniformly painted in flat industrial paints of custom hues made to her specifications. Occasionally, the paper is covered in two different layers of paint, creating depth and a sense of warmth or coolness. These simple pieces of papers serve as the basis for diverse complex operations and surprising encounters, with which Amizur forges a new and wonderful world. The palette – of countless painted pieces of papers – is the only factor known at the outset. This limitation is a basic given in the work, requiring creative solutions on the artist's part and resulting in the creation of colorful relationships that would not exist had she access to the usual gamut of colors and hues.

Ultimately, the ensemble consists of hundreds of pieces, all performing in Amizur's great production: every form and patch is in constant dialogue. Amizur's work offers hundreds of perspectives that change at her bidding, together creating a resonating moment in which the simple becomes complex, and the complex – beautiful. The works were inspired by a black-and-white reproduction, yet are striking for their vivid, vigorous palette. This may seem odd, at first, as Amizur has never seen the colorful original, but perhaps that is precisely what allowed her to disengage from it with relative ease and assert the freedom to produce such original and intense color combinations. Her cut-up pieces of papers are like continents floating tectonically on a flat earth, and the result is a spectacular sight, whose simplicity arises from masterful craftsmanship.

often appearing as though made of stone, highlight his fundamentally sculptural approach. Such is also the case in the reproduction in question: the procession marches right on the lower border of the canvas, enhancing the illusion that it is doing so right here, in our own world; a triumphal march on an endless stage. Delving into only one panel of the mural, Amizur creates her own procession by replicating this fragment and constructs an entire sentence from a deficient vocabulary.

Engaging in a unique dialogue, Amizur articulates a new hybrid language, one between painting and collage. This choice is founded on a variety of artistic traditions – from the later work of Henri Matisse to Richard Diebenkorn. At the same time, she draws inspiration from quilting and textile techniques. With all that, she gives herself free rein to improvise. Her work, like that of many contemporary painters, has an immediate and frenetic quality to it, and she does not hide the process of its making: thousands of tiny holes in the pieces of paper that make up the collages attest to the changes they underwent in the creative process, a kind of map documenting the movement of her hands as they created and changed, seeking to cast an anchor. In that process, the papers – cut into shapes of various sizes – are placed on top of each other, attached to the surface with hundreds of pins before being glued together. This technique allows for dramatic changes in composition, by moving the forms and observing the various permutations. The artist forms one shape, and then another – like a Rubik's Cube that has been miraculously folded up and laid out anew, or an origami sculpture that has ballooned to gigantic proportions. The material – paper – is characterized by lightness, and so, too, is Amizur's paper creation. At the same time, its sheer size gives it heft, as does its "weighty" subject and the complexity of the composition.

The genre of historical painting – which for centuries was the leading genre in Europe – is transformed in Amizur's hands into an intense and explosive formalist game, in which painterly elements and values prevail over the subject. The culmination of the project, on view here, is an enormous collection of works composed of elements borrowed from the worlds of painting and collage, two types of media founded on artistic concepts and traditions of different, and sometimes divergent, nature. Painting, in its classic forms, is based on observation and thoughts

ROTEM AMIZUR: THE FLATLAND

Curator: Iddo Markus



Fig. 1
Black-and-white reproduction
of detail from Andrea
Mantegna's mural *The
Triumphs of Caesar*, 1484–92,
Royal Collection, Hampton
Court Palace, London, from
The Renaissance of Art in Italy
(Munich: F. Bruckmann, 1914)

The Flatland is a monumental project that began with a chance encounter Rotem Amizur (b. 1988) had with a small and faded reproduction of one panel out of nine from *The Triumphs of Caesar* (1484–92)^{fig. 1} – a famous painting by the Renaissance artist Andrea Mantegna (ca. 1431–1506). The artist chose that reproduction instantly, without much consideration, and started responding to the centuries-old painting the same day. She produced countless interpretations of the painting's structure, with strong and vibrating colors, in a mixed technique of painting and collage.

Amizur recounts that the reproduction, like any inspiring object, spurred her into action. Her project does not seek to explore the painting, nor does it seek to imitate or copy it, but to reveal its underlying themes and construct a different melody from them. She searched for the roots of that painting, and from them sought to produce original interpretations that, on occasion, venture far beyond the initial image. Mantegna's painting consists of nine panels that depict a long triumphal procession of the spoils of war: animals, sculptures, flags and countless details, figures, and incidents that are difficult for the eye to take in. One of these panels, measuring 268x278 cm, is the source of inspiration for Amizur's project. The war booty serves as her repository of images, and by reassembling the images she also deconstructs the original meaning of the painting that inspired her. In formalistic and repetitive fashion, she highlights the hierarchy in the composition before her – a work process that dictates a visual order of priorities: what is important and what is not, what must remain and what can be changed or shifted.

Like other artists of his time, Mantegna experimented with perspective – for example, by lowering the horizon to heighten the effect of monumentality. His figures,

cinematographer Boaz Freund. The atmosphere shares of the notional chalkiness of an early Lynch film but with purport to personalize and ennoble the assembly.

The expected narrator is instead the score, by saxophonist and composer Matt Bauder, which skews the self-apparent mechanical rhythms with color – in the wet neons of *Blade Runner*, or in the Technicolors of an Eames Office short – and drawing our attention to one particular pencil among scores. How is such an outlier produced? Has the artist, subsumed at the start, been condensed to this expression? This first half of the film concludes with a return to the hopper, the artist's hands reemerging now graphite to the tips, as pencils, finger-like, sharpen themselves with a roll across the abrasive belt. Now party to the pencil's genesis – at the Musgrave Pencil Factory, a hundred-year-old manufacturer in Shelbyville, Tennessee – or at least in a fugue, we abruptly jump away, albeit to a different industrial niche, repurposed – The Boiler, in New York City, where the film was also first screened. It is the set for the second half of the film, for a dance both grave and whimsical.^{fig. 1}



Fig. 1
Ben Hagari, still from *I, Pencil*,
2022, digital video, sound,
16 min, courtesy of the artist

The dance is an encounter between a young girl and an adult pencil, a pencil the size of an adult, a puppet in reality, willed by an almighty hand. And in reality the girl is Hagari's daughter, as oblivious of her father's intentions as any artist might be of their own, a Derridean animal belying the artifice of even a puppet; in her lightness and determination of gaze, she is Pinocchio to Mangiafuoco's marionettes. To her, the pencil is a stranger and a familiar, disquiet to be exulted: her father, all phallus and phallusless.

Which recalls the lead extruder and backward blossoming of that mechanical intercourse, those energies that escape predetermination. To what use? Are they folded back into the next batch? Are they ephemera, braced in the filmic moment by an outstretched eye, for sketching the contours of some latent desire?

The dance embodies the conflicting desires of the parent: to fashion one's offspring functional – up to spec – and yet exceptional, and self-possessed; at once reproduction and variation. A parent and artist both perhaps feels these conflicts most keenly.

Curator: Ben Hagari

Offspring of the Assembly Line:

On Ben Hagari's *I, Pencil*

Text by George Laws Weinberg

The "I" of *I, Pencil*, Ben Hagari's latest film, is perhaps the artist, or perhaps the pencil. Artists are no strangers to instrumentality, divine or otherwise. And are pencils not exquisitely capable of expression? And who, or what, hasn't felt the tool in indiscriminate hands? It could be a statement of self-identification made by many at the same time, by choruses of factory or cultural workers. And yet by too few, as all styli append the screen, which supplants as first guide of hand-eye coordination, of thought made visible.

Hagari's identification is more specific: the pencil of the film courses its production line into being, and into... fatherhood.

The film follows in Hagari's practice of embodying his subjects – as an Arcimboldo salad in *Fresh* (2014); as a studio golem in *Potter's Will* (2015); as a pandemic Panic Pete in *The Back Side* (2020). From the primordial clay of the pencil factory's graphite hopper the film emerges, and the figure of Hagari soon approaches, in the pajamas of an inmate somnambulant, to join the mix.

The graphite, or lead, core of the pencil is extruded under pressure and emerges at first as a trailing drip, then a wire rapidly spooling like tape or film onto the factory floor. Some graphite escapes backwards around the ram, blossoming kinky reflections. We follow the cores' assembly into wood sandwiches and emergence as familiarly pencil-formed, their coating and capping with ferrules and erasers. But not with the familiar tenor of industrial footage, nor often mesmerizing clip of a "How It's Made" is this course run; each step is a tableau of cinematic fancy, of dramatizing light, painting with the inverse of graphite as it were (evoking Hagari's *Invert* of 2010), effecting the negative of the flat, functional fluorescence of a modern factory floor. Hagari here again benefits from his longtime collaboration with

Top: Kara Walker, **Scene of McPherson's Death from Harper's Pictorial History of the Civil War (Annotated)**, 2005, offset lithograph and screen print, 135×99 cm, courtesy of the LeRoy Neiman Center for Print Studies in the School of the Arts at Columbia University, New York;
Bottom: Ben Hagari, still from **Automata Theater**, 2023, digital video, sound, 6 min, courtesy of the artist

למעלה: קארה ווקר, **סצנת מותו של מקפרסון מתוך היסטוריה (מוערת) בתמונות של מלחמת האזרחים של הארצות, 2005**, ליתוגרפיית אופסט והדפס רשת, 135×99 ס"מ, באדיבות מרכז לירוי נימן לחקר ההדפס, אוניברסיטת קולומביה, ניו יורק;
למטה: בן הגרי, דימוי מתוך **תיאטרון האוטומטים, 2023**, וידאו דיגיטלי, סאונד, 6 דקות, באדיבות האמן



is projected within the brain from information passed through the eye holes. In the seventeenth century, the wandering showmen were a central part of the show: they operated the machines, played the music, and produced background sounds for the miraculous performances within the enclosed space. Who, then, was operating whom – was it the wandering showmen who operated the show in the box by pulling the strings, or was it the wondrous worlds that prompted them to shout, play music, and venture out into the world?

The exhibition also features my own works as an artist. The photograph *The Animator*, which I created with the artist George Laws Weinberg in 2019, depicts a man with a mirror in one hand and a pen in the other. On the table in front of him is a sheet of paper with drawings of faces – part human, part animal. Watching the mirror, the man makes a humorous face. Is he observing himself in order to depict his own gaze, or have the roles been reversed and it is the drawing that has prompted this expression? Who is imitating whom? This photograph was inspired by a production still of animators at work at the Walt Disney studios in the 1930s. The animators were looking at their own expressions and rendering them into drawings of animated characters.

My film *I, Pencil* (2022) follows the production of a single pencil, from the initial preparation of the graphite to its conversion into a basic, familiar object. In the second part of the film, the pencil rises up like a string puppet operated by an invisible hand, and when it meets a little girl a dance begins. At a time of handwriting's rapid disappearance, this exhibition begs the necessity of creating things by hand, of idiosyncratic production and work born from dreams.

Ben Hagari, still from
I, Pencil, 2022, digital
video, sound, 16 min,
courtesy of the artist
בן הגרי, דימוי מתוך
אני, עיפרון, 2022, וידאו
דיגיטלי, סאונד, 16 דקות,
באדיבות האמן



an artist draws the faces of a man and a woman on a chalkboard. Soon, the painter's hand disappears, but the drawings keep evolving, seemingly of their own accord, shifting from live images to static ones – whose rapid display as a sequence creates the illusion of movement. Blackton creates further illusions by projecting the sequence backwards and applying “erasing” actions, highlighting the fleeting nature of the moving image. Blackton's first films embody the potential to create a world where anything can move.

Inspired by fairy tales, fables, and folklore, Lotte Reiniger's films breathed life into elaborate silhouettes inspired by ancient Eastern traditions, such as Chinese paper cut-outs and Indonesian shadow puppets. She created silhouettes of animals, plants, and inanimate objects, which she then moved and photographed – frame by frame – on a light table, in a technique uniquely her own. The film *Papageno* (1935), on view in the exhibition, consists of scenes from Mozart's opera *The Magic Flute*. In it, Papageno is forced to fight a snake to secure the safety of his beloved, and is repeatedly helped in this effort by his loyal birds. Reiniger created a world in which human and animal merge inseparably. Her work process entailed extensive observation of animals at the zoo, in order to accurately mimic their movement patterns.

Another part of the exhibition presents movable books as moving images prior to the invention of cinema. Lothar Meggendorfer (1847–1925), a German illustrator, was a pioneer in this field. He is known for his original children's books, which involved elaborate innovations in paper engineering. The reader pulls the tabs hidden between the pages and moves the characters, who interact with each other. The book *Lustiges Automaten-Theater* (Funny Automata Theater), published in 1891, brings together various professionals such as a tailor, a photographer, a dancer, and a singer, presenting their work as perpetual and repetitive. The humor in the book reflects the great interest in physiognomy that arose in the nineteenth century, as well as awareness of class and cultural stereotypes of the period.

The historical works in the exhibition (early films, silhouettes, movable books) are presented in new theatrical environments that project the space in which they were created – as though the viewer were physically entering through the peephole, much as the visible world

inviting artists to develop their projects in the Center's printshop, using various techniques of printmaking. Numerous interrelationships exist between print and film works: reproduction, duplication, and repetition are characteristics of printmaking that can also be found in the mechanisms of filmmaking and animations. In a film roll lies a similar logic: frame by frame, seemingly identical. Negatives of films from the early days of cinema were transferred to paper prints, thanks to which the films survived after the original negatives had deteriorated or were destroyed.

The exhibition *On Point* blurs the distinction between humans and things, between objects and their users, and between live action and animation, and considers hand-made moving images as a theme, a form, and a worldview. Historical and contemporary works present an alternative sequence for the formation of the moving image. For me, this exhibition is itself an artwork, in which I create contexts, weave threads, and mark out lines in the space of the museum.

The exhibition, which spans most of the upper level of the Herzliya Museum of Contemporary Art, features etchings, collages, engravings, movable books, peepholes, silhouettes, films, animation, and new video works. A wiggly or dancing line emerges from the pieces into the space and vice versa, linking together the various exhibition rooms. The line that "comes alive" follows the movement of the drawing hand as an act of magic.

The film *The Enchanted Drawing* (1900) by James Stuart Blackton is the starting point for the exhibition. At its center is an easel with a large sheet of white paper on it, and a painter who quickly sketches a portrait of a man with a comic expression. After completing the figure, he draws a bottle of wine and a goblet, and then, unexpectedly, removes them – as real objects – from the paper on which they were drawn and pours wine from an actual bottle into an actual glass. Soon, other surprising effects occur, and the expressions on the drawn face change in response, such that the distinction between real and imaginary objects, and between live action and animation, is blurred. One of the earliest films to feature an animated sequence, it was shot with a Kinetoscope – the first film camera in North America, invented by Thomas Edison.

In another film by Blackton that is on display at the exhibition, *Humorous Phases of Funny Faces* (1906),

Participants: David Altmejd, James Stuart Blackton, Trenton Doyle Hancock, Buckminster Fuller, Elliot Green, Ben Hagari, Jasper Johns, Joan Jonas, William Kentridge, Jon Kessler, Dr. Lakra, Ofra Lapid, George Laws Weinberg, Len Lye, Lothar Meggendorfer, Jonas Mekas, Lotte Reiniger, Aki Sasamoto, Dasha Shishkin, Shahzia Sikander, Kiki Smith, Sarah Sze, Rirkrit Tiravanija, Tomas Vu-Daniel, Kara Walker, and Terry Winters

Curator: Ben Hagari

In the 17th century, wandering showmen used to carry performance machines on their backs from village to village across Europe. To attract audiences, they would cry “*Chi vuol veder il Mondo Nuovo?*” (“Who wants to see the new world?”). They would pull strings to orchestrate universes in confined spaces, which one viewed through peepholes – a perspective that provided the illusion of depth. These miraculous worlds showcased exotic flora and fauna, historical events such as earthquakes and epic battles, and fantastic sights. The showmen guided explorations of worlds otherwise beyond the reach of the beholder.

The exhibition *On Point* is a result of an ongoing personal exploration of the history and mechanisms of moving images – an interest that intensified a few years ago, when I began teaching a hand-made animation course at Columbia University in New York. The class offered a new look at early technologies for the creation of moving images: peephole theaters, optical devices that provided visual illusions before the invention of the motion picture camera, movable books, magic lanterns, as well as an analysis of the trick-making mechanisms in films and manually-produced video works. This early technological age – both analog and manual – intrigued me, and I wanted to juxtapose it with contemporary means of production and with a generation who grew up with digital media.

At the same time, I encountered paper-based works from the collection at the university’s LeRoy Neiman Center for Print Studies. The collection, works of which are presented in this exhibition, is founded on

Aviva Uri, **Untitled**,
 1950s, pencil on paper,
 34.5×47.5 cm, Benno
 Kalev Collection
 (photo: Avraham Hay)
אביבה אורי, ללא כותרת,
 שנות ה־50 של המאה
 ה־20, עיפרון על נייר,
 34.5×47.5 ס"מ, אוסף
 בנו כלב (צילום: אברהם חי)



1 Doreet LeVitte, *Aviva Uri* (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 1986), p. 115 [in Hebrew].



Fig. 1
Aviva Uri, *Untitled*, 1950s, pencil on paper, 34.5×47.5 cm, Benno Kalev Collection (photo: Avraham Hay)



Fig. 2
David Hendler, *Untitled*, undated, pencil on paper, 16×21 cm, Benno Kalev Collection (photo: Avraham Hay)



Fig. 3
Aviva Uri, *Untitled*, 1960, charcoal stick on paper, 50×70 cm, gifted by the late Yona Fischer to the collection of Herzliya Museum of Contemporary Art (photo: Avraham Hay)

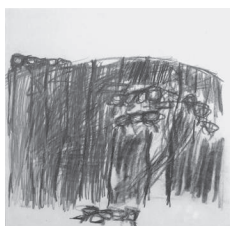


Fig. 4
Aviva Uri, *Untitled*, 1960, charcoal stick and oil stick on paper, 37×38 cm, gifted by the late Yona Fischer to the collection of Herzliya Museum of Contemporary Art (photo: Avraham Hay)

the process as follows: “The line is me...and the paper – the paper is the world....And the human being, the artist, is the source of the line that leaps into space.”¹ From this, perhaps, we may understand that the artist was, in fact, in complete control of the line but identified with it, and with it was able to produce masterpieces.

I relate to both these types of line, since they serve as evidence and as a parallel to the two poles “trapped” within myself – the logical side and the emotional side: sometimes one prevails, and sometimes the other. However, it seems to me that my preference always leans toward the unruly line, as it is the quintessential embodiment of the creative and the primal.

It is impossible to talk about Aviva Uri without mentioning David Hendler, who was her drawing instructor and chief mentor. Uri used to say that she was directly influenced by his painting, but many have argued that this influence is not apparent in her works – a claim that patently does not bear up to scrutiny. See, for example, Uri’s *Untitled* (1950s)^{fig. 1} and Hendler’s *Untitled* (undated).^{fig. 2} And while we’re on the topic of Hendler, it is impossible not to say a few words about one of the most turbulent and great love stories in the world of Israeli art. It seems that, from the moment Hendler first laid eyes on Uri, her face was seared on his soul, and did not relinquish till his dying day. Once he knew her, he immediately became a painter of a single figure – Uri herself – who in his mind’s eye was forever young and beautiful, her eyes projecting a kind of stormy serenity, and the whole of her an ideal image that only a man who is utterly smitten can see and succumb to in his intoxication of love. The romantic relationship between Uri and Hendler is apparent in the exhibition in Hendler’s drawings, as well as in notes – love notes and quotidian ones – exchanged between the two.

The exhibition also features two important works by Aviva Uri from the Herzliya Museum collection, which I was happy to bring up to the exhibition hall.^{figs. 3–4} In addition, there is a work by Uri that had been in the possession of Raffi Lavie (the only work that he purchased, rather than receive through an exchange of works with a fellow artist). Also on view are Moshe Gershuni’s tribute paintings to Uri, which highlight her great influence on him, and Avraham Hay’s photographic portraits of the artist.

For over five decades now, I have been trying, through my art selections as a collector, to get to know myself better – to examine what made me prefer this artist or that; to see, with hindsight, whether there were any criteria that unknowingly guided me at the time; to see the extent to which the web of personal relationships I had forged with artists and the chemistry I had with them governed my choices; to elicit how I connected with the artists in the collection, and what was it about their work that captivated me. After all, when I acquire a certain painting, I am not only connecting with the artist's work, but also with a part of my own self – a part of my personality or an unfulfilled dream of mine.

I got to know Aviva Uri only very superficially, so the dialogue between us was, and remains, one between a collector and a work of art. In other words, it is art pure and simple, with no personal influences. It was love at first sight, which grew stronger with every new work of hers that I saw. Since the creative process – and, in particular, the driving force behind it – is of particular interest to me, I try to examine the fine line between the creative force and obsessiveness for its own sake in works which strike me as clearly highlighting that boundary. Uri's works include all the elements that I look for in a painting, and perhaps precisely because her main tools of expression are pencil and felt pen, it is easier for me to follow the process. Already in her early works, of the 1950s and early 1960s, most of her artistic vocabulary is, in my view, clearly discernible. The freedom of expression and the clear abandon she gave to the line in these early paintings placed her at the forefront of drawing artists in Israel; it is no surprise that she was so admired by her fellow artists.

On some instances, Uri completely filled the worksheet, but often she divided it into two, working in the top half while leaving the bottom half completely blank. Sometimes she wrote down words or short sentences on the image. In some cases, these were in clear and confident handwriting, and sometimes included numbers, perhaps to give the word extra, phonetic, reinforcement; in other instances, it was in halting, florid writing that was barely decipherable.

In some of Uri's works the line is clean, fluid, clear and austere, and fully under her control, but in other works it is clear that from the moment her pencil touched the paper, the line itself was in charge. She herself described

AVIVA URI:**LA FORZA DEL DESTINO****WORKS FROM THE BENNO KALEV
COLLECTION**

Curator: Benno Kalev

A great many words have been written about Aviva Uri. In her lifetime, her works were exhibited at the best galleries and in almost all the museums in the country. Thanks to these exhibitions she gained a canonical status of a groundbreaking artist and "a painters' painter." Her handling of paper and the virtuosity of her line influenced the younger generation of leading artists of her time, who followed every innovation and development in her works with keen interest.

Uri passed away on September 1, 1989. In 2005, a large retrospective of her work was held at the Mishkan Museum of Art, Ein Harod, accompanied by an extensive catalogue (curators: Galia Bar Or and Jean-François Chevrier), but otherwise, since her passing, her works have only been on display at a few small "memorial exhibitions," some of which were for sale purposes. Only a few of her works have been included in the permanent collection exhibitions of Israel's major museums.

These days, when ratings reign supreme and determine everything, what chance is there, even for a great artist of Uri's caliber, to continue influencing contemporary Israeli culture, when her works are so rarely exhibited? What are her chances of becoming something more than just a permanent fixture in the pantheon of Israeli visual arts (which, in the country's eighth decade, has yet to be established)? Moreover, what tools do we have to determine whether her refined virtuosity continues to be relevant – rather than alienating – when her original works remain unknown to the general public? I was therefore glad when Aya Lurie, chief curator of the Herzliya Museum of Contemporary Art, suggested that I curate an exhibition at the Herzliya Museum of Uri's paper works from my collection, and for that I am very thankful to her.

involvement. We cherish the memory of the late Eitan Lifshitz, who was one of Schwebel's close friends, for his contribution to the exhibition.

It is our privilege to host the curator, researcher and collector Benno Kalev, who curated Aviva Uri's exhibition, *La Forza Del Destino: Works from the Benno Kalev Collection*, based on his unique art collection, which is centered on paper-based works. For years, with passion and deep commitment, Kalev has assembled a collection of the best works of modern artists active in Israel. The exhibition also features two works from the Herzliya Museum collection – generously donated by the late curator Yona Fischer – alongside portraits of Uri by the photographer Avraham Hay. Our thanks go to the artist Rachel Yampouler (Uri's daughter) for her blessing for this exhibition, which also features works by David Hendler, Uri's life partner. Thanks to the Moshe Gershuni Art Fund. Thanks go to the designer of the catalogue *Aviva Uri: Two Exhibitions from the Benno Kalev Collection*, Tamar Bar Dayan, Studio AlfaBees; to Ben Hagari and Avraham Hay for photographing the collection works; and to the Yoram Aschheim Photography Studio. Thanks go to Bella, Yoni, and Sharon.

Rotem Amizur is a young artist for whom this is a first solo exhibition at a museum. At its heart are large-scale, paper-based collages depicting a triumphal procession inspired by a reproduction from an old book – a fragment from a large mural by Renaissance painter Andrea Mantegna. Special thanks to Itamar Mann, Inbar, and Eitan Cohen of Rothschild Fine Art Gallery, Tel Aviv. The exhibition is the result of a prolonged dialogue between Amizur and the curator, the artist Iddo Markus. The two have been working for the past decade as part of a collective of artists in Haifa.

Many good people have helped in making the current set of exhibitions at the Herzliya Museum a reality, and for this we are deeply grateful. Special thanks to Emda Group and its chairs, Nurit Berman and Ika Abarbanel, for providing a curatorial scholarship which has been awarded to Natalie Tiznenko, assistant curator in the exhibitions of Aviva Uri and Ivan Schwebel. 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 the Fund for the Herzliya Museum; Hagit Uzan Bachar, Friends of the

Museum Manager; Shosh Almagor and Hava Avital, of the Friends management; and Galia Hendelman, the Friends coordinator.

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 Yaniv Levi and Yossi Cohen, who are in charge of the media at the exhibitions. Thanks to the volunteers who assist us with great dedication: Orit Grosman, Miri Maoz, and Moshe Wolanski. Finally, deep gratitude goes to the wonderful museum staff: Tammy Zilbert, Lilach Ovadia, Jasmine Ritter, Avi Peretz, and Nili Goldstein. Bless you all.

Dr. Aya Lurie
Director and Chief Curator

The current group of exhibitions at the Herzliya Museum of Contemporary Art is comprised of three solo exhibitions – for artists Aviva Uri, Ivan Schwebel and Rotem Amizur – and an extensive group exhibition (that gave its inspiration to the entire lineup). Interlinking them all is a web of medial and conceptual internal contexts. Collectively, the exhibitions tell the story of paper as a creative platform, and of the drawn line that retains the movement of the drawing action. That line, coming alive in the exhibitions as an expression of dynamism, makes its voice heard through a dialogue with related creative fields: illustration, animation, and cinema. In addition, the current group of exhibitions offers interdisciplinary perspectives (through dialogue with public and private collections, as well as with the Museum's collection) through the curatorial practice – the research and in-depth approaches of the collector Benno Kalev and artists Ben Hagari, Iddo Markus, and Ori Drumer. For this, we thank them.

Heartfelt gratitude is extended to Moshe Fadlon, Mayor of Herzliya, for his warm support of the Museum. Salutations to the new Chairperson of the Herzliya Art and Culture Company, Deputy Mayor Maya Katz. We are grateful to Ehud Lazar, Director General of Herzliya Municipality; and to Adi Hadad, CEO of the Herzliya Arts and Culture Corporation, for her significant involvement in every way.

The group exhibition *On Point*, curated by the artist Ben Hagari, covers most of the Museum's grounds. It is the result of a collaboration with the collection of prints on paper of the LeRoy Neiman Center for Print Studies in the School of the Arts at Columbia University, New York, to which the curator added moving images from other sources. Besides two new video works by Hagari himself, the exhibition includes a fascinating selection of works by contemporary and historical international artists, including David Altmeld, James Stuart Blackton, Trenton Doyle Hancock, Buckminster Fuller, Elliot Green, Ben Hagari, Jasper Johns, Joan Jonas, William Kentridge, Jon Kessler, Dr. Lakra, Ofra Lapid, George Laws Weinberg, Len Lye, Lothar Meggendorfer, Jonas Mekas, Lotte Reiniger, Aki Sasamoto, Dasha Shishkin, Shahzia Sikander, Kiki Smith, Sarah Sze, Rirkrit Tiravanija, Tomas Vu-Daniel, Kara Walker, and Terry Winters. Our thanks go to the artist Prof. Tomas Vu-Daniel, artistic director of the LeRoy Neiman Center for Print Studies, and to associate director Samantha Rippner, for their solid support of

the project. Special thanks to the artist Ofra Lapid, assistant curator, for her involvement in all stages of development and realization of the exhibition. Our thanks go to Ilan Hagari for his close attendance and advice, and for his love of books and moving images.

The group exhibition *On Point* was made possible thanks to the generous support of the 2022 Discount Artistic Encouragement Award at the Herzliya Museum. We are grateful to the CEO of Discount Bank, Mr. Uri Levin, and the bank's Art Committee – Shulamit Nuss, in charge of the Discount Bank Collection; Roni Gilat-Baharaff, Managing Director of Christie's Israel; curator Irith Hadar; and curator Roni Cohen-Binyamini – for their trust and selection. The exhibition has also received the Lauren & Mitchell Presser Contemporary Art Grant. Lauren and Mitchell Presser's generosity and trust in the Museum are a significant support for our work. Thanks to our anonymous donors; the National Lottery Council for Culture and the Arts; the Goethe Institute Israel; Electronic Arts Intermix, USA; New Zealand's Audiovisual Archive, Ngā Taonga Sound & Vision; the Library of Congress, Washington, DC; and Ran Kasmy Ilan, of the Artists Residence Herzliya.

Two solo exhibitions are dedicated to important artists who were active in Israel for many years: Aviva Uri (1922–1989) and Ivan Schwebel (1932–2011). The exhibition program formulated over the past decade at the Herzliya Museum has sought to consistently expand the historical memory of local art, through which contemporary Israeli art is perceived. By presenting exhibitions of deceased artists – some well-known and some forgotten – coupled with research of their artistic legacy, we seek to raise a renewed awareness of the uniqueness and importance of their work.

Ivan Schwebel's exhibition *FSP – Free-Standing Painting*, co-curated by Ori Drumer and the undersigned, was made possible thanks to close cooperation with the artist's family, who willingly took part in the project. The artist's journals played key part in our thinking about the exhibition. Like storyboards that document his work processes, they highlight his cinematic thinking, a dynamic aesthetics recalling graphic novels, and elements of American culture. Heartfelt thanks to Dr. Adva Frank Schwebel and to Ilai and Alma Schwebel. Appreciation goes to Ariel Armoni, designer of the exhibition, and Efrat E. Kaplan for her welcome

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
Assistant Curator and Web Officer: Natalie Tiznenko
Event and Distribution Coordinator: Jasmine Ritter
Office Manager: Gili Snir-Burg
Registrar: Tammar Friedman
Friends of the Museum Manager: Hagit Uzan Bachar
Friends Coordinator: Galia Hendelman
Volunteers: Orit Grosman, Miri Maoz, Moshe Wolanski
Logistics: Avi Peretz
Public Relations: Hadas Shapira
Admissions: Nili Goldstein, Galit Gov-Ari

Exhibitions and Catalogue

Editor: Dr. Aya Lurie
Editorial Assistant: Lilach Ovadia
Design and Production: Kobi Franco Design
Text Editing and English Translation: Einat Adi – Acts of Writing
Arabic Translation: Glocal Translations and Content Resolutions
Arabic Proofreading: Salma Samara
Restoration and Consultancy: Maayana Fliss
Design and Installation of Multimedia Systems: ProAV Ltd.
Signs and Labels: Cling, Environmental Branding Solutions
3-D Scans: Tamar Schori / 360TIKS
Installation Photography: Daniel Hanoch
Audio Guide Production: Espro Acoustiguide Group
Audio Guide Mobile Site: Yael Grossman Arzuan
Transportation: Reuven Aharon; Transclal Fine Arts Ltd.; Reuven A.A.S.I.
Framing: Nimrod Koren; Herzl's Frames, Ramat Hasharon
Hanging: Doron Shulman
Electricity and Lighting: Uzi Kapzoon
Construction: Victor Ben-Altale
Painting: Daniel Lev
Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Dimensions are given in centimeters,
height precedes width.
Works are from the artists' collections,
unless otherwise indicated.

Frontispieces: Details from works by Rotem Amizur, Ben Hagari,
Ivan Schwebel, James Stuart Blackton, Aviva Uri
(photos: Ben Hagari, Avraham Hay, Youval Hai, Daniel Hanoch)
© 2023 Herzliya Museum of Contemporary Art
Cat. 2023/1

On Point

Curator: Ben Hagari
Assistant Curator: Ofra Lapid
Installation Construction: Naaran Barzilay, Arts Terminal
Framing: Nimrod Koren
Mural Assistant: Hagal Kedem

The exhibition is supported by the Discount Artistic Encouragement
Award; the Lauren & Mitchell Presser Contemporary Art Grant;
the Lottery Council for Culture and the Arts; the New York State
Council on the Arts with the support of the Office of the Governor
and the New York State Legislature; and an anonymous donor. /
Works on paper are from the collection of LeRoy Neiman Center
for Print Studies in the School of the Arts at Columbia University,
New York. / Additional works on loan from Goethe-Institut Israel;
Electronic Arts Intermix (EAI), USA; Ngā Taonga Sound & Vision;
Len Lye Foundation; Aki Sasamoto; Take Ninagawa, Tokyo; Library
of Congress, USA; Tomas Vu-Daniel; Rirkrit Tiravanija; Gladstone
Gallery; George Laws Weinberg; Jon Kessler / Thanks to Prof.
Tomas Vu-Daniel, Artistic Director of the LeRoy Neiman Center for
Print Studies, and to Associate Director Samantha Rippner.

Ben Hagari, *I, Pencil*, 2022, digital video, sound, 16 min /
Directed and Edited by Ben Hagari / Cinematography: Boaz
Freund / Music and Sound: Matt Bauder / Performed by Salomé
Lapid-Hagari / Puppeteer: George Simonds / Color Correction:
Benjamin Muarry / Filmed at Musgrave Pencil Company,
Shelbyville, Tennessee / Courtesy of the artist / The work was
made possible by the generous support of the Discount Artistic
Encouragement Award; The New York State Council on the Arts
with the support of the Office of the Governor and the New York
State Legislature; Israel Lottery Council for Culture and Arts /
Ben Hagari, *Automata Theater*, 2023, digital video, sound, 6
min / Directed and Edited by Ben Hagari / Cinematography: Boaz
Freund / Music and Sound: Matt Bauder / Filmed at the Beinecke
Rare Book & Manuscript Library at Yale University, New Haven,
USA / With assistance from Timothy Young, curator of Modern
Books and Manuscripts / Courtesy of the artist / The film was made
with support by the Lauren & Mitchell Presser Contemporary Art
Grant / **Joan Jonas, *Mirage*, 1976**, black-and-white 16mm film
transferred to digital video, silent, 31 min / Courtesy of Electronic
Arts Intermix (EAI), New York / **Len Lye, *Free Radicals*, 1958**
(rev. 1979), black-and-white 35mm transferred to 16mm film,
sound, 4 min 24 sec / Courtesy of the Len Lye Foundation / Digital
version by Park Road Post Production and Weta Digital Ltd from
material preserved and made available by Ngā Taonga Sound &
Vision / **Lothar Meggendorfer, *Lustiges Automaten-Theater:
ein Ziehbilderbuch* (Funny Automata Theater: A Picture
Book), ca. 1891** / J.F. Schreiber, Esslingen bei Stuttgart / Printed on
double leaves; 8 chromolithograph plates with moveable elements
/ Private collection / **Lotte Reiniger, *Papageno*, 1935** (from *The
Magic Flute* by Mozart, 1791), black-and-white film transferred
to digital video, sound, 10 min 42 sec / **Aki Sasamoto, *Do Nut
Diagram*, 2018**, HD video, sound, 20 min / Courtesy of the artist
and Take Ninagawa, Tokyo / Courtesy of Goethe-Institut Israel /
James Stuart Blackton, *The Enchanted Drawing*, 1900, film
transferred to digital video, silent, 1 min 7 sec / Collection of the
Library of Congress, USA / **James Stuart Blackton, *Humorous
Phases of Funny Faces*, 1906**, film transferred to digital video,
silent, 2 min 30 sec / Collection of the Library of Congress, USA /
**Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Bangkok Boogie Woogie No. 2)*,
2015**, HD video, sound, 6 min 10 sec / Courtesy of the artist and
Gladstone Gallery

Aviva Uri: La Forza del Destino

Works from the Benno Kalev Collection

Curator: Benno Kalev
Assistant Curator: Natalie Tiznenko
Works are from the Benno Kalev collection
Additional works: Collection of Herzliya Museum
of Contemporary Art, gift of the late Yona Fischer;
and Avraham Hay collection.
Thanks to the artist Rachel Yampouler and to the
Moshe Gershuni Art Fund.
The exhibition is supported by Emda Group.

Ivan Schwebel: FSP – Free-Standing Painting

Curators: Aya Lurie, Ori Drumer
Assistant Curator: Natalie Tiznenko
Exhibition Design: Ariel Armoni
Video and Still Photography: Daniel Hanoch
Works are from the collection of Adva Frank Schwebel
Additional works from the collection of Herzliya Museum of
Contemporary Art, gift of the Tefen Open Museum
The exhibition is supported by Emda Group

Rotem Amizur: The Flatland

Curator: Iddo Markus
Photography: Yuval Hai
Courtesy Rothschild Fine Art Gallery



מה



מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית
HERZLIYA MUSEUM OF CONTEMPORARY ART