

יאיר גרבוז מארח את
אוזיאש הופשטטר:
ראשים וציור בתוכם
איזבלה וולובניק:
שלוש שריטות ומכתב אהבה
אירית חמו: ובכן, הינה העולם,
קטן וגדול כמו אב
להלי פרילינג: Home
ראובן קופרמן: צללים
חביב קפצון: צער העולם
נועה תבורי: צימאון



צוות המוזיאון

מנהלת ואוצרת ראשית: ד"ר איה לוריא
מנהלת אדמיניסטרטיבית: תמי זילברט
מנהלת מוז"ה – אגף החינוך: הילה פלד
עוזרת לאוצרת ראשית: נגה ליטמן
מתמחה מטעם חברת "עמדה": יובל קשת
אחראית אירועים והפצת תוכן: יסמין ריטר
רשמת: תמר פרידמן

מנהלת משרד ומתאמת המוזיאון: רוני קנר-שניידר
מנהלת מועדון הידידים: חגית און בכר
מתאמת מועדון הידידים: גליה הנדלמן
מנכ"ל ומנהלת תוכניות חינוך: שרון מלמד-אורון
אחראית אתר האינטרנט: נטלי טיזננקו
מתנדבים: משה וולסקי, מירי מעוז
אחראי לוגיסטי: אבי פרץ
עוזר לאחראי לוגיסטי: ניר תפילין
יחסי ציבור: הדס שפירא
הפצה ורשתות: דקלה בן עטיה
קבלת קהל: נילי גולדשטיין, גלית גוב-ארי

תערוכות וקטלוג

עריכה: ד"ר איה לוריא
עוזרת לעורכת: נגה ליטמן
עיצוב גרפי והפקה: סטודיו קובי פרנקו
עריכת טקסט ותרגום לאנגלית: עינת עדי – מעשה-מילים
תרגום לערבית: גלוקל תרגום ופותרות שפה
הגהה ערבית: סלמא סמארה
רסטורציה, ליווי ויועץ: מעינה פליס, נעה כהנר-מקמנוס
תכנון והתקנת מערכות מולטימדיה: ProAV בע"מ
שילוט וכיתובים: אקסטרים DPI
סריקות תלת-ממד: עודד פרי \ TIKS360
תצלומי הצבע: דניאל חנוך
הפקת מדריך קולי: Espro Acoustiguide Group,
יעל גרוסמן ארוזאן

שינוע והובלות: ראובן עמ"י, קונסטנטין סקוריק, סעיד אליאן
מסגור: המסגרות של הרצל, רמת השרון;
רע – בית מלאכה לצילום, תל-אביב
תלייה: דורון שלמן
חשמל ותאורה: עוזי קפצון
בינוי: ויקטור בן-אלטבה
צביעה: דניאל לב
דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל-אביב

המידות נתונות בסנטימטרים, עומק × רוחב × גובה
העבודות מאוספי האמנים, אלא אם צוין אחרת
על העטיפה: דימוי בהשראת ראובן קופרמן, יער, 4-2023

© 2024, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית

חביב קפצון: צער העולם

התערוכה נערכת במסגרת פרס קשת לאמנות עכשווית,
מיסודה של משפחת בר-גיל אבידן
ועדת הפרס: קרן בר-גיל, אודי אדלמן, לאה מאואס,
ד"ר חוסני שחאדה, ד"ר איה לוריא
אוצרת: נתניה ואן דייק
הפקת פרס קשת: ורד גדיש
ליווי הקמה: דניאל לב

צער העולם, 2024, וידאו, 14:30 דקות

רפרפורמית: אוליביה הילד
דיבוב: אוליביה הילד
ניצבת ידיום: שאיה חן
אנימציה: דני פינקנטל
עיצוב סאונד, מיקס ומאסטרינג: סימה גוטמן (סימי לי ג'ונס)
עריכת טקסט וידאו: רננה נוימן

נועה תבורי: צימאון

אוצרת: סמדר שינדלר
הדמיית לתערוכה: דוד חקי
בנייה והקמה: נערן ברזילי, Arts Terminal
סאונד: אלון תבורי
אסיסטנטית: יסמין ג'ון
צילום: עמית דומב
התערוכה בתמיכתם האדיבה של ידידי המוזיאון
ארנה וג'פרי שטרן, ותורם בעילום שם

איזבלה וולבניק: שלוש שריטות ומכתב אהבה

אוצרות: אלינית קונופני, איה לוריא
מסגור: רע – בית מלאכה לצילום, תל-אביב
אובייקט לתצוגת פסלים: עדי שמולביץ
בניית קונסטרוקציה לאובייקט תצוגה: נועם בר
סיוע בבניית אובייקט תצוגה: לני גונט
התערוכה בתמיכת המענק לאמנות עכשווית ע"ש לורן ומיטשל
פרסר; קרן אדמונד דה רוטשילד; גלריה רוזנפלד, תל-אביב

אירית חמו: ובכן, הינה העולם, קטן וגדול כמו אב

אוצרת: טלי בן-נון
השאלת כלי קרמיקה בנדיבות אוסף משפחת לרר,
אוסף מיקה אדלר ואוסף אירית חמו
בנייה והקמה: עידו גורדון
הדמיית חלל: דוד חקי
אסיסטנטית לאמנית: אביגיל חמו
נגרות: זאב קורנפלד
עריכת נוסח ראשוני של הטקסט: מירב גבעוני הרושבוסקי
צילום עבודות: טל ניסים
שם התערוכה הוא ציטוט משירו של אושן וונג, "איש אינו יודע
את הדרך לגן עדן", בתרגום שירה סתיו
התערוכה בתמיכת מועצת הפיס לתרבות ואמנות; קרן יהושע
רבינוביץ לאמנויות, תל-אביב; גלריה עינגע לאמנות עכשווית,
תל-אביב

ראובן קופרמן: צללים

הזוכה בפרס דיסקונט לעידוד היצירה לשנת 2024
אוצרת: ד"ר איה לוריא
עוזרת לאוצרת: נגה ליטמן
הפקה ועיצוב: נועם בר
סטודיו לקרמיקה: Boys Do Ceramics
התערוכה בתמיכת בנק דיסקונט; ידידי המוזיאון אן וארי רוזנבלט;
גלריה רוארט, תל-אביב; ותורם בעילום שם

אוסף+

להלי פרילינג: Home

אוצרת: ד"ר איה לוריא
העבודות נרכשו לאוסף מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית במסגרת
"יומני קורונה", בנדיבות הקרן לרכישת אמנות ישראלית
ע"ש פרופ' מיכאל אדלר זיכרון לברכה
התערוכה בתמיכתה הנדיבה של חברת monday.com



על רקע מציאות של חוסר ודאות וקושי, פתיחתן של תערוכות חדשות אינה מובנת מאליה. היא חייבה הירתמות מיוחדת ושותפות לדרך של אנשים רבים המכירים בחשיבותה של האמנות בחיינו וביכולתה להציע מעט מפלט ונחמה. ברצוני להודות בראש ובראשונה לאמניות ולאמנים המציגים: יאיר גרבוז, איזבלה וולובניק, אירית חמו, להלי פרילינג, ראובן קופרמן, חביב קפצון ונועה תבורי. אנו מוקירים את זכרו ופועלו של הצייר אוזיאש הופשטר (1994–1995), שתתם בנדיבות את עזבונו למוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. על עבודת אוצרות מעמיקה ונטולת פשרות, תודתנו והערכתנו ליאיר גרבוז, טלי בן-נון, נתניה ואן דייק, אילנית קונופני וסמדר שינדלר. תודה מקרב לב לעומדים בראשות עיריית הרצליה ולעדי חדד, מנכ"לית החברה העירונית לאמנות ולתרבות, על האמון ועל מעורבותם החשובה בכל מישורי העשייה של המוזיאון, הסוללת נתיבים חדשים לפעילותו ולקידומו. רבים וטובים תמכו וסייעו במימוש מערך התערוכות הנוכחי במוזיאון ועל כך תודתנו העמוקה.

תערוכת היחיד של חביב קפצון, שאצרה נתניה ואן דייק, התאפשרה הודות לפרס קשת לאמנות עכשווית מיסודה של משפחת בר-גיל אבידן. תודה מקרב לב לקרן בר-גיל ולרן אבידן על תרומתם הנדיבה והמשמעותית. תודה לשופטים האורחים: אודי אדלמן, ד"ר חוסני אלח'טיב שחאדה ולאה מאואס. תודות למפיקת הפרס ורד גדיש, וכן לעדי דהן, רותם לשם, נירה פרג ועומר שיזף על הדיאלוג המפרה עם האמן. האמן ראובן קופרמן ותערוכתו זכו בפרס דיסקונט לעידוד היצירה לשנת 2024. ברצוננו

להודות ליו"ר הבנק, דני ימין, על הבחירה במוזיאון הרצליה והתמיכה הנדיבה. תודתנו המיוחדת לשולמית נוס, הממונה על אוסף בנק דיסקונט, ולחברות ועדת השיפוט לפרס: גל כרמי מור, מנהלת מועדון פלטינוס של הבנק; רוני גילת-בהרב, מנהלת כריסטיס ישראל; האוצרת אירית הדר; והאוצרת רוני כהן-בנימיני. על התמיכה הנדיבה אנו מודים לשמעון בן שבת; גלריה רוארט, תל-אביב; אן וארי רוזנבלט; ותורם בעילום שם. תודתנו לנועם בר, מעצב ומפיק התערוכה, ולסטודיו Boys Do Ceramics. תערוכתו של יאיר גרבוז מציגה מהלך תערוכתי-אוצרותי כפול המציע, לצד הצגתה של סדרת הציורים שיצר בשנים האחרונות, גם תצוגת ציורים פרי בחירותיו מעיזבון הופשטר שבאוסף המוזיאון. תודה על תמיכתה ארוכת השנים של הקרן הציבורית על שם אוזיאש הופשטר ז"ל, המאפשרת מחקר, שימור ותצוגה של עיזבון הופשטר במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. תודות לגב' אלה קליר-אריאל, חברת הנהלת הקרן; לעו"ד חן כהן; להרמטיק נאמנות (1975) בע"מ (לשעבר החברה לנאמנות של בנק לאומי לישראל בע"מ). תודה לרו"ח עדי חדד; לגב' איה פרישקולניק; ולעו"ד בועז נווה. תודה והערכה לעו"ד טלי ירון אלדר ולתמיכתה הנדיבה של קרן אילנות של זהב, לזכרם והנצחתם של האמנית אילנה ירון ופרופ' מיכאל ירון, המסייעת להוציא לאור קטלוגים לאמנים בוגרים. תודה מקרב לב לאמון יריב ולגלריה גורדון, תל-אביב, גלריית הבית של גרבוז, על תמיכתם הנדיבה בקטלוג התערוכה. תודות לאדם ולמגן חלוץ, על העיצוב המדויק של הקטלוג. תודה לשירות הסרטים הישראלי על האישור להקרין את הסרט הדוקומנטרי

תערוכתה של להלי פרילינג מציגה ארבעה סרטונים דיגיטליים מאוסף המוזיאון וסרטון חדש מאותה סדרה. העבודות נרכשו לאוסף המוזיאון באדיבות קרן פרופ' מיכאל אדלר ז"ל, במסגרת הפרויקט "יומני קורונה". תודה לחברת monday.com על תמיכתם הנדיבה בתערוכה. תודה גדולה נתונה לכל ידידות וידידי מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, התומכים בפעילותנו, בחום ובמחויבות עמוקה, לאורך כל השנה. תודה לשושי אלמגור, יו"ר העמותה למען מוזיאון הרצליה; לכל חברי הנהלת העמותה; לחגית אזון בכר, מנהלת מועדון הידידים; ולגליה הנדלמן, מתאמת המועדון. תודה מיוחדת לחברת "עמדה" ולעומדים בראשה, נורית ברמן ואיקה אברבל, על העמדת מלגה להתמחות באוצרות במוזיאון הרצליה. המלגה, הניתנת זו השנה השלישית, הוענקה השנה ליובל קשת. 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; קובי פרנקו, שעל העיצוב המדויק; והדס שפירא, המנצחת על יחסי הציבור. תודה ליניב לוי וליוסי כהן, המופקדים על המדיה בתערוכות. תודות למתנדבי המוזיאון, המסייעים לנו במסירות, משה וולנסקי ומירי מעוז. לבסוף, תודה מעומק הלב שלוחה לאנשי הצוות הנהדרים של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית: תמי זילברט, נגה ליטמן, יסמין ריטר, רוני קנר-שניידר, תמר פרידמן, אבי פרץ, הילה פלד, שרון מלמד אורון וכל צוות מוז"ה. תבוא על כולכם הברכה.

ד"ר איה לוריא

מנהלת ואוצרת ראשית

על אודות הופשטטר, שביים וצילם יכין הירש (שירות הסרטים הישראלי, 1989). תודות להוצאות הספרים על האישור לצטט מתוך ספריהן: עם עובד, הבה לאור, כנרת זמורה-ביתן דביר ותשע נשמות.

תערוכת היחיד של איזבלה וולובניק, באוצרות משותפת של אילנית קונופני והחתומה מטה, זכתה במענק לאמנות עכשווית על שם לורן ומיטשל פרסר לשנת 2024. נדיבותם של לורן ומיטשל פרסר בתמיכתם במוזיאון היא משענת משמעותית לעבודתנו. תודה מעומק הלב על התמיכה בתערוכה לקרן אדמונד דה רוטשילד ולעומדות בראשו: הברונית אריאן דה רוטשילד; טל שגיא פארן, מנהלת הקרן; ואיריס ניצני אביבי, מנהלת מרכז אדמונד דה רוטשילד ותחום האמנות של הקרן. תודה להוצאת הקיבוץ המאוחד ולמתרגמת טל ניצן על האישור לצטט מתוך שירה של אלחנדרה פיסארניק. תודה לדורון רצאבי על השאלת עבודה לתערוכה. תודתנו ל"רע – בית מלאכה לצילום", רע בן דוד ואמיתי אובל על עבודתם המקצועית כתמיד. תודות לצקי רוזנפלד, לאוצרת מיה פרנקל טנא ולאיתמר לביא מצוות גלריה רוזנפלד; ולתומכים בעילום שם. תודה לסימה, ארקדי ואנה וולובניק; זמיר שץ; אליה יעקב; נועה אירוניק; ואריאל רם פסטרנק על הדיאלוג והתמיכה.

תערוכת היחיד של אירית חמו, באוצרותה של טלי בן-נון, התאפשרה הודות לתמיכת מועצת הפיס לתרבות ולאמנות וקרן יהושע רבינוביץ לאמנויות, תל-אביב. תודה מעומק הלב למשפחת לרר ולמיקה אדלר, שניאותו להשאיל לתערוכה עבודות מתוך אוספי הקרמיקה המיוחדים שלהם. תודה לעידו גורדון על ההפקה, התכנון והביצוע של הפרויקט; ולדוד חקי על ההדמיות לתערוכה. תודה מיוחדת על הדיאלוג לקובי קלייטמן, ליאורה קפלן, דנה כהן וגבריאל חג'אג'.

תודה לידידי המוזיאון ארנה וג'פרי שטרן על תמיכתם בתערוכת היחיד של נועה תבורי, שאצרה סמדר שינדלר. תודה לנערן ברזילי על הבנייה וההקמה; לאלון תבורי על הסאונד; ולדוד חקי על ההדמיות לתערוכה. תודה מיוחדת על הדיאלוג לעמית דומב, לדורית פיגוביץ גודארד ולעדי ויצמן, ולתומכים בעילום שם.

יאיר גרבוז מארח את אוזיאש הופשטטר: ראשים וציור בתוכם

אוצר: יאיר גרבוז
ליווי אוצרותי: איה לוריא

טקסט מאת יאיר גרבוז

”עם סיפור קרוש על לחי / וניגון תשוש מבכי”¹

1 מתוך ”כינור ישן” מאת אוזיאש הופשטטר, לחן עממי, תרגום: רחל שפירא.

ב-1957 עלה לישראל הצייר אוזיאש הופשטטר, מעולם מסויט ואפל שאי אפשר להותירו מאחור. הוא הגיע למחוזותינו כצייר פיגורטיבי מנוסה, פליט יהודי רווי צער, מנוחם מעט בעזרת הומור חודרני ואירוני. כאשר הגיע הופשטטר כצייר בשל לישראל, הוא פגש כאן אוונגרד, קצת מתאחר, הצועד קדימה באון מבלי להביט לאחור ומוציא חדש מפני ישן. רק שנים ספורות לפני כן, הגדיר ראש הממשלה דוד בן-גוריון את היידיש כ”שפה זרה וצורמת” ובמשך תקופה של שנתיים אסרו על העלאת הצגות ביידיש, כדי לא לחבל בפעולת כור ההיתוך, שלא תדעך בו האש המלכדת. באותן שנים, למרבה הבושה והתדהמה, היה הצייר השנוא ביותר בקרב הציירים הישראלים מארק שאגאל, האיש שהנציח את מה שקיוו כאן להשכיח. באופן מתוחכם, מניפולטיבי וסלקטיבי, לא דיברו נגד תכניו ומקורותיו של שאגאל אלא התקיפוהו בשל מה שכינו מתיקות ומסחריות יצירותיו. אמור מעתה, הופשטטר



יאיר גרבוז, ללא כותרת, 2021, אקריליק על עץ, 60x120 (צילום: דניאל חנוך)

בא מהגולה ומצא כאן את שנאת הגולה ואת השכחה וההדחקה כתרופה וכדרך אידיאולוגית וחינוכית. הוא מצא כאן אנשים מחופשים לגיבורים מרוב פחד לזכור. וגם גיבורים אמיתיים שהקריבו את חייהם ואת צורכיהם האישיים למען מטרה שהגדרתה השתנתה מעשור לעשור.

הופשטטר ושאגאל אינם דומים זה לזה, אך הם פחות שונים מכפי שהורשינו לחשוב. אם ניקח משאגאל את הראשים בלבד, את העיניים, את הפיות, את הפאות, את הפרופילים המתחבקים, את הסגנון הנאיבי-הפרימיטיביסטי של היהודים, אם נסלק לרגע את בתי העיירה, נתמקד ברישומים ונשווה את כל אלה לדמויות ההופשטטריות, סביר שנפתע – ולא נסתפק עוד באהבתו של הופשטטר, על פי עדותו, לציורים של גיימס אנסור ושל פרנסיסקו גויה.² מכל מקום, גם על שאגאל וגם על הופשטטר אפשר לומר שלא מדובר בסגנון אלא בשפה. לא הייתי מוותר גם על אזכור הצייר ז’אן דובופה ועל ארט-ברוט בכלל כמקורות סגנוניים ונפשיים לאקספרסיה הציורית של הופשטטר. מלבד זאת, אין צייר מעוות ומשנה ומגזים וקוטע שאינו חייב משהו לפיקאסו.

באותן שנים שלט המופשט הלירי באמנות הישראלית – שלטון בנגוריוניסטי ללא מיצרים. בן-גוריון עצמו שנא אמנם ציור מופשט באשר הוא, אבל טיפח בודעין ובלא יודעין אבסולוטיזם ושליטה. במובנים צורניים

2 אוזיאש הופשטטר בראיון עם אברהם חלפי, 31 ביולי 1984, עמ' 3, תיקיית הופשטטר, ספריית מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית.

ותוכניים היה הציור הזה חלק מכור ההיתוך: טהור, טוטלי, שטוח, מכסה, מאחד, מוחק, עכור, מוקרם. בשעה שהציירים הללו עשו הכול כדי להיות בין-לאומיים ועכשוויים, צעירים ורעננים, היו שהמשיכו לשאת בקושי רב, אם בכלל, את הזיכרון היהודי. מצד אחד נפתחו מרחבים חד-כיווניים הקרויים "אופקים חדשים" ומצד שני קול דמי אחיהם צעקו אליהם מהאפר להבין ולזכור. רק מעטים הפנימו אז כי בעוד היחיד ראשי, מתוך הגנה עצמית, להתאמץ לשכוח, הרי שהרבים מחויבים לזכור ולהזכיר. בגלותיות ראו אצלנו אויב מבית. במחזה ילדי הצל מאת בן ציון תומר, שנכתב ב-1961, אומר זיגמונד, אחד מגיבורי המחזה, פליט יהודי, מקבץ נדבות ומשוגע: "אנוש מלא כלימה ועוון, תן לירה ונגמור את החשבון". ובאחד השירים במחזה נאמר: "שתיקת קרון שנתרוקן מילדיו כפחם".³

3 בן ציון תומר, ילדי הצל (תל-אביב: עמיקם, 1963).

ככל הזכור לי ביקש הופשטטר שלא יגדירו אותו כצייר המבטא את אימי השואה. לפחות שלא יגזימו בזה. לא לקרוא את הציור שלו באופן כה טראומטי שלא יאפשר כל שיפוט. סבלות האדם ושרירות הרוע מספיקים כדי להתבונן ביצירתו באורח כוללני יותר. המשורר מאיר ויזלטיר קרא לאחד מספרי שיריו בשם דבר אופטימי, עשיית שירים. אין בספר שירים אופטימיים, אלא כמעט רק פסימיים, אלא שעצם עשיית שירה הוא דבר אופטימי כשם שעצם עשיית ציור אצל הופשטטר הוא מעשה מאוד אופטימי. כמו שהופשטטר עצמו אמר: "אין ספרים טובים ולא קשים".⁴ בשיחה עם המשורר אברהם חלפי אמר הופשטטר על חיבורים חוצי היסטוריה או אולי מאחדי היסטוריה: "ואם אתה מחפש אנשים דומים לדמויות של הופשטטר, הרי זה אנסור וגויה. אנשים כמו גויה, שעברו את תקופת נפוליאון, היו טרגיים, ואני לא מתקופת נפוליאון, אני מתקופת היטלר".⁵ רוצה לומר: אני לא מדבר רק על השואה אלא על הטרגדיות ועל הרודנים ועל האכזריים כולם ועל האבסורד שבקיום האנושי. באופן אבסורדי ומפלצתי משהו, הרודנים הם מולידי ומחזקי ומגדילי ההומור בעולם. גם העוני. גם הגורל. ולסיום פסקה זו עוד ציטוט מפי הופשטטר: "בלי זה אני לא מבין את העולם. בלי איוב ובלי קוהלת".⁶

4 הופשטטר בראיון עם חלפי, עמ' 3.

5 שם, עמ' 4.

6 שם, עמ' 3.

ועוד ציטוט מהמחזה ילדי הצל, מתוך שיחה טעונה בין נורית הצברית ליורם, ששמו האמיתי יוסל'ה ובישראל עברתו את שמו לשם חוזקה והשתייכות:

נורית: בן כמה היית כשהגעת ארצה?

יורם: בן ארבע-עשרה.

נורית: החצי מעכשיו.

יורם: חצי שם וחצי כאן.

נורית: החצי הראשון כולו בלילה בשבילי.

יורם: חציו האפל של הירח.

נורית: קח אותי לשם.

יורם: סופך יהיה כסופה של אשת לוט.⁷

7 בן ציון, ילדי הצל, עמ' 22.

בציוריו של הופשטטר הדמויות מביטות לכל הכיוונים. גם לאחור. בביקורת על תערוכת הופשטטר במוזיאון רמת גן כותבת תליה רפפורט: "עולם פרטי ואוניברסלי כאחד שפוסח כל הזמן בין הסעיפים: בין רוחניות ליצריות, בין מוות לפיריון, בין גן-עדן לגיהנום, בין טרגיות לאופטימיות, בין ייאוש לתקווה, עולם רפאים הזייתי ומסויט קודר ומוזר שנע בין

אקספרסיוניזם לסוריאליזם".⁸ ואני משנה ואומר: לא בין לבין מצויר הופשטטר, אלא גם וגם. וזהו האזכור הראשון לקרבה שאני חש בין ציורי שלי לשלו, שהרי גם אני מוצא את עצמי לא בוחר בין לבין אלא מצויר גם וגם. לשנינו יש עולם נערם. עולם מצטבר ומתמלא ונדחס. לא פלא שסלקציה לא הייתה המונח האהוב עליו. לא עושים סלקציה אלא מתקנים עד כמה שאפשר ועד שצריך לעצור. כך גם אני עושה.

דורית לויטה הגדירה את הופשטטר כאקזיסטנציאליסט דתי,⁹ הגדרה שהיא אמנם דבר והיפוכו אך בכל זאת מוצלחת מאין כמותה. אומרים הרואים כי לפעמים הוא מצויר ספק גבר ספק אישה ולפעמים ספק אדם ספק חיה. ואני אומר שלא "ספק" היא המילה הנכונה אלא "גם". גם גבר וגם אישה, גם ראש אדם וגם חיה. וכשהופשטטר מצויר אישה – בדרך כלל את אשתו – הוא בעצם מצויר את עצמו בלעדיו. זה תמיד הישג חשוב בעיני, להיפטר מהאני וכך להעשירו. ובראשים שאני מצויר, זהויות רבות מתכנסות יחדיו לכדי אי החלטה מוחלטת. אני מאוד מוחמא כששואלים אותי "מה קרה לך?!" וכשאומרים משהו כמו "בחיים לא הייתי מאמין שזה ציור שלך!"; בדרך כלל אני עונה ברצינות מחויכת: "גם אני לא מאמין עליי שזה אני". ללא ספק נטלנו על עצמנו לעורר תימהון. צריך אפוא להוסיף ולהסביר שהזליגות הצורניות והזהותיות בין הגבר והאישה ואי הבהירות שהן מייצרות אינן עניין לפסיכולוגים דווקא, אלא להבנה שמדובר בהימור מרצון על הזהות למען הרחבתה וגם התקפתה בידי עצמה. נדמה לי שבמקום לעסוק במניעים אנו מעדיפים לראות בעיניים פקוחות את החופש שבדה־פרסונליזציה. ממילא ההשתנות המתמדת לא מאפשרת תרפויטיות, כי השינוי הוא עקרוני, מהיר, מפתיע, תמידי ותוך־גולגלתי. לא נרפאים בעזרת שינוי אלא רק מתקדמים ממנו לאפשרויות אחרות.

אף שהופשטטר הוא אקספרסיוניסט מובהק וחרף הבעה, יש בציור שלו איזה יסוד אימפרסיוניסטי. לא בסגנון אלא בהשתנות המתמדת, בעבודה החוזרת ונשנית על הציור, בתנועתיות המתקשה להיעצר. לא ציור פעולה אלא ציור של פעולת ייאוש. הרדיפה אחרי הזנב של עצמן. ההתנהגות האוטרקית. הציור שלעולם אינו נגמר. מעניין לחשוב עליו גם בהקשר של הצייר פרנצ'סקו קלמנטה (נ' 1952), שהופשטטר ככל הנראה כלל לא הכיר. קלמנטה יוצר עולם לא קטוע אלא אוטונומי. עולם שאין חוץ ממנו. הדמויות מספקות את הצרכים של עצמן ולעיתים צורכות את גופן שלהן. יש בהן אנדרוגניות שאינה מתלוננת על מר גורלה. פיות פעורים שהאימה היא רק אחד מהמאפיינים שלהן. אנשים שנקטעים לכדי חיות, ולא כאלגוריה. גם הופשטטר מצויר בחופש צמוד משמעת. באצבעות של אומץ. ציוריו אינם מתוארכים. ממד הזמן איבד את חשיבותו. ועם כל הרגישות לביוגרפיה הפרטית שלו, הוא לא בורא אדם בצלמו אלא כל דמות נבראת בצלמה. אהבת הנייר ואהבת תנועת היד מייצרים מכתבים מהתופת באשר היא. ייתכן שצריך פשוט לומר באנחה: ככה זה! בנימין תמוז הגדיר את ציורו של הופשטטר בכותרת "שירה, לגלוג ואנחה".¹⁰

אין לי יכולת ולא רצון לדבר בי או באחרים בלא לצטט דברי שירה ופרוזה, וזה מה שמצאתי להביא כאן כנקודת עצירה בין הבחנה להבחנה. האיש בעל ראש הדלעת

היה היה איש אחד שבמקום ראש הייתה לו על כתפיו דלעת חלולה. ככה הוא לא היה יכול להרחיק לכת. ואף על פי כן הוא רצה להיות

8 טליה רפפורט, "אקזיסטנציאליסט דתי וייצור", דבר, מס' 19968, מרץ 1990.

9 דורית לויטה, הופשטטר (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 1980) עמ' 12.

10 בנימין תמוז, "יצירתו של הופשטטר: שירה, לגלוג ואנחה", בתוך: הופשטטר (תל־אביב: מסדה, 1989), עמ' 16.

בראשו! כזה מין אחד! – במקום לשון היה תלוי לו מהפה עלה של עץ אלון, והשיניים היו רק בליטות מחורצות בסכין. במקום עיניים לא היו לו אלא שני חורים עגולים. מאחורי החורים הבליחו שני בדלי נר. אלה היו העיניים. ככה לא היה יכול להרחיק ראות. ואף על פי כן היה אומר שעניו טובות מאין כמותן, הרברבן! – לראשו חבש מגבעת גבוהה; כשפנה אליו מישהו בדברים היה מסיר אותה, כל כך מנומס היה. והנה, פעם אחת הלך האיש לטייל. אבל נשבה רוח עזה כל כך עד שעניו כבו. הוא רצה להדליקן שוב, אבל לא היו לו גפרורים. דמעות החלו לזלוג מזנבות הנר שלו, כי שוב לא היה יכול למצוא את דרכו הבייתה. וככה הוא ישב לו, לפת את ראש הדלעת בשתי ידיו ושאל את נפשו למות. אבל למות לא היה לו קל כל כך. לפני כן באה חיפושית וכרסמה את עלה האלון מפיו. לפני כן באה ציפור וניקרה בגולגולת הדלעת שלו. לפני כן בא ילד ולקח את שני בדלי הנר. ואז היה יכול למות. החיפושית עוד מכרסמת את העלה, הציפור עוד מנקרת, והילד משחק בנרות הקטנים.¹¹

11 רוברט ואלזר, אפר, מחט, עיפרון וגפרור, תרגום: טלי קונס (תל-אביב: עם עובד, פריזא אחרת, 2013), עמ' 22.

לפעמים אין מנוס מלשחוק עוד יותר את השחוק ממילא ואז אין טעם לנסות להתעלם מההומור הרב שיש בציטוט מהמובן מאליו. לכן אני מבקש לצטט שורות משיר של יהודה עמיחי, שהוא אולי שגור מדי ומשמש כהוגן ובכל זאת נחוץ כאן במיוחד: "אל מלא רחמים / אלמלא האל מלא רחמים / היו הרחמים בעולם ולא רק בו".¹² ועוד ציטוט, מפזמון שנשחק לא פחות, מאת שלום חנוך: "אדם בתוך עצמו הוא גר / בתוך עצמו הוא גר / לפעמים עצוב ומר הוא / לפעמים הוא שר / לפעמים פותח דלת / לקבל מכר / אבל / אבל לרוב / אדם בתוך עצמו נסגר". הבנתי מדוע הרעיון להציג לצד הופשטטר הוא טוב ונכון לי כשגיליתי שבתוך עצמו הוא גר. הוא אוטונומיה. כלומר אין רקע ולא סביבה ולא בית ולא רהיטים ולא נוף... הכול מתרחש בתוך הגוף ובתוך הראש. אם יחסר מקום, יגדל הגוף ויתרחב. החמה לא זורחת והשיטה לא פורחת והציפור לא מצייצת. נמחק העולם – כוסה הרקע ונשאר הגוף לשאת את ההווה ואת העבר. את שהיה ואת שהומצא. את האנשים האחרים ואת החפצים. את הארוטיקה ואת האוטוארוטיקה ואת פגעי השנים. אילו לא היה העולם חסר רחמים, היו האנשים בעולם ולא רק בתוך עצמם. מי שרוצה לנסות להבין, צריך להתעלם מן הסביבה ולהיכנס אל נבכי הריבוע.

12 יהודה עמיחי, "אל מלא רחמים", כל השירים בחמישה כרכים (ירושלים: שוקן, 2004), כרך 1, עמ' 86.

לאנתרופוצנטריות הצורנית הזו אני מרגיש קרבה רבה מאוד. זה עולם הנבנה מחדירות ומפירוקים. בגילי המתקדם, אחרי שנים של השתנות והמצאת עולמות וסגנונות, התמקדתי בשנים האחרונות ביצירת ראשים שהם המקום והזמן, החוץ והפנים, הביטחון והסיכון, ההמצאה וההעתקה, האיברים ותחליפיהם. הציורים נראים כמו נוצרו על פי שיטה, ומצד שני כאוטיים ונעדרי כל שיטה. בזאת ובאלה אני מוצא את הקרבה הראויה לתצוגת מפגש ביני לבין הופשטטר. אם אדם נושא בקרבו את הזיכרון, אזי טיול שורשים הוא כעין ניתוח מוח. כל צורה היא גם ישות אוטונומית וגם קפסולת דמעות וגם מאגר של בדיחות, הומור ועיוותים. גם העשייה הרציפה המקווה לאיכות מתוך הכמות משותפת לשנינו. לא פעם שואלים אותי אם אני יודע מה אני עומד לצייר ואני עונה בחיוב: אני תמיד יודע מה אני עומד לצייר, אבל זה לא יוצא לי... הציור יודע

טוב ממני מה הוא רוצה. ככל שנדמה לי שאני מוליך, מוכיחה התוצאה שהייתי מולך. רק השיפוט שאני שופט את התוצאה מחזיר את השליטה לידיי. גם הציור של הופשטטר רוצה וגם הדמויות שלו רוצות. לפעמים הן רוצות עין תחליפית, לפעמים החלפת ראש, לעיתים ראשים מחוברים. ובכן, ראש מארח וראש אורח ועולם מתארח. בשנים האחרונות, במסגרת נוקשה – של ראשים ולא עלילות – אני תר כאמור אחר אנשים שונים ממני ושונים זה מזה. ואני מרבה להיעצר במחזות הכיעור והעיוות. הרקע של הופשטטר נמחק בחיים, ואחר כך בציור. נמחק באכזריות שאין כדוגמתה. הרקע שלי נמחק מתוך הזנחה מתעצמת והולכת. שנינו ספקנים כלפי העולם, כל אחד באופן אחר, ונאחזים בדמויות שאנו יוצרים.

הופשטטר היה צייר בלתי מפסיק. לא עוצר. עורם ערמות. עובר מנייר לנייר, מגוף לגוף ומראש לראש. לעיתים כשנתקלים בריבוי, קשה להתרכז ולהחזיק בראייה פרטנית. לא פעם קשה להתבונן בציור בודד שלו בריכוז מלא, בלא לחשוב על השאר, אך התמורה לריכוז כזה רבה, עד כדי כך שהיא מסלקת את צל האחידות לטובת המקרה הציורי הבודד.

בציוריו של הופשטטר יש הרבה מאוד ארוטיקה וגם תלות אוהבת ולומדת בגוף האישה ובדמותה. בעבודות שלי האישה היא צורה נוספת לשוחח עם תולדות האמנות, עם ז'אנרים מוכרים ועם שכחה ומחיקה. זהו דו־שיח עם העבר וכובדו ועם חוסר הידע והרצון של התרבות הישראלית לספר את סיפורה ולעשותו נוכח והמשכי. זה לא רק מפגש שלי עם צייר שכבר אינו בינינו, אלא מפגש עם עיזבון, עם העובדה המזעזעת שאמנים מוכרים בישראל, מהם שהיו מוריי וגם ידידיי, כבר כמעט נשכחו, נדחקו אל המחסנים במקרה הטוב.

כל חיי המקצועיים אני משתמש במקורות וברעיונות צורניים שאני קורע מתוך ספרים, חוברות, עיתונים, תצלומים. אני אוסף, מחטט, משכפל, מעתיק, מדפיס, תולש, מנכס, מגדיל, מעוות, מחקה. הציורים מומצאים מהיתקלויות עם חומרי המציאות ומנבירות. הפעם התאפשר לי, בזכות מזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, לצלול לאוסף הופשטטר. שם ביצעתי את כל הפעולות האלה לא לשם ציור שלי אלא לשם בחירה בציורים שלו, להעמידם ליד שלי להיכרות, להרחבה ולעימות, וכשכנות מלמדת. לא אני הצייר כמובן, אבל הבחירה היא שלי – כשם שגם הציור שלי מבוסס על בחירה. לצד מעשי הגנבה שלי עומד בהפתעה מעשה שידוך. ציורים המספקים זה לזה כאבי ראשים.

יאיר גרבוז, ללא כותרת,
2022, אקריליק על עץ,
40x40 (צילום: דניאל חנוך)
Yair Garbuz, *Untitled*,
2022, acrylic on wood,
40x40 (photo:
Daniel Hanoch)



אוזיאש הופשטטר,
ללא כותרת, סוף שנות
ה־80 או תחילת שנות
ה־90 של המאה ה־20,
אקריליק על נייר, 70×50,
אוסף מוזיאון הרצליה
לאמנות עכשווית
(צילום: דניאל חנוך)
Osias Hofstätter,
Untitled, late 1980s
or early 1990s,
acrylic on paper,
70×50, collection of
Herzliya Museum of
Contemporary Art
(photo: Daniel Hanoch)



אוצרת: נתניה ואן דייק

המצלמה מסתובבת באוויר, סחור סחור. שמיים וארץ מיטשטשים לכדי תמונה כאוטית אחת, ומעוררים תחושה של חוסר התמצאות ואובדן משמעות. עולם שאין בו אחיזה, שאינו מציע קרקע מוצקה תחת רגלינו; תמונה שמזכירה את התקופה הלא יציבה שלנו. במיצב הווידאו האחרון שלו, האמן חביב קפצון מציב את הדמות ולטשמרץ בתוך המהומה הזו. הוא עיצב את הגיבור המופלא שלו על פי המונח הגרמני Weltschmerz, שמשמעו "צער העולם", או "כאב־עולם". כתופעה, Weltschmerz מאפיין את הרומנטיקה הגרמנית, אך הוא מתאים לימינו ממש כפי שהלם את המאה ה־19. הוא מציין עצב על הקיום, ובר־זמנית מתאר תחושת כאב הנחווית בעולם ועל העולם, ואת הידיעה שהשניים קשורים מהותית זה לזה. זו התחושה שלנו כשאנחנו מבינים שהעולם אינו מה שהוא צריך להיות; כשאנחנו ניצבים אל מול ה"למה" הבלתי ניתן לידיעה של הסבל. במיצב הווידאו של קפצון, ולטשמרץ עולה לבמה בסצנה שהיא הכלאה בין ממשק של מחשב לתיאטרון בבובות מאולתר. מחיאות כפיים עליזות של קהל בלתי נראה מחיות את הסצנה בגולמנות. ביקום אבסורדי־משהו זה מכונות מתוצרת עצמית ו"אובייקטים מדברים" מתפקדים כדמויות לא אנושיות ומספקים פרספקטיבה חיצונית על הטבע האנושי. ולטשמרץ, בדמות אבן, צופה בשמש הזורחת מבעד לחלון. שגרת הבוקר של העולם שבה ומתקיימת כמאז ומתמיד, והוא מהרהר על הערך והמשמעות של החיים: "העולם אינו כמו שחשבתי שהוא יהיה. שום דבר אינו כפי שהוא צריך להיות. [...] הרוע נמצא בכל מקום. הימים ארוכים ובודדים. זה לא מה שחשבתי שיהיה, ולמען האמת, נמאס לי לחכות שהמהפכה תבוא ותישא אותי מכאן".

המיצב של קפצון רחוק מלהיות ניהיליסטי, אף שדבריו של ולטשמרץ עשויים לרמז ההפך. בצער העולם, כמו ביצירות קודמות שלו, קפצון חותר לבטא את ליבת האנושות, מנסה למצוא משמעות בעולם שאין בו היגיון. הוא מציע גישה בין־תחומית מגובשת המשלבת חזון רוחני עם ראייה תרבותית מפוכחת של ההווה. באמצעות שזירה של מיתולוגיה, היסטוריה ודמיון עשיר, הוא יוצר סיפור פיוטי וגחמני על האנושות. קפצון משתמש במיומנות בלקסיקון חזותי מקורי הנשען על תרבות פופולרית, חומר תיעודי ומדע, ומזקק שפה פואטית, מלאת הומור, המציבה במרכזה שאלות קיומיות.

חביב קפצון,
האלקטרומגנטיקס, 2021,
עיפרון ופסטל על נייר,
42x29.7 (צילום:
פלורה דבורה)
Haviv Kaptzon,
The Electromagnetics,
2021, pencil and
oil pastel on paper,
42x29.7 (photo:
Flora Deborah)



צער העולם משלב כמה סוגים של קריינות. אפשר להבין את היצירה כמכשיר מאולתר להקלטת וידאו או תיאטרון, שפורק בקפידה בידי האמן. הוא חושף את התהליך של סיפור סיפורים ויצירת משמעות על ידי הרכבה וחיבור של צלילים, תמונות ואובייקטים. התוצאה היא נרטיב שברירי, אשלייתי משהו, בעל היגיון דמוי חלום ומחזורי – נרטיב שדומה כי דמויותיו של קפצון תקועות בו.

שוב שבה שגרת הבוקר של העולם ומתקיימת כמאז ומתמיד. המילים של ולטשמרץ מקרטעות והוא נשמע כמו תקליט שבור. העולם ממשיך להסתובב והמצלמה מסתחררת עוד ועוד. אישה נתקעת בלופ נרקסיסטי עם הטלפון שלה, מצלמת את דמותה שלה בחיפוש אחר זהותה העצמית. אבל האם יש כלל זהות עצמית? דמות "המואר" טוענת שלא: "אין עצמי". היא לא רוצה דבר: "התשוקה היא שורש כל הסבל". דבריה עומדים בניגוד בולט לדימוי הלא נוח של ראשה המוצמד לרצפה תחת רגל המונחת על פניה. תקוע תחת משקל העולם.

בשנינותו המוזרה, קפצון בוחן את המשקל הקיומי של מה שעושה אותנו אנושיים. הוא מדגיש זאת בכאב בסיפור המיתולוגי שמספרת ישות מתמוססת, על הולדת התודעה עם המילה הראשונה שנאמרה אי פעם. באותו רגע נעשינו מובחנים משאר העולם ונותרנו מבוששים ובודדים, מנסים למצוא משמעות בעולם נטול היגיון. ועדיין, שגרת הבוקר של העולם שבה ומתקיימת כמאז ומתמיד.

אפשר לקרוא את מיצב הווידאו של קפצון כשיר, שבו חזרתיות הופכת לטקסיות ארצית המוחה על מות האור, או כקריאה חילונית של "גלגל הדהרמה" המייצג את התורה הבודהיסטית, את מחזור החיים והמוות. אפשר למצוא נחמה בחזרתיות, בטבע המחזורי של החיים. כפי שנאמר שוב ושוב בסרטון:

סימן האדמה יתמוסס במים

המים באש

האש באוויר

האוויר בתודעה.

ובתוך המהומה מתקיים הרגע הזה איתך, זה כל מה שיש לי.

אוצרת: סמדר שינדלר

במרכז התערוכה "צימאון" של נועה תבורי מקבץ של פסלי ראש, עשויים מתערובת של חומרי אדמה. ראשים חופשיים מכבלים, מונחים לנפשם: שתולים בזמן שאין בו זיכרון, ספק נשרו על הקרקע ספק נבטו ממנה. לצד פסלי הראש, המיצב מתייחס ל"סביל" (سبيل) – מתקן ציבורי לשתיה, אשר הוצב בצמתים ובמקומות שבהם עצרו עוברי אורח שנזקקו למים. בערבית פירוש המילה "סביל" הוא דרך. בתרבות המוסלמית היה נהוג שאדם שנעשה לו נס הודה על כך בבניית ברז על אם הדרך, לשימוש הציבור, במקומות צחיחים שבהם מי שתייה אינם זמינים.

התערוכה יוצרת קשר בין הקרבה האנושית ותחושת הקהילה של מקבץ הראשים לבין ה"סביל" המשמש מקום מפגש והתכנסות ומהדהד נתינה לכלל וקשר חברתי. בין פסלי הראש העשויים חומרי אדמה שהתייבשה ובין מי ה"סביל" יש מערכת יחסים מורכבת, קשר בין שני חומרים ובין שני מצבים: הכוח העצום והבלתי נראה האצור באמא אדמה במצבים של צימאון, צחיחות, יובש וקמילה, לצד מים זורמים המעניקים חיים וצמיחה אך עלולים גם להביא להרס ולכליה אם ישטפו ויסחפו את קהילת פסלי הראש או ימוססו את האדמה שממנה הם עשויים.

התערוכה של תבורי יוצרת מערכת יחסים מורכבת בין פיסול למיצב תלוי מקום, ובוראת סביבה חדשה. החומר שבו בחרה האמנית בתערוכה הוא נקודת מוצא מהותית לבחינת האפשרויות למימוש תפיסות אקולוגיות בפיסול. תבורי היא בוגרת המחלקה לעיצוב קרמי בבצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים. בתקופת הקורונה היא פיתחה, עם קבוצה רבת-חומית של אמנים, מודל לימודי המבוסס על חיבור או שילוב של אמנות עם חינוך ואקולוגיה. מתוך מודעות לפן האקולוגי ושאיפה להתרכז בעבודה עם חומרים טבעיים המתכלים בקלות, היא החלה לעבוד בתערובת של חומרי אדמה שאפשר לפסל בה ללא צורך בשריפה בתנור.

הראשים המוצגים בתערוכה מפוסלים בתבניות רב-פעמיות של פנים; פניה של האמנית ושל אנשים הקרובים אליה והחגים סביבה במעגלי חייה. השונות בין הפסלים, לצד הדמיון הפיזי ביניהם, שואפת ליצור חיבור, קרבה וקשר נפשי בין המבקרים ובין הפסלים ולפתח דיאלוג מדומיין בין החי לדומם. עשייתה האמנותית של תבורי עומדת על הקשרים שבין גוף אנושי חי לנוכחות פיסולית דוממת ועל הגבול הדק ביניהם. נוכחות זו עמדה בלב מרבית התערוכות האחרונות שלה, שהציגו יצירות שחלקן פרי דמיון וחלקן מבוססות על דמויות קיימות בתרבות ואף על פסלים קלאסיים של דמויות מיתולוגיות.

פסלי ראש הם מעמודי התווך של אמנות הפיסול. יש בתערוכה חוט מקשר למסורת הפולחנית של העת העתיקה – שבה הוקדשו סדרות ראשים מטרקוטה כמנחה לאלים – הניכר בסממנים ויזואליים ארכיטיפיים של תרבויות עתיקות: האופי הסדרתי של הראשים וההבדלים ביניהם; האדמה הסדוקה; מיקום הפסלים בחלל והצבתם על הרצפה; וסימון השוליים התחתונים לאורך הקירות בטקסטורות החושפות לכאורה חתכים של שכבות ארכיאולוגיות, או לחלופין מרפררות לאורנמנטיקה של שיש במקדשים ובאדריכלות יוונית ורומית. באמנות המודרנית פסלי הראש נוכחים ביצירות של קבוצת אמנים שהושפעו ממגמת הריאליזם של פסלים צרפתים מתחילת המאה ה-20 (כמו אוגוסט רודן ואחרים) ובהמשך, גם ביצירותיהם של אמנים ארץ-ישראליים. לדוגמה, פסלי הראש של זאב בן-צבי, שהשתמש בקוביזם להעצמת המונומנטליות של הפסל; עבודותיה של בתיה ליסנסקי, שהצליחה להעניק לפסליה הבעה תוך נאמנות לחומר ובדגש על מהותו הרוחנית; וחנה אורלוף, פסלת פריזאית, שעיסוקה במוטיב האימהות, בבין-דוריות ובקשר בין גוף חי לפסל דומם השפיע על תבורי רבות ונוכח בעבודתה.

על אף מראם הכבד והמסיבי, הפסלים משמרים גם את צורת הפנים ורכותם וגם את אופיו של החומר. לעיתים דומה כי תבורי עובדת כמו פועלת ייצור במפעל ראשים. חלקם מהוקצעים, כמעט ללא פגם, וחלקם נושאים תוספות משונות או נראים כאילו טרם הבשילו לצורתם הסופית. כל אחד מהפסלים משמר צורת ראש אדם שאינו מלוטש עד תום; אינו "סופי". לעיתים הראש נראה דק ופריך ולעיתים כמבנה מוצק. פני האנוש בפסלים מגלמים קדמוניות ורב-גוניות כמהות אנושית: ראש סבוך, ראש מרובד, ראש שמחשבותיו לא ידועות.

הפסלים בתערוכה מייצגים אסופת דמויות שהן כעוברות אורח. כל אחת מהן הגיעה מדרך אחרת או פונה אליה, והן מספרות בדממה על ניסיון. פיות הראשים מלאים עפר, נחיריהם סתומים, עיניהם אטומות והם נטולי אזניים. הם מבקשים למצמץ או לפעור פה אבל כובד החומר הדחוס הופך אותם לאילמים. שפתם היא חומריותם. אופיים מתחוויר ומתחדד בקווי המתאר של צורתם ובהתערבויות של האמנית בהם. קבוצת הראשים מורכבת מיחידות המשתכפלות בווריאציות שונות של הסטות מהמקור. הסטה זו היא כמו שלב אבולוציוני בהתפתחות האורגניזם של הראש. לעיתים היא שינוי קל ולעיתים שיבוש גדול.

העיסוק בקשרים, בקרבה ובדמיון בין הדמויות שעליהן מבוססים פסלי הראש – אם ובנותיה, אחים ואחיות לדם או לנפש – הוא פרק נוסף במחשבותיה של תבורי על שושלות מקומיות ועל קשרים למקום ולתחושת הזמן. בחירת האנשים והנשים שייכנסו לפנתיאון הראשים של האמנית מבוססת על קרבה גדולה. לכן אף נראה שהראשים מפנים את מבטם זה לזה במתכוון. האם זהו ניסיון ליצור ביניהם קשר עין למרות אטימות מבטם? מכל מקום, כיווני המבט מפיקים מין דינמיקה אנושית ומעוררים תחושה של התכנסות, של אספה או של שבט. הצבת העבודות על רצפת חלל התצוגה והמפגש של הראש עם הרצפה – המקום שבו חומר נוגע בחומר – מאפשרים לתבורי לחזק את עיסוקה בהשתקפויות ובהכפלות עצמיות ובין-דוריות. חלל התצוגה הוא ה"גוף" הנושא את הראשים ונותן להם במה מאזנת ומרחיבה, הפותחת פתח לעולמות נוספים.

בזמן השבור הזה, שבו עבר, הווה ועתיד משתנים כמו אורגניזם, לובשים ופושטים צורה, מרחב התערוכה מציע הפוגה המאפשרת הרהור, כמיהה וצימאון למשהו חדש, אחר. נראה שהראשים – הן כל אחד כשלעצמו, כיחיד ומיוחד, הן כולם כאספה או כקהילה בהמתנה – נחים במצב של תרדמה, דוממים ומכונסים. הם כעין זרעים טרום נביטה המחכים ללחלוחית של טיפות המים (שאוּלֵי יגיעו מן ה"סביל" או מן הגשם הראשון) ולריחו המשכר של הפֶּטְרִיכוֹר – ריח האדמה לאחר גשם ראשון; תמצית החיים. בינתיים, הראשים הממתינים לרגע בקיעתם מתקיימים במצב של הכלה ושל אפשרויות. כל ראש שואב כוח מכפיליו הסובבים אותו, משתיקתם ומההשראה המגנטית שביניהם. מגע ללא מגע...

נועה תבורי, ללא
 כותרת, 2023, פרט מתווך
 הצבה, חימר, בניית יד,
 25×25×20 כ"א (צילום:
 עמית דומב)
 Noa Tavori, *Untitled*,
 2023, installation
 detail, clay, handmade,
 25×25×20 each
 (photo: Amit Domb)



איזבלה וולובניק: שלוש שריטות ומכתב אהבה

אוצרות: אילנית קונופני, איה לוריא
טקסט מאת אילנית קונופני

**“לא לקרא לְדָבָרִים בְּשֵׁמָם. לְדָבָרִים יֵשׁ שׁוֹלִים מְשָׁנִים,
צְמַחִיהָ תְּאֻתְנִית”.**

אלחנדרה פיסארניק¹

1 אלחנדרה פיסארניק,
בלילה הזה, בעולם הזה,
תרגום: טל ניצן (תל-אביב):
הוצאת הקיבוץ המאוחד,
2005, עמ' 81.

תחילה נוצרה האמנות. נפגשנו ב־12 בדצמבר 2021 והתחלנו להרכיב תערוכה. לאחר 18 חודשים, ולפני שפילחה את חיינו השבת של 7 באוקטובר 2023, סיימה איזבלה וולובניק (נ' 1995) ליצור חלק ניכר מהעבודות לתערוכת היחיד המוזיאלית שלה, “שלוש שריטות ומכתב אהבה”. מתוך ציורי שמן, רישומי פחם ופסלים מגיחות דמויות רבות של נשים צעירות וילדות, דובים, סוסים, נמרים, כלבים וכלבות, וגם מפלצות, שדים וחפצים, חלקם פונקציונליים, חלקם חדים ומסוכנים. מרבית הדמויות והזהויות מתקיימות או כלאות במרחבים ביתיים יום-יומיים ובנופים מקומיים, מפתות ומאיימות, מסמלות את המיטיב, הקסום, השובבי והאגדי כמו גם את הבזוי והמגונה. הן משנות את תפקידן וצורתן ללא הרף, ממשכות זו את זו, משתקפות זו בזו. טלפון חכם, לעיתים בטעינה, כבל טעינה מתפתל כנחש, שיער אישה נדמה כנחש או כזנב סוס, אישה בגוף חיה. הן נעות מדימוי לדימוי בריבוי מופעים ותמימותן או הסכנה הטמונה בהן משתנות ממצב למצב. אפשר לכנותן בטעות “מוטיבים חוזרים”, כמו גיבורות סיפור המניעות את העלילה. השילוב בין שלל הדמויות, היצורים והחפצים המוכרים ובין אלמנטים כוחניים, מיניים ואלים בחלל התערוכה מרכיב לכאורה סיפור קוהרנטי, אולם למעשה משלב רבדים סותרים ומסוכסכים של קיום הממוטט את ההבדל בין אנושיות ומפלצתיות. בהתכתבות בינינו וולובניק יוצרת הקבלה בין גודש ההצטלבויות בין הדימויים לבין לשוניות רבות הפתוחות במקביל בדפדפן המחשב. אחד מציוריה נקרא *Emotional Support Tabs*, אזכור ל“מים” אינטרנטי על ערימה סדרתית של לשוניות “משל היו emotional support animal, כלומר חיה המוגדרת כתומכת נפשית בנפגעי טראומה”².

בתערוכה, כוחות החיים וכוחות האימה האנושיים והלא אנושיים חודרים זה אל זה. בדומה ליצירותיה של וולובניק זה שנים, בעבודות מצטייר גוף האישה כחלל, מקום, שדה קרב, טריטוריה. הקשרים בין הגוף הנשי לגוף החייתי מפלצתי מאפשרים לדמויות ולזהויות – אנושיות יותר או פחות – למצוא נחמה במצב החייתי. כשנפגשנו לראשונה, סיפרה לי וולובניק על אובייקט פיסולי שדמיינה ניצב בלב חלל התערוכה בהשראת שולחן של משחק מלחמה שניכס הצבא הפרוסי במאה ה־19 למטרות אימון ומחקר.

2 מתוך התכתבות דוא"ל
בין וולובניק והמחברת,
24 בספטמבר 2023.

חודשים רבים לפני סבב המלחמה הנוכחי יצרה טריטוריה בתלת-ממד – פני שטח של נוף משתנה – שאפשר לשלוט עליה ולהביט בה ממעוף ציפור, ובה מוצבים פסלונים של דמויות, שחלקן מופיעות גם בציורי השמן ורישומי הפחם שלה, כשדה קרב תרבותי מסועף.

לפני המלחמה, כשמעשה האמנות כמעט הושלם והורכבה מפת התצוגה, ניסחנו תיאור של התערוכה:

איזבלה וולובניק מרכיבה עולם מבוכי הנע בין חללים דומסטיים מדומיינים לבין נופים מקומיים תוך ניכוס של דימויים מתוך תרבות האינטרנט, המרחב הווירטואלי, ההיסטוריה של האמנות והסביבה המיידית שלה. עבודותיה עוסקות בייצוגים של נשיות וחייתיות בתרבויות ובשפות שונות; בדמוניזציה ודה-הומניזציה כהעצמה סמויה או כעמדת כוח אלטרנטיבית; בשאלות על היררכיה, יחסי כוחות, מיניות ותשוקות אלימות – בחברה, בתרבות ובנפש.

לאמיתו של דבר, כתבה לי אז וולובניק, התערוכה היא מכתב אהבה לחיה באשר היא, או מכתב אהבה להיות-חיה, כל חיה, גם חיה על שתיים מסוג אדם. בתגובה שלחתי לה ציטוטים מטורים שפרסמה הסופרת קלאריס ליספקטור:³ "נדמה לי שאיני יודעת עוד מי היא החיה, אני או היא, ואני אבודה לגמרי";⁴ "לפעמים בעלי חיים זועקים ממרחק דורות רבים, ואני יכולה לענות להם רק באמצעות תחושת אי-השקט המשתלשלת עליי. זו הזעקה הפראית".⁵ לחלוק חיים עם בעל חיים, לראות בעל חיים, מסבירה ליספקטור, משמע להתנסות בחד מפני עצמו. לעמוד מול חיה משמעו להכיר בה, לא בניסיון להאניש אותה אלא מתוך "היות-חיה", כדברי וולובניק.

המחשבה על מכתב האהבה שמוזכר בשם התערוכה נבעה, בין היתר, ממכתבים שכתבה וירגיניה וולף ובהם זיהתה עצמה כחיה,⁶ ומהשימוש הספרותי שלה בכלב כ"כפיל", כאלגוריה לקשרים אינטימיים ומאזויים מיניים. הכלבים בסיפוריה של וולף משקפים היררכיות וסדרים חברתיים, ומשמשים כמנגנון הסוואה למחשבות ולרגשות שלה.⁷ גם נשים אחרות, בהן קולט ורנה ויויאן, כתבו במאה ה-20 על יחסי כוחות בין המינים, אהבה ארוטית וחושניות באמצעות תיאורים של הקשר בין הגוף הנשי לבעלי חיים, טבע וצמחים. וכמו טבע מרדני, פראי ופורץ כל גבול, הן תיארו שלל אפשרויות של קיום הגוף הנשי ודחפיו הבלתי נשלטים, שחלקם אף ברוטליים.

וולובניק מתבוננת בהתמדה בדימויים של אמנים ואמניות שעסקו בפמיניזציה של הטבע, לעיתים מתוך תפיסות תרבותיות מהפילוסופיה המערבית המחלקות את החוויה הגופנית לטבע/תרבות ומזהות את הטבע עם גוף האישה ואת התרבות עם גוף הגבר. כבת המילניום השלישי, ומתוך בקיאות בכוחן ובחולשתן של התאוריות הפמיניסטיות של המאה ה-20, וולובניק מציעה בעבודותיה חלופה להיסטוריה של המבט המציצני על גוף האישה באמנות המערבית, לא בהכרח מתוך עמדה ביקורתית אלא מתוך פתיחות לערעור המחשבה, השפה וכל היבט של זהות.⁸ שלוש שריטות, שנוצרו מִטְפְּרִים של חיה נשית או אישה חייתית, חוזרות בעבודותיה ומותירות חותמן על גבי הקירות, עמוק בבשר הדמות הנשית, מטשטשות את הגבול בין גוף לגוף ובין המרחב לתכולתו עד שנדמה

3 הטורים של ליספקטור פורסמו בעיתון ז'ורנל דו בן־זיל מדי יום ראשון בין 1967 ל-1973. ר' קלאריס ליספקטור, לומדות לחיות, תרגום: דלית להב־דרוסט (ירושלים: כרמל, 2004), עמ' 230-236.

4 שם. עמ' 232.

5 שם. עמ' 236.

6 אליסון קומבס כותבת בהקשר זה: "לולף יש היכולת לזהות את עצמה כחיה". Allison Castle Combs, *How the Soul Slips In: Virginia Woolf's (Un)Natural History of Dogs* (University of Mississippi, 2016), p. 2, available at <https://egrove.olemiss.edu/cgi/viewcontent>.

7 מתוך התכתבות דוא"ל בין וולובניק והמחברת על פסקה בתזה של קומבס העוסקת בוולף, שם, עמ' 13, 25.10.2022.

8 במאמר "האם יש גאונות נשית?" כותבת ז'וליה קריסטבה על המושג "גאונות" כרעיון המנחה שעזר לה להבין כיצד שלוש הנשים שאת כתיבתן חקרה – חנה ארנדט, מלאני קליין וקולט – הצליחו להתעלות על עצמן בתחומיהן (פילוסופיה פוליטית, פסיכואנליזה וספרות, בהתאמה) ברגע מסוים במאה ה-20. להבנתה, בעוד העיסוק המרכזי של הפמיניזם במאה ה-20 היה חוסר שוויון מיני, חברתי ופוליטי של נשים והשתלבותן בתחומים אינטלקטואליים ומקצועיים, במילניום השלישי הוא עוסק בהזדמנויות אינדיווידואליות. בהקשר זה היא מגדירה מחדש גאונות כסיכון שאישה מוכנה לקחת כדי לערער את המחשבה, השפה וכל היבט אחר של זהות. ר' Julia Kristeva, "Is There a Feminine Genius?" *Critical Inquiry*, vol. 30, no. 3 (Spring 2004), pp. 493-504.

כי החדר הפך לגוף. שריטות, ציפורניים מחודדות, תנוחות גוף מיניות המהדהדות סטריאוטיפים של "זנותיות", נעשות למקור של כוח ושליטה. וולובניק מנכסת ייצוגים רווחים של גוף האישה כסמן וכאובייקט של מבט המבנה את זהותה מתוך עמדה של ניצול ועליונות גברית. היא מעלה שאלות על אמצעים להפוך את הנשיות לנשק, ועל הסכנות הטמונות בהם. היא מאמצת סמלים וסממנים מיניים, מגוון סוגי טאבו תרבותיים וחברתיים, הנתפסים באופן מסורתי ככלים לדיכוי, והופכת אותם לסמלים של תשוקה בלתי מתנצלת. בדיאלוג סבוכ הקשרים היא מוסיפה מחוות לתתי-תרבויות, כמו מוזיקת מטאל, איקונוגרפיה של האינטרנט לצד תרבות פוסט-אינטרנטית (אמנות הנתונה בדיאלוג עם האסתטיקה של הרשת ותתי-התרבויות שצמחו בה),⁹ ומוטיבים אסתטיים מסרטי אימה.

"בראשית הייתה מלחמה" כותבת ז'וליה קריסטבה, המגדירה בפתח ספרה את הבזות כ"התקוממויות אלימות ועמומות של האדם כנגד מה שמאיים עליו, ושנדמה לו שמקורו בחוץ או בתוך מוגזם כלשהו, מוטל לצד האפשרי, הנסבל, הניתן למחשבה".¹⁰ בחברות פרימיטיביות שמשו הבזות כאמצעי המאפשר לנתק מעולמן ולהדיר את החייתיות או החייתיות, שנחשבו כמייצגים של מין או רצח. כיוון שהבזוי אינו מציית לחוקים, איסורים או כללים, הוא תחום ביניים פרוורטי שיש להרחיקו. בדומה לקריסטבה, שמבינה את הבזות כגבול או כתנועה בתוך הניגוד העמום אני/אחר גדול, פנים/חוץ, וולובניק מתיכה את הניגודים יחדיו בעבודותיה, מעמתת אותנו עם מצבים שבירים שבהם האדם לא רק תועה "בִּטְרִיטוריות של החייתיות"¹¹ אלא הוא חלק אינהרנטי מהן. קריסטבה מסבירה שצידה האינטימי של הבזות הוא הכאב ופניה הציבוריים הם האימה, והיא חוצה את "הקטגוריות הדיכוטומיות של הטהור והלא-טהור, של האיסור ושל החטא, של המוסר ושל הלא-מוסרי".¹² את הפרק "כאב/אימה" היא פותחת במוטו לפיו במאה העשרים עוד דנו באפשרות להיות בתולים מזוועות, כמו האפשרות להיות בתולים מתאוות מיניות. נראה כי עבודותיה של וולובניק מציגות כאב, אימה ובזות בלתי נתפסים, אולם עבורה הם מעודנים לעומת המציאות האנושית. האימה הייתה מראשית ההיסטוריה; מה שהשתנה הוא חוסר היכולת שלנו להיות בלתי מודעים לזוועה או לתאוה מינית. בעידן האינטרנט והמרחב הווירטואלי אנחנו חיים בשדה קרב תמידי, חשופים לברבריות, לקטסטרופות, להלם, באינסופיות של דפדפן עם עשרות לשוניות שאי אפשר לסגור. כל טאבו נפרץ, כל איסור שהוסר מאיים לחדור למרחבים האינטימיים ביותר שלנו. אך כמו במאות הקודמות, נותרנו עם המדד של קריסטבה לאנושיות: פחד. פחד תמידי מבני-האדם, ורק מהם. כמו הבזוי והחיה, גם המפלצת מוגדרת בתרבות שלנו כ"אחר", ומהותה בפחד מאובדן סופי, בפחד שלא נוכל להביס אותה, לשלוט בה או להכפיף אותה לרצון האנושי שלנו.¹³ לפחד מפני החיה והמפלצת מוסיפה וולובניק פחד מפני נשים, שמתוך הכרה מוסווית בכוחן מסומנות מקדמת דנא כנדרשות להשפלה, אילוף וריסון. בניגוד להיגיון הבריאי, וולובניק מבקשת ללמוד לאהוב את המפלצת תוך מאבק עימה. עבודותיה מעצימות את האנושיות של המפלצתי ואת הכמהיות המפלצתיות של האנושיות. לדבריה המפלצת מסוכנת וחזקה יותר מחיה טורפת אבל אכזרית כמו האדם, והעירוב בין אנושי לחייתית מערער את זהותנו. וולובניק פורעת תבניות חשיבה ודפוסים שנולדו מהשפה, נשמרו עמוק בזיכרון

9 מריסה אולסון, שטבעה את המושג פוסט-אינטרנט בהקשר האמנותי, תיארה את עבודת האמנות הפוסט-אינטרנטית כך: "עבודה שנהנית מהאינטרנט ומבקר את אותו בעת ובעונה אחת, מגיבה לדימויו וכוללת את הדימויים הללו, המימים, התרבות הפוליטית והשפה החזותית שלו בצורות שעשויות להתקיים בתוך או מחוץ לרשת". אולסון מצוטטת בתוך: Carey Dunne, "9 Post-Internet Artists You Should Know," *Fast Company.com*, October 3, 2014, available at <https://www.fastcompany.com/3027356/9-post-internet-artists-you-should-know> (אוחזר 1 במרץ 2024).

10 ז'וליה קריסטבה, *כוחות האימה: משה על הבזות*, תרגום: נועם ברוך (תל-אביב: רסלינג, 2005), עמ' 7.

11 שם, עמ' 15.

12 שם, עמ' 18.

13 ר' אורן בן יוסף, "המפלצת", *חיה ללא תכלית: על סוף עידן הביות ועל חוקים מפלצתיים אחרים* (תל-אביב: רסלינג, 2019), עמ' 25-38.

הקולקטיבי והתקבעו בתרבות. היא סופגת דימויים, מושגים ומילות גנאי מהתרבות הפופולרית:

מעסיקים אותי ארכיטיפים של נשים פראיות, חייתיות, דמוניות הנמצאות לעיתים על התפר שבין חיית מחמד (צייתנית) ל"חיה רעה". אחרות נשענות על מודלים חזותיים של נשים קטלניות כדוגמת ה"פאם פאטאל". דרכן אני שואפת להעלות שאלות על היררכיות ועל תשוקות אלימות הפכפכות, לסמן אפשרות לקלף פצעים ולחבק שדים פנימיים תוך שיח עם יוצרות ויוצרים (ביניהם פאולה רגו, אלכסנדרה ולישבסקה ובלתוס) ועם תבניות ומושגים מתרבויות חזותיות שונות. בשנים האחרונות המילה הפוגענית ביץ' (כלבה) נוסכה מחדש בשיח היום-יומי ובתרבות הפופולרית לתיאור עצמי חיובי בפי נשים. אני מנסה לעשות דבר דומה. הנשים-כלבות שלי עשויות לנבוח ולנהום ולחשוף שיניים חדות בחיוך או להמתין בתנוחת דוגי למבטו של הצופה. הן מבטאות רגשות מעורפלים ודחפים אפלים שאני לא יכולה לנסח כאישה בחברה מתורבתת.¹⁴

14 מתוך התכתבות דוא"ל בין וולובניק והמחברת לקראת כתיבת טקסט לתערוכה *If I Had a Tail*, שהוצגה בחודשים מרץ-אפריל 2022, סדנאות האמנים בתלפיות, ירושלים (אוצרת: אילנית קונופני). ר' https://www.artiststudiosjlm.org/izabella-_volovnik.html

**איזבלה וולובניק,
לא היום, 2021, שמן על
בד, 100×140, אוסף קרן
אדמונד דה רוטשילד
Izabella Volovnik,
Not Today, 2021, oil
on canvas, 100×140,
Edmond de Rothschild
Foundation Collection**



אירית חמו: ובכן, הינה העולם, קטן וגדול כמו אב'

אוצרת: טלי בן־נון

בשני העשורים האחרונים מתעמקת אירית חמו בשאלות הקשורות במודרניזם הישראלי ובשינויים התרבותיים־החזותיים שמתחוללים בו. פעולתה האמנותית מבקשת לנבור באדמת המקום ובהיסטוריה שלו. כדי להביט קדימה, היא מביטה אל העבר. מושאי ההתבוננות שלה הם עבודות בסגנון הריאליזם הסוציאליסטי – פסלי חוץ, אנדרטאות, תבליטים, שטיחים וציורי קיר במרחבי הפנים והחוץ של האדריכלות הציבורית בישראל הצעירה, של שנות החמישים והשישים של המאה העשרים. רבות מן העבודות נעשו בחלוף השנים לחלק אינהרנטי מנוף אמנות החוץ המקומית. הן נוצרו בצל האתוס הציוני ותמכו בו. חמו עומדת עם הפנים אל תולדות הריאליזם הסוציאליסטי ובה בעת מפנה את הגב אל הקאנון שהתגבש במרחב האמנות המודרניסטי־מערבי וביקש לבסס עצמו בישראל הלבנטית.

חמו פורמת את גבולות ה"בון־טון" המקומי באותן שנים, ומציעה קריאה חדשה בסוגיות של זהות, נרטיב, מורשת והמשכיות. פעולתה כפולה: היא לא רק מבקשת לקרוא (ולכתוב) מחדש את הקאנון ולכלול בו יצירות נשכחות, אלא גם קוראת תיגר על הפיחות במעמדן של מלאכות היד בשדה האמנות, אף שהיה להן תפקיד נכבד בגיבוש הזיקה התרבותית והלאומית בשנותיה הראשונות של המדינה. הצבתן בקדמת הבמה בתערוכה זו מערערת על הקאנון של המודרניזם, מקרבת את מלאכות היד אל האמנות המושגית ומנתצת את ההבחנה ביניהן.

בארכיון הדימויים של חמו נמצאים, בין השאר, שלושה אבות אמנותיים – מרסל ינקו, אהרון כהנא ומרדכי גומפל, ציירים שכוננו ביצירותיהם קשר בלתי אמצעי בין אמנות לאדריכלות והטביעו באמנות הישראלית חותם הנשקף מקירות של מבני ציבור רבים. שלושתם סירבו – כל אחד בדרכו – לציית לרוח ההפשטה הלירית של תנועת "אופקים חדשים" ובחרו למזג בין הפשטה לריאליזם, בין אוניברסליזם לערכים מקומיים: ציוניים, יהודיים ותנ"כיים.

גם אימהות אמנותיות מאכלסות את ארכיון הדימויים של חמו: פסלות, קרמיקאות, אורגות שטיחים ואדריכליות, בהן נאורה ורשבסקי, הדוויג גרוסמן־להמן וארנונה אקסלרוד. עשייתן, שצמחה לעיתים מתוך תהליכים ומשברים נרטיביים, מגדריים, תפיסתיים וחזותיים, הותירה עקבות נשיות בשפת המודרניזם הישראלית.

בדרכה החתרנית מטמיעה חמו בעבודותיה מאפיינים מרוח התנועה הכנענית ומתכתבת גם עם מגמות מן המודרניזם ועם האדריכלות

1 שם התערוכה הוא ציטוט משירו של אושן וונג, "איש אינו יודע את הדרך לגן עדן", מלכת הנשף האחרונה באנטרקטיקה, תרגום: שירה סתיו (תל־אביב: אסיה, 2023), עמ' 201.

הברוטליסטית. עבודותיה לוכדות אסתטיקה של ממצאים ארכיאולוגיים או של שרידים היסטוריים ובה בעת הן בנות הזמן. בדומה לאבות ולאמהות האמנותיים שחמו מהגרת לשפתם, גם היא מתעקשת לבסס קשר עמוק, אידיאליסטי, חומרי ורוחני, בין יצירתה למקום שבו היא חיה ופועלת. בפרקטיקות שונות של פירוק והרכבה היא מבקשת להשאיר סימנים חדשים בעפר של דרכי המלך הישנות.

בלב התערוכה, אך לא במרכז החלל, בהטיה אלכסונית קלה, המתגרה במידותיו הצרות של האולם, ניצב פסל־קיר. הפסל מורכב משני אלמנטים קיריים נמוכים – ארוך וקצר – הניצבים זה מול זה, בחפיפה, וביניהם מרווח. המתווה הגיאומטרי מתבסס על צורות פשוטות חזויות ישרות, ולו קו גובה אחיד הנשבר ומסתתים בשיפוע. חומרי הגלם של הפסל – בלוקים וטיח בטון – מזוהים עם האדריכלות הברוטליסטית, אך הצבתם של שני הקירות על צוקל סמוי משווה לפסל המונוליטי, הכבד והנייח, חזות קלילה ומרחפת. חמו מפיקעה מפסל הקיר את החזות המונומנטלית־הירואית המאפיינת אתרי הנצחה רבים בישראל, ומכוננת אתיקה פיסולית שמגדירה מחדש את היחסים בין אידיאולוגיה, צורה וקנה מידה. בעבודה זו עוקבת חמו אחר האדריכלית ארנונה אקסלרוד (1935–2019, ישראל) והצייר והקרמיקאי אהרון כהנא (1905, גרמניה – 1967, ישראל). האלמנטים הצורניים שהיא מאמצת מהם מתבוללים בשפת הציור והפיסול שלה ומשתלבים בה.

עבודותיה של אקסלרוד, שעבדה בשנות השבעים והשמנים במחלקת התכנון של התנועה הקיבוצית, הושפעו מהסגנון הברוטליסטי ומיזגו בין סוציאליזם ופרגמטיזם, בין קווים ישרים וחדים ובין פינות מעוגלות. קירות הפסל של חמו מאזכרים מעקות בטון שנועדו לחצוץ בין מדרכות ובניינים ומהדהדים את המעלונים שאקסלרוד הרבתה לשלב במבואות של חדרי אוכל בקיבוצים.

באחת מפאותיו הפנימיות של הפסל מוטמע שטיח קיר, אלמנט טקסטילי שנדמה כשריד – ספק ציור, ספק שטיח, שבאמצעותו מבקשת חמו להצביע על תפקיד שטיחי הקיר בתולדות אמנות הקראפט המקומית. השטיחים היו פריטי דקורציה ונוי אך שימשו גם כמצע לשנתוק דימויים של הציור הארץ־ישראלי בשנות החמישים והשישים. הקומפוזיציה הציורית על פני שטיח הקיר של חמו קרובה לאסתטיקה הגיאומטרית־סימבולית ולרוח המופשט המודרני של כהנא, שנחשב לאוטוטיידר בקבוצת "אופקים חדשים". כהנא סירב להצטמצם לנוסחה ציורית אחידה ונהג לאתגר ולשכלל את המחקר הצורני שלו. בעבודותיו ניכרות השפעות כנעניות ושילוב צורות וסימנים מעולם החרס הקדום לצד אקספרימנטליות עכשווית ותנועה מתמדת בין הפיגורטיבי למופשט.

האלכסון המתריס על פני השטיח המצויר של חמו מצטט את האלכסון הסימבולי המפריד בין המלאכים לאברהם בציור הקיר של כהנא מ־1954, אברהם ושלושת המלאכים (בניין קפלן למדעי הרוח, קמפוס גבעת רם, האוניברסיטה העברית בירושלים) או האלכסון המפריד בין אברהם ליצחק בציורו עקידת יצחק מ־1951. המפתח המשונה בחלק העליון מהדהד את הצורה המכונפת המרחפת בציור של כהנא בראש האלכסון, רמז לשכינה, המסומנת אצל חמו כמקום של שבר וגילוי. שם נפרם השטיח ובטון הבטון מתגלה וחושפת את תרמית ההסוואה. הבטון האפור מזוהה עם מלאכת כפיים גברית, ואילו השטיח הוא אובייקט דקורטיבי ביתי מתחום המלאכות

24 שיחוסו בעיקר לנשים. חמו מהפכת את היוצרות בבחירתה לצטט אלמנטים של פיסול מאדריכלית אישה ואלמנטים של אריגה וציור מאמן גבר. בנוסף, היא בוחרת לצייר בצבעי טקסטיל על שטיח תעשייתי ארוג מכותנה טבעית תוצרת איקאה – פעולה ביקורתית המעניקה פרשנות אירונית למלאכת יד עמלנית הכרוכה באריגה, טווייה, צביעת צמר וקשירה.

העיניים נישאות לגובה, אל עבר פסל־מדף אופקי הנמתח מקצה אל קצה ועליו מונחת אסופת כלי קרמיקה מקומית. כמו חלל בתוך חלל או תערוכה בתוך תערוכה, פסל־מדף הוא רשת ענפה של כלים־צאצאים למלאכה נשית שגילמה בתוכה אלמנטים אסתטיים מקומיים של חומר, צורה ועיטור, ונוכחותו בחלל משרטטת קו אופק של גופים פיסוליים עתירי כוח ויופי. הפסל מציע תפיסה רוחבית, א־לינארית, של ריבוי והיעדר היררכיה. הוא ניצב בתערוכה כחלק מנרטיב מקומי, היסטורי ורב־תרבותי. שרשרת האובייקטים משקפת רצף (חיים) של קדרות ישראלית שיוצרה בין השנים 1950-1980 במפעלי קרמיקה שהיו ואינם עוד: חרסה, לפיד, קדר, כדן, פלקרמיק, קרמוס, קרנת ואחרים. על הכלים חתומות וחתומים קרמיקאים, פסלים ומעצבים – נשים וגברים שבגוף עבודתם התגלם החיפוש אחר זהות מקומית הקושרת בין אובייקט, אדם ואדמה.

צאצא נוסף במשפחת המונומנטים הוא צמיד – מאובן־מאובק זעיר, אנדרטה שברירית למעגלי חיים ומוות. אם יופעלו עליו פרקטיקות ארכיאולוגיות של גילוי וחשיפה או ניקוי בחול ובמברשות, סביר שיתפורר ויעלם כליל. האבק שממנו נוצק נאסף בדרכי העפר סמוך לגדר המערכת בעמק בית שאן ועורבב עם אֶפֶר וולקני מאזור כרם מהר"ל. שיטת היציקה היא מחווה עכשווית של חמו לטכניקה שפיתחו בנאים רומאים, שהשתמשו באפר וולקני לחיזוק יציקות בטון. כמו אנשי התנועה הכנענית, כמו הקדרות והקדרים, חמו מפסלת תכשיט המממש באופן מיתי, חומרי־גופני, את הקשר בין האמנות לאדמת המקום.

השימוש באבק מזוהה עם יצירתה של חמו ומשרת עמדה אסתטית, אתית ופוליטית הספוגה בביוגרפיה האישית של האמנית ובזו של המזרח התיכון. ההיסטוריה של הפיסול המקומי קיבעה הבחנות חותכות בין פיסול גברי לפיסול נשי, ואילו האבק והאפר חומקים מהשתייכות חומרית מגדרית ומקיימים קשר א־בינארי, גאוגרפי ומושגי עם בית הגידול הטבעי שלהם. בתערוכה הנוכחית בונה חמו שלוש אנדרטאות אישיות הנשענות בחלקן על מורשת האימהות והאבות הקולקטיביים. היא מבקשת לכתוב עוד נרטיב בתוך רצף החיים בישראל המערב־מזרחית. בין שרידים ארכיאולוגיים לפיגומים חדשים, היא מותחת ומוחקת קווים ומניחה יסודות למבנים שהתפתחותם נעצרת או נגדעת באיבה. ובכן, הינה עולם ולו שלוש צלעות. קטן וגדול כמו אב, חומק מכל כלוב, ומבקש להיות בית־מעט, עוד תוואי בשברי הדרכים של המזרח התיכון.

אירית חמו, פרט מתוך
פסל-מדף, 2024, קרמיקה
ישראלית, 1950-80,
מידות משתנות
(צילום: טל ניסים)
Irit Hemmo, detail from
Shelf Sculpture, 2024,
Israeli ceramic ware,
1950-80, dimensions
variable (photo:
Tal Nisim)



אוצרת: איה לוריא

בתערוכתו של ראובן קופרמן (נ' 1964, מולדובה) המוצגת באולם הגדול של המוזיאון מוצגים גופי עבודה שנוצרו בארבע השנים האחרונות, מ־2021 ועד היום, הכורכים יחד פיסול וציור ונקשרים זה לזה.

בראשית דרכו, בשנות התשעים של המאה העשרים, עסק קופרמן, במקביל לציור, בטכניקות צילום ניסיוניות. בתחילת שנות האלפיים התמקד בציור דיוקנאות, בסגנון פיגורטיבי קפדני ונוקב על מצע אמ־די־אף סינתטי.¹ הנושא הורחב לאחר מכן בציורי גוף מכוסה קעקועים שאופיינו בישרות ריאליסטית החושפת פגיעות מכמירת לב. האפידרמיס האנושי זכה תחת ידו של האמן לטיפול דקדקני שהבליט את פגעי הזמן והקנה לו מעמד אוטונומי, כמצע ציורי הנושא רשת של סימנים טעונים וסמלים מוצפנים.² ציורי הדיו הכואבת של הקעקוע על העור האנושי עמדה בניגוד למגע ידו העדין בעפרונות צבעוניים על משטח הנייר. בהמשך יצר קופרמן סדרות של ציורים שנתנו ביטוי, בסגנונו הווירטואוזי האופייני, לייצוגים פיגורטיביים של מערכים היברידיים הממזגים בין תרבות קלאסית לעכשווית מהמזרח הרחוק ומהמערב. באלה דחס מקטעי מראות פנטסטיים הצפים על רקע הדף הלבן, שמתבססים על דימויים מתוך תולדות האמנות, ספרי בוטניקה וזואולוגיה ישנים, קומיקס ואנימציה (ממנגה יפנית ועד וולט דיסני) לצד תיאורי אקטואליה – עירוב המתלכד לכדי חזיונות אינטנסיביים ואפוקליפטיים, נעדרי מקור מובהק. כותב ז'אן בודריאר:

להלן השלבים העוקבים של הדימוי:

הוא השתקפות של ממשות עמוקה;

הוא מסווה ממשות עמוקה ופוגע בטבע;

הוא מסווה את היעדרה של ממשות עמוקה;

אין קשר בינו לבין הממשות מכל סוג שהוא: הוא סימולקרה טהורה שלו עצמו.¹

יצירות אלה מתכתבות אפוא עם גישות פוסטמודרניות תאורתיות ומהדהדות מגוון ייצוגים מצוטטים בלתי ישירים, הנגזרים ממקורות ומזמנים שונים ומעובדים מחדש לכדי מצג של "היפר מציאות" ו"מודרניות נזילה".² בסדרות שיצר על ניירות כהים, החל מ־2020, ניכר שינוי בטמפרמנט הציורי הפנימי שביסס. בשחרור הצבעוני מתגלה נטייה להפשטה צורנית ולרישום עיטורי חופשי,³ המאזכר את ציורי הקעקועים מעבודתו המוקדמת. כך, מתוך אפלת הסבך של עצים פראיים מגיחים דרקונים



איור 1
אבא, 2005, שמן על אמ־די־אף, 40×30, באדיבות האמן וגלריה רו־ארט



איור 2
אבי, 2007, עפרונות צבעוניים על עץ, 122×92, באדיבות האמן וגלריה רו־ארט

1 ז'אן בודריאר, סימולקרות וסימולציה, תרגום: אריאלה אזולאי (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007), עמ' 12.

2 ר' בודריאר, שם; זיגמונד באומן, מודרניות נזילה, תרגום: ב' הרמן (הוצאת מגנט, 2007), עמ' 1–12.

מפלצתיים, חיות ומטוסים מתרסקים, נכרכים אלו באלו בדינמיות לכדי מוטציות של מראות אימה פסיכדליים עזים.³ מצע הנייר צבוע בגווני כחול עמוק, המרמז על ה"שעה הכחולה" (l'heure bleue) שבה השמש נמוכה מקו האופק (בעת זריחה או שקיעה), אז מתעוררות החיות לפעילות בחסות החשכה. הציור על גבי המצע הכהה מחייב את הצופה למאמץ מיוחד של התבוננות, ומגייס מנגנונים של ראייה, קליטה, בהייה וריכוז מחדש של התודעה בפרטים הרבים שבציורים.

בציורים האחרונים שצייר עד כה המשיך קופרמן לפתח מהלך זה, ועבר לקנה מידה גדול ולשימוש בצבעי אקריליק ושמן על בד בצבעוניות בוטה.⁴ איור⁴ הוא מתווה על הבד מרחבים דיסטופיים, המתריסים ברוח תרבות הנגד והשוליים כנגד ערכים של איפוק, הקפדה, פרופורציות ותפיסות של "טעם טוב". בתוך תיאורי יערות פרא סבוכים משולבים ציטוטים ישירים מתולדות האמנות (הנמרים הנאבקים מצוירו של רובנס

Ken Johnson, "Are You Experienced? How Psychedelic Consciousness Transformed," *Modern Art* (Munich, London, and New York: Prestel, 2011).



איור 3 <

אנטומיה של קילר מס' 23, 2020, דיו ועפרונות צבעוניים על נייר, 70x51, באדיבות האמן וגלריה רורארט

> איור 4

דמעות תנין וכוכבים, 2022, שמן על בד, 203x420, באדיבות האמן וגלריה רורארט

ציד הנמרים, 6-1615), לצד עמודי טוטם, פיסול שבטי, מטוסים נטושים ודמויות אנימציה שטוחות בנוסח דיסני (הקוסם, הנסיכה), המסמנים את שקיעתה של הציוויליזציה ואת נסיגתה למצב תודעתי ראשוני. קופרמן מציע טמפרמנט של זרימה משוחררת, נטולת היררכיות, המשחזרת ביטויים דימויים חזותיים של חוויות חושיות – כמו הזיה תחת השפעת סמים או תפיסה סינסתזית – ומציעה מעברים מתחלפים בין מישורים של ייצוג קונקרטי (עצים המוקפים בשפעת צמחייה) למישורים מתעתעים יותר וחבויים (ראשי מפלצות, שלדים ופנים אנושיות וחייתיות). אלה מתגלים לצופה מתוך שכבות של דפוסים חוזרים, צורות אמורפיות וקווים נפתלים, ומגייסים את נטייתו של המוח האנושי לזהות תבניות מוכרות בסבך.⁴ כל אלה מעלים על הדעת חוויה פסיכדלית, כגון זו המתוארת בשיר *See Emily Play* של הפינק פלויד.

במקביל לציור החל קופרמן ב־2021 לעבוד בחימר. הוא יצר אסופת פסלים המכונה בפיו "עצים" וכוללת כ־25 אובייקטים בקנה מידה המזכיר פסלי פרוטומה.⁵ אלה מתבססים על חיבורים צולבים של שניים או שלושה משטחי חימר בצורניות ביומורפית משתנה. כל אובייקט מטופל בצבעי גלזורה מגוונים, בחריטות המזכירות קעקועים, בעיטורי מכחול ובגריעות של חומר מהמצע הפיסולי השטוח.

בעשור האחרון התבססה העבודה בחימר ובקרמיקה במרכז שדה

4 פראידוליה (מיוונית): παραιδωλια – מראה שגוי היא תופעה פסיכולוגית שבה האדם תופס גירוי עמום ומעורפל כמוכר ובעל משמעות.

5 קופרמן החל לעבוד בחימר בתקופת הקורונה במסגרת סטודיו *Boys Do Ceramics*.

האמנות העכשווי, בארץ ובעולם, לאחר שלושה עשורים של עיסוק דומיננטי במרחב הדיגיטלי, בדימוי המצולם, בווידאו, באור ובסאונד. אל חזרתו של חומר ארכאי, אורגני וידני זה אל מרכז השיח העכשווי נרתמו השכבות ההיסטוריות שצבר באמנות השבטית, באמנות אסייתית, באמנות המודרנית, באמנות השימושית, במלאכת יד ובהקשר מגדרי ופוסט קולוניאלי. כל אלה טענו אותו בשיח תאורטי אקטואלי.⁶

פסלי החימר של קופרמן פועלים – כל אחד כשלעצמו וכקבוצה – במתחים שבין פוזיטיב לנגטיב, בין דו־ממד לתלת־ממד, ובין הצורה המופשטת לדימוי הקונקרטי המשתמע מהם. כך אפשר לזהות בתוכם ספק ראשים אנושיים, ספק מסיכות פנים גרוטסקיות, אברי גוף מקוטעים, מושכים ומאיימים, ספק צמחים מפלצתיים, ספק ראשי חיות שעברו מוטציות שונות ומשונות ועולים כרוחות רפאים מ"יער" העצים הקרמי. הפסלים מתאפיינים בחומריות המזכירה מאגיה, מסורות עתיקות של הכנת כלים וצלמים ממזרח ומערב, אמנות נאיבית שבטית, כמו גם את שפת הפיסול המודרני, ובו בזמן את מגמת החזרה למלאכות היד. כל אלה ממקמים את קבוצת הפסלים במרחב תודעתי סימולטני המשאיר את התכנון וההקפדה מאחור ומתמסר לעבודה מהירה, למגע אינטואיטיבי בחומר, למקריות וללא נודע.

ממל לקבוצת פסלי החימר מוצג בתערוכה מיצב־קיר פיסולי גדול העשוי כולו מחומר סינתטי שקוף בגוונים של אפור. ראשית הפיסול בחומרים פלסטיים שקופים עוד ב־1922, בעבודותיו של הקונסטרוקטיביסט הרוסי נחום גאבו (1890–1977). לדידו, גם האמן וגם המדען מונעים מדחף יצירתי למצוא דימויים המאפשרים לקלוט את הכוחות הנסתרים של הטבע, כוחות שכולנו מודעים אליהם, אך אין לנו דימויים מוכרים שלהם. מה שאנו קולטים בחמשת חושינו אינו האספקט היחיד של החיים והטבע: "החיים והטבע תומנים בחובם וריאציות אינסופיות של כוחות עמוקים ואספקטים שמעולם לא נראו ובקושי מורגשים".⁷

בעבודתו של קופרמן נגזרו הצורות מהיטל הצללים הנגיבי של פסלי החימר שלו, עובדו מחדש במחשב, והורכו ממשטחים צולבים המשתברים אלו באלו ומורכבים כמערך פיסולי חדש. המיצב חותר תחת היחס הפיזיקלי המובנה בין האובייקט הממשי לצילו, ומציג הצעה מסדר אחר לנוכחות החומרית בחלל ולהיעדרה – ליחסי אור ואפלה, מציאות ואשליה. כך פועל הצל כאנטי־חומר שבאפשרותו להטיל צל חדש, פרדוקסלי, משלו. הפסל השקוף מסתמן כהד חולף של המקור החומרי, מעין סימולקרה, ומערער על ממשותו לטובת מקסם ההזיה הקלידוסקופי. מגזרות הפלסטיק השקופות מזמינות את הצופים לשקוע בהתבוננות בגילוי הצורני, העשוי – לאחר האחיזה בדימויים המוכרים – לחזור ולהתמוסס כהרף עין בסימנים שקופים הצפים בחלל, כאופציה אלטרנטיבית לתפיסת הממשות.

6 לדיון בחזרה של המדיום לשיח העכשווי ראו את התערוכה שהוצגה בבית האדום (La Maison Rouge) בפריז, "קרמיקס" (Ceramik), הפרסום המקיף ויטמין סי: חימר וקרמיקה באמנות עכשווית (2017, Phaidon); והתערוכה "החימר המוזר" (Strange Clay) שהוצגה בגלריה היוארד בלונדון, 2022.

7 Naum Gabo, 7 *Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings* (London: Lund Humphries; Cambridge: Harvard University Press, 1957), p. 181. מצוטט בתוך: רות מרקוס, פיסול בקו ובחלל (הקיבוץ המאוחד, 2003), עמ' 134.

ראובן קופרמן, עץ, 2022,
חימר מזוגג, 61×34×30
Ruven Kuperman, Tree,
2022, glazed clay,
61×34×30



להלי פרילינג: Home

אוצרת: איה לוריא
טקסט מאת להלי פרילינג

הסדרה *Home* מורכבת מסרטונים קצרצרים החוזרים על עצמם, כמו קובצי גיף זעירים המקוקעים רגעים קטנים של דרמה בלופ אינסופי. ראשיתה של הסדרה בסרטונים שיצרתי בתחילה באפליקציות פשוטות בטלפון הנייד, על בסיס תכנים מהרשת.

במהלך הסגר הראשון בתקופת הקורונה, כשלא יכולתי להגיע לעבוד בסטודיו, התחלתי להשתמש במגזינים של עיצוב פנים ובקטלוגים של רשתות כמו איקאה כבסיס וכרקע לסדרה. יצרתי קולאז'ים שבהם הבתים המסודרים על דפי המגזין החלו להתפרק לכדי חללים מבולגנים, עמוסי אוכל וחפצים; החללים נעשו אנושיים יותר ואידיליים פחות. לאחר מכן סרקתי אותם והתבססתי עליהם לבניית רקע דיגיטלי לסרט קצרצר באפליקציה. שילבתי בהם דמויות וחפצים זזים כדי ליצור תרחישים דרמטיים וכאוטיים של אסונות קטנים בחללים הביתיים, והאידיליה החלה להתמסמס. האנשים נופלים, נחתכים, מתים, הקוקטיילים רוקדים והגולגולות מרחפות. הקטסטרופות הן רגעים של שבר, אבל השימוש בדימויים נתונים מהאפליקציות מחדיר במערכה נימה של גרוטסקה וסלפסטיק. המקטע הדרמטי הזעיר נכלא בסצנה חוזרת ונשנית המייצרת רגע שיא ללא התחלה וללא סוף, ללא מוסר השכל וללא קתריזיס.

בהלימה לתקופת יצירתן, נושא העבודות בסדרה הוא בית והסתגרות. הן מתבססות על חומרים וכלים זמינים ונגישים לכול – נייר, מספריים, דבק וטלפון חכם – ונולדו מתוך מצב חומרי נתון של מגבלות. שבע עבודות מתוך הסדרה נרכשו לאוסף המוזיאון במסגרת הפרויקט *יומני קורונה*. העבודות הפכו לסקצ'בוק דיגיטלי המלווה אותי מאז ועד היום. בתצוגה הנוכחית כלולים ארבעה סרטונים מאוסף המוזיאון, וכן סרטון חדש בסדרה.

להלי פרילינג, *Home*,
2024, דימוי מתוך סרטון
דיגיטלי, 2 דקות, בלופ,
אוסף מוזיאון הרצליה
לאמנות עכשווית
Lali Fruheling,
Home, 2024, image
from digital video
clip, 2 min, looped,
collection of
Herzliya Museum of
Contemporary Art



Lali Fruheling,
Home, 2020,
 image from digital
 video clip, 2 min,
 looped, purchase,
 Herzliya Museum of
 Contemporary Art
 collection, part of
 the *COVID-19 Diaries*
 project, courtesy of
 the late Prof. Michael
 Adler Foundation

להלי פרילינג, *Home*,
 2020, דימוי מתוך סרטון
 דיגיטלי, 2 דקות, בלופ,
 רכישה לאוסף מוזיאון
 הרצליה לאמנות עכשווית,
 במסגרת הפרויקט "יומני
 קורונה", באדיבות קרן
 ברום' מיכאל אדלר ז"ל



Collection + **Lali Fruheling:** Home

Curator: Aya Lurie

Text by Lali Fruheling

The *Home* series consists of short, looped video clips—like GIFs that endlessly undermine little moments of drama. The series began with clips that I initially created in simple mobile apps, based on images taken from the Internet.

During the first COVID-19 lockdown, when I couldn't get to work in the studio, I started using interior design magazines and catalogues of large retail chains, such as IKEA, as the basis and background for the series. I made paper collages in which the tidy houses in the magazine pages began falling apart into messy spaces crammed with food and objects; the spaces became more human and less idyllic. I then scanned the collages, and they became the digital background for a short video clip produced in the app. I added moving figures and objects to them, to create dramatic and chaotic scenarios of small disasters in the domestic spaces, and the idyll began to dissolve. The people fall down, are cut, die, the cocktails dance, and the skulls float about. The calamities are moments of rupture, but the use of given images from the apps imbues the scene with a quality of grotesque and slapstick. The tiny dramatic scene is trapped within a repetitive sequence that produces a climax with no beginning or end, no moral or catharsis.

As befits the time of their making, the works are about home and isolation. They are based on readily available and accessible materials and tools—paper, scissors, glue, and a smartphone—and were born of a given situation of material restrictions. Seven works from the series were purchased for the Museum's collection, as part of the *COVID-19 Diaries* project. The works became a digital sketchbook that has accompanied me ever since. The current display consists of four clips from the Museum's collection, plus a new one in the series.

Ruven Kuperman,
Tree, 2022, glazed
clay, 30×40×49
ראובן קופרמן, עץ,
30×40×49, חימר מזוגג



presenting a different kind of material presence and absence in space—a new type of relationship between light and darkness, reality and illusion. In this regard, shadows act as a form of antimatter that can cast a new, paradoxical, shadow of its own. The transparent sculpture appears to be a fleeting echo of the material source—a kind of simulacrum—subverting its reality in favor of a spell of kaleidoscopic hallucination. The transparent plastic cutouts invite viewers to immerse themselves in contemplation of formal discovery, which may—after a fleeting glimpse of familiar images—once again dissolve, in the blink of an eye, into transparent signs floating in space as an alternative option of perceiving reality.

Ruven Kuperman,
Tree, 2022, glazed
 clay, 32×38×31,
 28×50×44
 ראובן קופרמן, עץ,
 חימר מזוגג,
 28×50×44, 32×38×31



5 Kuperman began working in clay during the COVID-19 pandemic at the Boys Do Ceramics studio.

“trees,” on a scale similar to protome sculptures.⁵ These are based on intersplicing of two or three clay surfaces of various biomorphic shapes. Each object is treated with an assortment of glazes, etchings that recall tattoos, brush ornamentations, and subtractions of material from the flat sculptural plane.

In the past decade, work in clay has firmly established itself at the heart of the contemporary art field, in Israel and around the world, after three decades of predominant engagement with the digital space, photographic imagery, video, light, and sound. The return of this archaic, organic, and manual material to the center of contemporary discourse has been informed by the historical layers it has accrued in tribal art, Asian art, modern art, applied art, crafts, and gender and postcolonial contexts. All these have imbued it with a topical theoretical discourse.⁶

6 For a discussion of the medium's return to contemporary discourse, see the exhibition at La Maison Rouge in Paris, *Ceramix*, 2016; the comprehensive publication *Vitamin C: Clay and Ceramic in Contemporary Art* (Phaidon, 2017); and the exhibition *Strange Clay* at the Hayward Gallery in London, 2022.

Kuperman's clay sculptures operate—both individually and as a group—within the tensions between positive and negative, two- and three-dimensions, and abstract form and implicit concrete imagery. Thus, one can possibly discern within them human heads, grotesque face masks, alluring or menacing severed body parts, monstrous plants or heads of animals that have undergone various strange mutations and rise, specter-like, from the ceramic *Forest of trees*. The sculptures have a materiality redolent of magic, ancient eastern and western traditions of tool-making and religious idols, naïve tribal art, alongside the language of modern sculpture and the trend of returning to craft-making. All these place this group of sculptures in a simultaneous realm of consciousness that renounces meticulous planning in favor of quick work, intuitive contact with the material, the unplanned and the unknown.

Facing the group of clay sculptures is a large sculptural wall installation made entirely of transparent synthetic material in various shades of gray. Sculpting with transparent plastic materials dates back to 1922, in the works of the Russian Constructivist Naum Gabo (1890–1977). Gabo believed that both the artist and the scientist are driven by a creative impulse to find images that allow us to perceive the hidden forces of nature—forces that we are all aware of yet without a clear image. To his mind, what we perceive with our five senses is not the only aspect of life and nature; life and nature hold endless variations of profound forces and aspects that have never been seen, and are barely felt.⁷

7 Naum Gabo, *Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings* (London: Lund Humphries; Cambridge: Harvard University Press, 1957), p. 181.

In Kuperman's work, the forms were derived from the negative shadow projections of his clay sculptures, then reworked on computer and their surfaces interspliced to be assembled as a new sculptural composition. The installation subverts the inherent physical relationship between an actual object and its shadow,

2 See Baudrillard, *ibid.*; Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity* (Blackwell, Cambridge, UK, Malden, MA: Polity, 2000), pp. 1–12.

3 Ken Johnson, “Are You Experienced? How Psychedelic Consciousness Transformed,” *Modern Art* (Munich, London, and New York: Prestel, 2011).



Fig. 3
Anatomy of a Killer XXIII, 2020, ink and colored pencils on paper, 70×51, courtesy of the artist and RawArt Gallery, Tel Aviv



Fig. 4
Crocodile Tears and Stars, 2022, oil on canvas, 203×420, courtesy of the artist and RawArt Gallery, Tel Aviv

4 Pareidolia (from Greek: παραειδωλία – false appearance) is the tendency for perception to impose a meaningful interpretation on a nebulous stimulus, usually visual.

Thus, these works correspond with theoretical postmodern approaches, echoing a variety of indirectly cited representations derived from diverse sources and periods and reworked into a representation of “hyperreality” and “liquid modernity.”² In series that he began creating on dark paper in 2020 there is a notable change of inner painterly temperament. Their colorful abundance reveals a tendency to formal abstraction and free ornamentation,^{fig. 3} reminiscent of the tattoo paintings of his early work. Thus, out of the darkness of a thicket of wild trees, monstrous dragons, beasts, and crashing airplanes burst out dynamically interweaving and mutating into intense psychedelic horror scenes.³ The paper support is painted shades of deep blue, suggestive of *l’heure bleue* (the blue hour) when the sun is below the horizon (at sunrise or sunset) and animals stir into activity under cover of darkness. The images depicted on the dark support require particular observational effort and mustering of mechanisms of seeing, perceiving, staring, and refocusing the consciousness on the many details in the paintings.

In his most recent paintings, Kuperman has continued to develop that process on a larger scale, in acrylic and oil on canvas, using a bright palette.^{fig. 4} He portrays dystopian spaces on the canvas, in counter-cultural defiance of restraint, meticulousness, proportionality, and notions of “good taste.” The depictions of

wild forests are interspersed with direct art historical quotes (the struggling tigers from Rubens’s *The Tiger Hunt*, 1615–6), along with totem poles, tribal sculpture, abandoned aircraft, and flat Disney-style animated figures (the Magician, the Princess), marking the decline of civilization

and its retreat to a primal state of consciousness. Kuperman proposes a temperament of liberated, non-hierarchical flow that viscerally reproduces visual imagery of sensory experiences—such as drug-induced hallucination or synesthetic perception—and offers alternating transitions between planes of concrete representation (trees surrounded by profuse greenery) and more deceptive and hidden planes (monster heads, skeletons, and human and animal faces). These are revealed to the viewer from within layers of repetitive patterns, amorphous forms and sinuous lines, stimulating the human brain’s tendency to discern familiar patterns within the tangle.⁴ All these bring to mind a psychedelic experience, such as that described in the Pink Floyd’s song *See Emily Play*.

In 2021, in parallel with his painting, Kuperman began working in clay. He created a collection of some 25 sculptures he calls

Ruven Kuperman: Shadows

Curator: Aya Lurie



Fig. 1
Father, 2005, oil on MDF,
40×30, courtesy of the artist
and RawArt Gallery, Tel Aviv



Fig. 2
Avi, 2007, colored pencils
on wood, 122×92, courtesy
of the artist and RawArt
Gallery, Tel Aviv

The exhibition presented by Ruven Kuperman (b. 1964, Moldova) at the Herzliya Museum of Contemporary Art comprises bodies of work produced over the past four years, from 2021 to the present, that encompass both sculpture and painting and are interlinked.

Early on in his career, in the 1990s, Kuperman experimented with photographic techniques concurrently with his painting. In the early 2000s, he focused on portrait painting, in a meticulous, direct figurative style, on synthetic MDF.^{fig. 1} He later expanded his portraiture to include paintings of tattoo-covered bodies with a candidly realistic rendering that exposed poignant vulnerability. Under his hand, human epidermis received painstaking treatment that highlighted the ravages of time and granted it an autonomous status of a pictorial platform bearing a web of highly charged signs and coded symbols.^{fig. 2} The painful ink engraving of tattoos on human skin contrasted with his delicate touch with colored pencils on paper.

Kuperman subsequently created a series of paintings that, in his characteristic virtuoso style, offered figurative representations of hybrid compositions combining classical and contemporary culture from the Far East and West. In these, he crammed together fantastical scenes floating over the paper support, drawn from art history, old botany and zoology books, comics and animation (ranging from Japanese manga to Walt Disney), alongside depictions of current events—amalgams that merge into intense, apocalyptic visions devoid of a clear origin. As Jean Baudrillard writes,

Such would be the successive phases of the image:
it is the reflection of a profound reality;
it masks and denatures a profound reality;
it masks the absence of a profound reality;
it has no relation to any reality whatsoever;
it is its own pure simulacrum.¹

1 Jean Baudrillard,
Simulacra and Simulation,
trans. Sheila Faria Glaser
(Ann Arbor: The University of
Michigan Press, 1994), p. 6.

Palceramic, Keramos, Karnat, and others. The vessels are signed by ceramicists, sculptors, and designers—men and women whose bodies of work embody a search for a local identity that links together objects, humanity, and earth.

Another descendant of the family of monuments is *Bracelet*—a tiny, dusty fossil-like fragile testimonial to the cycles of life and death. If archaeological practices were applied to it, such as exposure or cleaning with sand and brushes, it would most likely crumble and disappear completely. The dust from which it was cast was collected on dirt roads near the border security fence in the Beit She'an Valley, and then mixed with volcanic ash from the vicinity of the village of Kerem Maharal, at the foot of Mt. Carmel. This casting method is Hemmo's contemporary application of a technique developed by Roman builders, who used volcanic ash to strengthen their cast concrete. Like members of the Canaanite movement, and like pottery artists before her, Hemmo has fashioned a piece of jewelry that, in a mythological, material-physical way, realizes the connection between art and the local soil.

The use of dust is a distinctive attribute of Hemmo's work, and serves her aesthetic, ethical and political stance born of her own personal life story and that of the Middle East. The history of local sculpture has markedly distinguished between male and female sculpture, but dust and ash elude such material gender affiliation and maintain a non-binary geographical and conceptual connection with their natural habitat.

In the current exhibition, Hemmo has constructed three personal monuments based, in part, on the collective legacy of artistic fathers and mothers. She seeks to establish another narrative within the continuum of life in an Israel that straddles East and West. Between archaeological remains and new scaffolding, she extends and expunges lines and lays the foundation for structures whose development was abruptly halted or nipped in the bud. Well, here is a tri-lateral world. As small and large as a father, it eludes every cage and seeks to offer a home, a different path through the broken courses of the Middle East.

Irit Hemmo, Top:
Bracelet, 2024,
 dust, volcanic ash,
 gemstone, dia. 7.5;
 Bottom: detail from
Shelf Sculpture, 2024,
 Israeli ceramic ware,
 1950–80, dimensions
 variable (photo:
 Tal Nisim)

איִרִית חֶמּוֹ, לַמַּעֲלָה: צִמִּיד,
 2024, אֲבֵק, אֲפֵר וּוּלְקָנִי,
 אֲבֵן חֹן, קוֹטֵר 7.5;
 לַמַּטָּה: פֶּרֶט מִתּוֹךְ
 פֶּסֶל־מִדְרַךְ, 2024, קֶרְמִיקָה
 יִשְׂרָאֵלִית, 1950-80, מִידוֹת
 מִשְׁתַּנּוֹת (צִילוֹם: טַל נִיסִים)



painting and tapestry. Through it, Hemmo seeks to highlight the role of tapestries in the history of local crafts. In the 1950s and 1960s, these ornamental pieces also served as a support on which images of Israeli painting were reproduced. The painterly composition of Hemmo's tapestry is influenced by the geometric-symbolic aesthetic and modern abstract style of Kahana, who was considered an outsider in the New Horizons group. Kahana refused to be bound by a single artistic formula, and continually challenged and enhanced his formal inquiry. His works bear Canaanite influences and feature forms and symbols from the world of ancient pottery coupled with contemporary experimentality, constantly flitting between the figurative and the abstract.

The bold diagonal across Hemmo's painted tapestry is a throwback to the symbolic diagonal separating the angels from Abraham in Kahana's 1954 mural *Abraham and the Three Angels* (Kaplan Humanities Building, Givat Ram Campus, Hebrew University of Jerusalem), or the one separating Abraham and Isaac in his 1951 painting, *The Binding of Isaac*. The curious cut-out space at the top echoes the winged shape hovering at the top of the diagonal in Kahana's painting—an allusion to God's presence—which Hemmo highlights as a point of rupture and discovery. It is there that the tapestry unravels and the concrete belly is revealed, exposing the attempted cover-up.

Bare concrete is associated with male workmanship, while the tapestry is a domestic ornamental object from the field of crafts, which are primarily associated with women. Hemmo upends this by deliberately citing sculptural elements by a woman architect, and elements of weaving and painting from a male artist. Moreover, she purposely applies textile dyes on a mass-produced industrial rug made of natural cotton purchased at IKEA—a critical action that is a sardonic comment on the strenuous manual labor involved in traditional weaving, spinning, dyeing, and knotting wool.

Looking up, one notes the horizontal *Shelf Sculpture* that extends from one end of the gallery to the other, and bears a collection of local ceramic ware. Like a space within a space, or an exhibition within an exhibition, *Shelf Sculpture* is an extensive web of progeny-ware of feminine crafts, embodying local aesthetics of material, form, and ornamentation. Its presence is a horizon line of powerful and striking sculptural bodies. The sculpture presents a lateral, non-linear view informed by non-hierarchic plurality. It is placed in the exhibition as part of a local, historical, and multicultural narrative. The chain of objects reflects a (life) line of Israeli pottery produced from 1950 to 1980 in ceramic factories that no longer exist: Harsa, Lapid, Kadar, Kadan,

At the same time, Hemmo's art is informed by the work of founding mothers: sculptors, ceramic artists, tapestry weavers, and architects, including Naora Warshavsky, Hedwig Grossman-Lehmann, and Arnona Axelrod. Their work, which often grew out of narrative, gender, conceptual, and visual processes and crises, left female traces in the vocabulary of Israeli modernism.

In her subversive way, Hemmo also incorporates something of the spirit of the Canaanite movement in her works and references trends such as modernism and Brutalist architecture. Her works capture the aesthetics of archaeological finds or historical remains, yet are nevertheless contemporary. Like the founding fathers and mothers whose language she seeks to speak, she too insists on establishing a profound, idiosyncratic, material and spiritual connection between her output and the place where she lives and works. Through diverse practices of disassembly and assembly, she seeks to leave new impressions in the dust of the old major thoroughfares.

At the heart of the exhibition, albeit not at the center of the space, on a slight diagonal axis that defies the gallery's narrow dimensions, is *Wall Sculpture*. It consists of two low and overlapping wall elements—one long, one short—facing each other, with a space between them. The geometric layout is based on simple forms and right angles, with a uniform elevation line that breaks and ends on an incline. The sculpture's raw materials—construction blocks and cement plaster—are identified with Brutalist architecture, but the mounting of the two walls on an invisible toe kick gives the monolithic, heavy and stationary sculpture a light and floating appearance. Hemmo divests the wall sculpture of the monumental, heroic appearance typical of many memorial sites in Israel, replacing it with a sculptural ethics that redefines the relationship between ideology, form, and scale.

In this work, Hemmo is following in the footsteps of the architect Arnona Axelrod (1935–2019, Israel), and painter and ceramic artist Aharon Kahana (1905, Germany – 1967, Israel). The formal elements that Hemmo adopts from them are integrated into her painting and sculpture vocabulary. The works of Axelrod, who worked in the Design Department of the Kibbutz Movement in the 1970s and 1980s, were influenced by the Brutalist style and blended socialism with pragmatism, combining straight, sharp lines with rounded corners. The walls of Hemmo's sculpture evoke the concrete railings designed to separate sidewalks from buildings, and echo the stair lifts that Axelrod often incorporated into the entrance foyers of communal kibbutz dining halls.

Embedded in one of the interior sides of the sculpture is *Tapestry*, a textile element akin to a relic—something between

Irit Hemmo:

Well, Here's the World, Small & Large as a Father¹

Tali Ben-Nun

¹ The exhibition title is a quotation from Ocean Vuong's poem, "No One Knows the Way to Heaven," *Time Is a Mother* (New York: Penguin, 2022), p. 90.

Over the past two decades, Irit Hemmo has delved into questions to do with Israeli modernism and the cultural and visual changes taking place within it. Her artistic endeavor has sought to probe the local soil and history. To look forward, she looks to the past. The objects of her observation are works in the Socialist Realism style—outdoor sculptures, monuments, reliefs, tapestries, and murals in the interior and exterior spaces of public architecture in the early years of Israel, in the 1950s and 1960s. Over the years, many of these works became an integral part of the local outdoor art landscape. They were created in the shadow of the Zionist ethos, and supported it. Hemmo both faces the history of Socialist Realism and turns her back on the Israeli canon that took shape as part of the modernist Western art world and sought to establish itself in Israel of the Levant.

Hemmo unpicks the boundaries of what was considered the *bon ton* in those years, and offers a new reading of issues of identity, narrative, heritage, and continuity. Her action is twofold: it not only seeks to re-read (and rewrite) the canon by including forgotten works, but also challenges the relegation of handicrafts to minor status in the art field, despite their central role in consolidating cultural and national affiliation in the early years after independence. Placing them at the foreground of this exhibition undercuts the entrenched modernist canon, brings crafts closer to conceptual art, and shatters the clear-cut distinction between them.

Hemmo's collection of images contains, among others, three founding fathers of Israeli art: Marcel Janco, Aharon Kahana, and Mordechai Gumpel, painters who forged in their works a direct connection between art and architecture, and left an indelible stamp on Israeli art, visible on the walls of many public buildings. All three—each in his own way—refused to toe the line of Lyrical Abstraction of the New Horizons movement, choosing instead to blend abstraction with realism, and universalism with local Zionist, Jewish, and biblical values.

and fixed in culture. She absorbs derogatory images, concepts, and words from popular culture. As she writes,

I am preoccupied with archetypes of wild, animalistic, demonic women who sometimes straddle the line between (obedient) pet and “wild beast.” Others are based on visual models of lethal women, such as the *femme fatale*. Through them, I aspire to raise questions about hierarchies and fickle violent desires, to mark the possibility of picking at scabs and embracing inner demons while engaging in a dialogue with artists (such as Paula Rego, Aleksandra Waliszewska, and Balthus) and with patterns and notions of diverse visual cultures. In recent years, the offensive word *bitch* has been reclaimed by women in everyday discourse and popular culture as a positive self-empowering term. I’m trying to do something similar. My bitchy women may bark and growl and reveal sharp teeth with a smile, or await the viewer’s gaze in doggy position. They express ambiguous emotions and dark impulses that I, as a woman in a civilized society, cannot utter.¹⁶

16 From an email correspondence between Volovnik and the author in preparation of the text for the exhibition *If I Had a Tail*, which was held in March and April 2022 at the Artists’ Studios in Talpiot (curator: Ilanit Konopny). See www.artiststudiosjlm.org/izabella-_volovnik (retrieved March 1, 2024).

**Izabella Volovnik,
Sentimental Animal
(It’s OK, Just Give It
Back), 2022, charcoal
on paper, 30×40**
איזבלה וולובניק, חיה
סנטימנטלית (זה בסדר, רק
מבקשת להחזיר),
2022, פחם על נייר, 30×40



Internet Artists You Should Know," *Fast Company.com*, October 3, 2014, available at <https://www.fastcompany.com/3027356/9-post-internet-artists-you-should-know> (retrieved March 1, 2024).

10 Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trans. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), p. 143.

11 *Ibid.*, p. 1.

12 *Ibid.*, p. 12.

13 *Ibid.*, p. 16.

14 *Ibid.*, p. 140.

15 See Oren Ben Yosef, "The Monster," in *Beast Without Purpose: On Post-Domestication and Other Monstrous Rules* (Tel Aviv: Resling, 2019), pp. 25–38 (in Hebrew).

an exorbitant outside or inside, ejected beyond the scope of the possible, the tolerable, the thinkable."¹¹ In primitive societies, abjection was used as a means of detachment from their world and exclusion of the animal-like or beastly that were considered representative of sex or murder. Since the abject does not obey laws, prohibitions, or rules, it is a perverse interspace that must be thrust aside. Like Kristeva, who understands abjection as a boundary or as movement within the ambiguous contrast between I and Other or interior and exterior, Volovnik melds together the opposites in her works, confronting us with those fragile states where man not only "strays on the territories of *animal*" (italics in original)¹² but is an inherent part of them.

Kristeva explains that the intimate aspect of abjection is pain while its public face is terror, and it is characterized by "a crossing over of the dichotomous categories of Pure and Impure, Prohibition and Sin, Morality and Immorality."¹³ She begins the chapter "Suffering and Horror" with a motto that attests that in the twentieth century one could still entertain the idea that "One can be a virgin with respect to Horror as one is virgin toward Voluptuousness."¹⁴ Volovnik's works appear to portray unimaginable pain, horror, and abjection, but for her these are understated compared with human reality. Horror has existed since the dawn of history; what has changed is our inability to be oblivious to it, or to sexual lust. In the era of the Internet and cyberspace, we live on a perpetual battlefield, exposed to barbarism, catastrophes, shock, the infinity of a browser with dozens of tabs that cannot be closed. Every taboo has been broken, and every prohibition lifted threatens to invade our innermost intimate spaces. But as in previous centuries, we are left with Kristeva's measure of humanity: fear. A perpetual fear of people, and of them alone.

Like the abject and the beast, the monster is also defined in our culture as Other, and its essence lies in the fear of ultimate loss, fear that we cannot defeat it, control it or subordinate it to our human will.¹⁵ To the fear of the beast and the monster, Volovnik adds fear of women who, in a veiled recognition of their power, have been marked since time immemorial as needing to be humiliated, tamed, and controlled. Contrary to common sense, Volovnik seeks to learn to love the monster while struggling with it. Her works highlight the humanity of the monstrous and humanity's monstrous yearnings. In her view, the monster is more dangerous and powerful than a predator animal but as cruel as a human being, and the mixture of human and animal undermines our own identity. Volovnik breaks thought patterns and templates born of language that have been preserved deep in the collective memory

6 Alison Combs writes in this context, “Woolf had the ability to recognize herself as an animal.” Allison Castle Combs, *How the Soul Slips In: Virginia Woolf’s (Un)Natural History of Dogs* (University of Mississippi, 2016), p. 2, available at <https://egrove.olemiss.edu/cgi/viewcontent>

7 From an email correspondence between Volovnik and the author, Oct. 25, 2022, on a paragraph in Combs’ thesis on Woolf, *ibid.*, p. 13.

8 In her essay “Is There a Feminine Genius?” Julia Kristeva writes about genius as the notion that helped her understand how the three women whose writing she studied—Hannah Arendt, Melanie Klein, and Colette—managed to achieve incommensurability in their fields (political philosophy, psychoanalysis, and literature, respectively) at a certain moment in the twentieth century. In her view, while the main preoccupation of feminism in the twentieth century was women’s sexual, social, and political inequality and their integration into intellectual and professional fields, in the third millennium it deals with individual opportunities. In this regard, she redefines genius as “the risks that each of us is prepared to take by calling into question thought, language, one’s own age, and any identity that resides in them.” See Julia Kristeva, “Is There a Feminine Genius?” *Critical Inquiry*, vol. 30, no. 3 (Spring 2004), p. 504.

9 Marisa Olson, who coined the term, described post-internet artwork as “work that simultaneously enjoys and critiques the Internet, responding to and incorporating its tropes, memes, cultural politics, and visual language into forms that may or may not live online.” Olson quoted in Carey Dunne, “9 Post-

exhibition stemmed, in part, from letters written by Virginia Woolf, in which she identified herself as an animal,⁶ and from her literary use of the dog as an allegorical “double” for intimate relationships and sexual desires. The dogs in Woolf’s stories reflect social hierarchies and orders, and serve as a camouflage mechanism for her thoughts and feelings.⁷ Other women, such as Colette and Renée Vivien, wrote in the twentieth century about power relations between the sexes, erotic love, and sensuality by describing the relationship between the female body and animals, nature, and plants. And likening it to rebellious, wild and boundary-breaking nature, they described a variety of possibilities for the existence of the female body and its uncontrollable impulses, some of which even brutal.

Volovnik constantly studies images by artists who have dealt with the feminization of nature—at times through Western philosophy’s cultural concepts that divide the physical experience into Nature vs. Culture, whereby Nature is identified with the female body and Culture with the male one. As a Millennial, and one well versed in the strengths and weaknesses of twentieth-century feminist theories, Volovnik offers in her works an alternative to the Western art-historical voyeuristic gaze at women’s bodies—not necessarily from a critical stance, but from an openness to a subversion of thought, language, and every aspect of identity.⁸ Three scratch marks, created by the claws of a female animal or a bestial woman, recur in her works and leave their mark on the walls, deep in the flesh of the female figure, blurring the boundary between one body and another and between space and its content to the point that the room itself appears to have become a body. Scratch marks, pointy fingernails, and sexual body postures that echo stereotypes of “sluttiness” become a source of power and control. Volovnik appropriates common representations of the female body that are regarded as markers of a gaze that constructs women’s identity from a position of male exploitation and superiority. She poses questions about the means of weaponizing femininity, and about their inherent dangers. She adopts sexual attributes and symbols, a variety of cultural and social taboos traditionally seen as tools of oppression, and turns them into symbols of unabashed lust. In a contextually complex dialogue, she adds tributes to sub-cultures, such as heavy-metal music, online iconography as well as post-internet culture (in dialogue with Internet’s aesthetics and sub-cultures),⁹ and aesthetic themes from horror films.

“In the beginning was a war,”¹⁰ writes Julia Kristeva, who defines abjection at the start of her book as “violent, dark revolts of being, directed against a threat that seems to emanate from

2 From an email correspondence between Volovnik and the author, September 24, 2023.

Internet meme of a serial stack of such tabs, “as if they were an emotional support animal for trauma victims.”²

In the exhibition, the forces of life and the forces of human and non-human terror penetrate each other. Like Volovnik’s other works in recent years, the pieces in this show present the female body as a locus, a place, a battlefield, a territory. They observe the associations between the female body and that of the monstrous animal, which allow the figures and identities—human and non-human alike—to find comfort in the animalist state.

When we first met, Volovnik told me about a sculptural object she imagined standing in the middle of the exhibition space, inspired by a war-game table that the Prussian army adopted in the nineteenth century for training and research purposes. Many months before the current war, she created a three-dimensional territory, the surface of a variable landscape that can be controlled and viewed from a bird’s eye view—with little figurines, some of which also feature in her oil paintings and charcoal drawings—as an elaborate cultural battlefield.

Before the war, when the artwork was almost complete and the display map was designed, we put together a description of the exhibition:

Izabella Volovnik constructs a labyrinthine world that extends between imaginary domestic spaces and local landscapes while appropriating images from online culture, virtual space, art history, and her own immediate environment. Her works engage with representations of femininity entwined with those of the animal kingdom in various cultures and languages; explore demonization and dehumanization as covert empowerment or alternative positions of power; and pose questions about hierarchy, power relations, sexuality, and violent desires—in society, culture, and the soul.

“In reality,” Volovnik wrote to me at the time, “the exhibition is a love letter to an animal, or a love letter to being an animal, any animal, even a two-legged human one.” In response, I sent her quotes from columns published by Clarice Lispector:³ “It seems I no longer know which of us is the animal, me or the beast, and I get thoroughly confused”;⁴ “At times they [animals] call out to me across many generations and my only response is a deep disquiet. It is the call.”⁵ To share life with an animal, to see an animal, Lispector explains, is to experience our fear of ourselves. To face an animal means to acknowledge it, not in a bid to anthropomorphize it but through our own “animal-being,” as Volovnik puts it.

The notion of the love letter mentioned in the title of the

3 Lispector’s columns appeared in the *Jornal do Brasil* every Sunday from 1967 to 1973.

4 Clarice Lispector, “Saturday Is the Rose of the Week,” *The Paris Review*, August 22, 2022.

5 Clarice Lispector, “Animals (Conclusion),” *Too Much of Life: The Complete Crônicas*, trans. Margaret Jull Costa & Robin Patterson (New York: New Directions, 2022).

Izabella Volovnik: Three Scratch Marks and a Love Letter

Curators: Ilanit Konopny, Aya Lurie

Text by Ilanit Konopny

“Not naming things by their names. Things have barbed edges, lush vegetation.”

1 Alejandra Pizarnik, *Continuity*, trans. Yvette Siegert, www.documenta14.de/en/south/465_fourteen_poems (retrieved March 1, 2024).

Alejandra Pizarnik¹

First, the art was created. We met on December 12, 2021 and started putting together an exhibition. After eighteen months—and before our lives were shattered by the Saturday of October 7, 2023 and the events in its wake—Izabella Volovnik (b. 1995) finished creating much of the work for her solo museum exhibition, *Three Scratch Marks and a Love Letter*. Out of oil paintings, charcoal drawings, and sculptures emerge a variety of figures of young women and girls, bears, horses, leopards, dogs and bitches, as well as monsters, demons and objects, some functional, some sharp and dangerous. Most of the characters and identities exist or are imprisoned in everyday domestic spaces and local landscapes, seductive and menacing, symbolizing the caring, the magical, the whimsical, and the legendary, as well as the abject and obscene. They relentlessly change form and roles, extending or reflecting each other. A smartphone, sometimes in the process of being charged, a charging cable twisting like a snake, a woman’s hair morphing into a snake or a horsetail, a woman in an animal’s body. They shift from one image to another in multiple guises, their innocence or inherent menace varying from one situation to the next. They might be mistakenly referred to as “recurring motifs,” like story characters driving the plot. The combination of this panoply of characters, creatures, and familiar objects and the aggressive, sexual, and violent elements in the exhibition space appears to present a coherent story, but in fact features contradictory and conflicting layers of existence that break down the distinction between humanity and monstrosity. In our correspondence, Volovnik draws parallels between the myriad juxtapositions of the images and the many tabs that open in a computer browser. One of her paintings is titled *Emotional Support Tabs*, a reference to the

their gaze to each other. Is this an attempt to establish eye contact with one another, despite the eyes being shut? In any event, the directions of their gazes produce a kind of human dynamic and evoke a sense of convergence, of assembly or a tribe. The positioning of the works on the floor of the exhibition space and the contact between bust and floor—material touching material—enable Tavori to underscore her preoccupation with reflections of self and of inter-generational replications. The exhibition space is the “body” that bears the heads and gives them a counteracting and expanding platform that opens the door to additional worlds.

In this broken time, where past, present, and future change like an organism, shifting shapes, the exhibition space offers a respite that allows reflection, longing, and thirst for something new, different. The heads—both individually, as discrete entities, and as an assembly or a community-in-waiting—appear to be resting in a state of slumber, still and withdrawn. They are like pre-germination seeds waiting for the moisture of water droplets (be it from the sabil or from the first rains) and the intoxicating smell of the petrichor—the smell of the earth after the first rain; the very essence of life. Meanwhile, waiting for their hatching, the heads exist in a state of containment and potentiality, each drawing strength from its surrounding duplicates, from their silence and the magnetic induction between them. Contactless contact...

Noa Tavori, *Untitled*, 2023, installation detail, clay, handmade, 35×25×30 (photo: Amit Domb)
נועה תבורי, ללא כותרת, 2023, פרט מתוך הצבה, חימר, בניית יד, צילום: 35×25×30 (עמית דומב)



of the surrounding walls as though revealing cross-sections of archaeological layers, which may also recall the ornamental marble patterns in Greek and Roman temples and architecture. In modern art, busts and head sculptures feature in the works of a group of artists influenced by the realism of early twentieth-century French sculptors (such as Auguste Rodin) and, later, in the works of certain pre-independence Israeli artists. The latter include the busts produced by Zeev Ben-Zvi, who used Cubism to enhance the monumentality of his pieces; the works of Batia Lishansky, who endowed her sculptures with expressiveness while being faithful to the material and highlighting its spiritual essence; and Chana Orloff, a Parisian sculptor whose work on the themes of motherhood, inter-generational relationships, and the link between a living body and an inanimate sculpture influenced Tavori and finds expression in her work.

Despite their heavy and massive appearance, Tavori's sculptures preserve both the shape and softness of the face and the material's integrity. At times, she seems to work like a production worker in a bust factory: some are refined, almost flawless, while others feature strange appendages or look as though they are not fully formed. Each of the sculptures preserves the form of a human head that is not fully polished—is not “final.” In some instances, the head looks thin and brittle; in others, like a solid structure. The human face in the sculptures embodies primacy and diversity as essential human attributes: a tousled head, a layered head, a head of inscrutable thoughts.

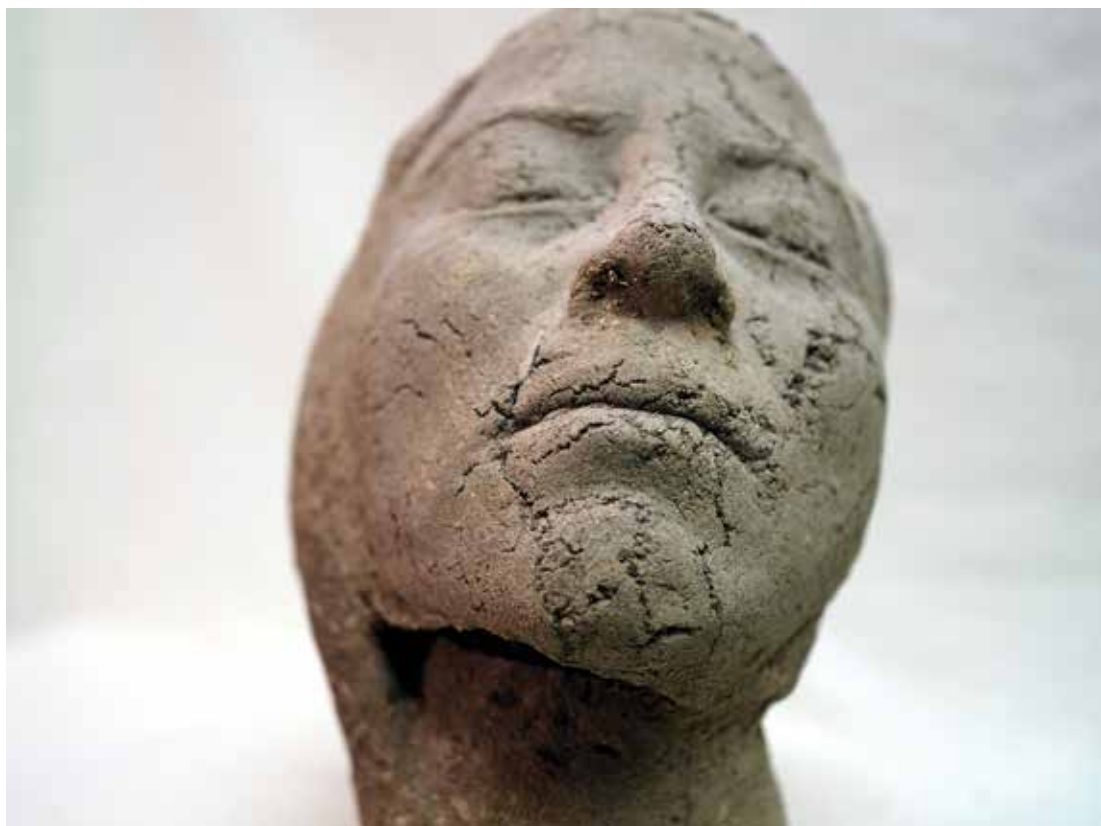
The sculptures in the exhibition represent a collection of figures akin to random passersby: each hailing from somewhere else or headed in a different direction, and all mutely recounting their respective experiences. The mouths of the heads are full of dirt, their nostrils are clogged, their eyes are shut, and they are earless. They want to blink or gape, but the weight of the dense material strikes them dumb. Their language is their materiality. Their character becomes apparent and accentuated in the contours of their form, and in the artist's interventions in it. The collection of heads is one of variations duplicated by deviations from the original. Each deviation is like a stage in the evolution of the bust organism. In some the change is subtle; in others, profound.

The preoccupation with the links, the closeness and the similarities between the figures that the heads are based upon—mother and daughters, biological or spiritual siblings—is another installment in Tavori's musings on local dynasties and connections to the Israeli locale and the times. The selection of men and women who enter the artist's pantheon of heads is based on great closeness, which is why the faces also appear to deliberately turn

The heads on display were formed in reusable molds of faces that were made from the face of the artist herself and those of people close to her or in her immediate circles. The physical similarity between the sculptures (all featuring shut eyes), coupled with the differences between them, aspires to forge an association—a *tête-à-tête* (head to head, face to face)—of closeness and emotional connection between visitors and sculptures, and to foster an imaginary dialogue between the living and the inanimate. Tavori's artistic endeavor engages with the links between a living human body and an inanimate sculptural presence, and the fine line between them. This presence lies at the heart of most of her recent exhibitions, which featured works that were part-imaginary and partly based on existing figures in contemporary culture or on classical sculptures of mythological figures.

Heads are one of the mainstays of sculpture. The exhibition presents a common thread with the ritual tradition of antiquity—whereby whole sets of terracotta figurines were offered to the gods as sacrificial offerings—as implicit in archetypal visual elements referencing ancient civilizations: the serial nature of the heads and the differences between them; the cracked soil; the positioning of the sculptures in the space and their placement on the floor; and the textured marking of the bottom sections

Noa Tavori, *Untitled*, 2023, installation detail, clay, handmade, 20×35×25 (photo: Amit Domb)
נועה תבורי, ללא כותרת, פרט מתוך הצבה, חימר, בניית יד, 20×35×25 (צילום: עמית דומב)



Noa Tavori: Thirst

Curator: Smadar Schindler

At the center of Noa Tavori's exhibition *Thirst* is a collection of head sculptures, made from a mixture of soil materials. Untethered, left to their own devices: planted in a time with no memory, either fallen to the ground or sprouted from it. Beside these heads, the installation references a *sabil* (سبيل)—a public drinking fountain of the sort found at road junctions and other spots where thirsty passersby may stop. In Arabic, the word *sabil* means road. In Muslim culture, it was customary for a person who had experienced a miracle to give thanks by rigging up a water tap for public use in arid places where drinking water was not readily available.

The exhibition associates between the human intimacy and sense of community of the cluster of heads and the *sabil* that serves as a meeting and gathering place, and engages with giving back to society and social connection. There is an intricate connection between the heads made of dried soil and the *sabil* water—one between two materials and two states of matter: the immense and invisible power stored in Mother Earth in conditions of thirst, aridity, dryness, and wilting, versus running water that gives life and growth but can also mean destruction and annihilation should it engulf and carry away the coterie of heads or dissolve the soil they are made of.

Tavori's exhibition proffers a complex relationship between sculpture and site-specific installation, creating a new environment. The artist's material of choice is a crucial starting point for her examination of the possibilities of expressing ecological concepts in sculpture. Tavori is a graduate of the Department of Ceramic Design at Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem. During the COVID-19 pandemic she, along with a multidisciplinary group of artists, developed an educational model based on combining art with education and ecology. Mindful of the ecological footprint involved and in an effort to focus on working with natural, readily biodegradable materials, she began working with a combination of soils that can be sculpted without the need for firing in a kiln.

By weaving together mythology, history, and his expansive imagination, he creates an elegiac and whimsical story of mankind. Kaptzon makes skillful use of an original visual lexicon that draws on popular culture, documentary material, and science, and distills a poetic language filled with humor, that places existential questions at its center.

Weltschmerz is a mash-up of different narration methodologies. The work may be understood as a makeshift videotaping machine or theater, carefully deconstructed by the artist. It lays bare the process of storytelling and meaning-making by assembling and linking together sound, image, and objects. The result is a fragile, slightly illusive narrative that has a dreamlike, cyclical logic to it—one in which Kaptzon's characters appear to be stuck.

While the world's morning routine repeats once again, same as it ever was, *Weltschmerz*'s words falter, making him sound like a broken record. The world keeps on spinning, while the camera spirals through the air. Round and round it goes. A woman is caught up in a narcissistic loop with her phone, recording her own image in search of the self. But is there a self? The Awakened One suggests otherwise: "There is no self." She desires nothing: "Desire is the root of all suffering." Her words are in marked contrast to the uncomfortable image of her head being held down to the floor by a foot on her face. Stuck under the weight of the world.

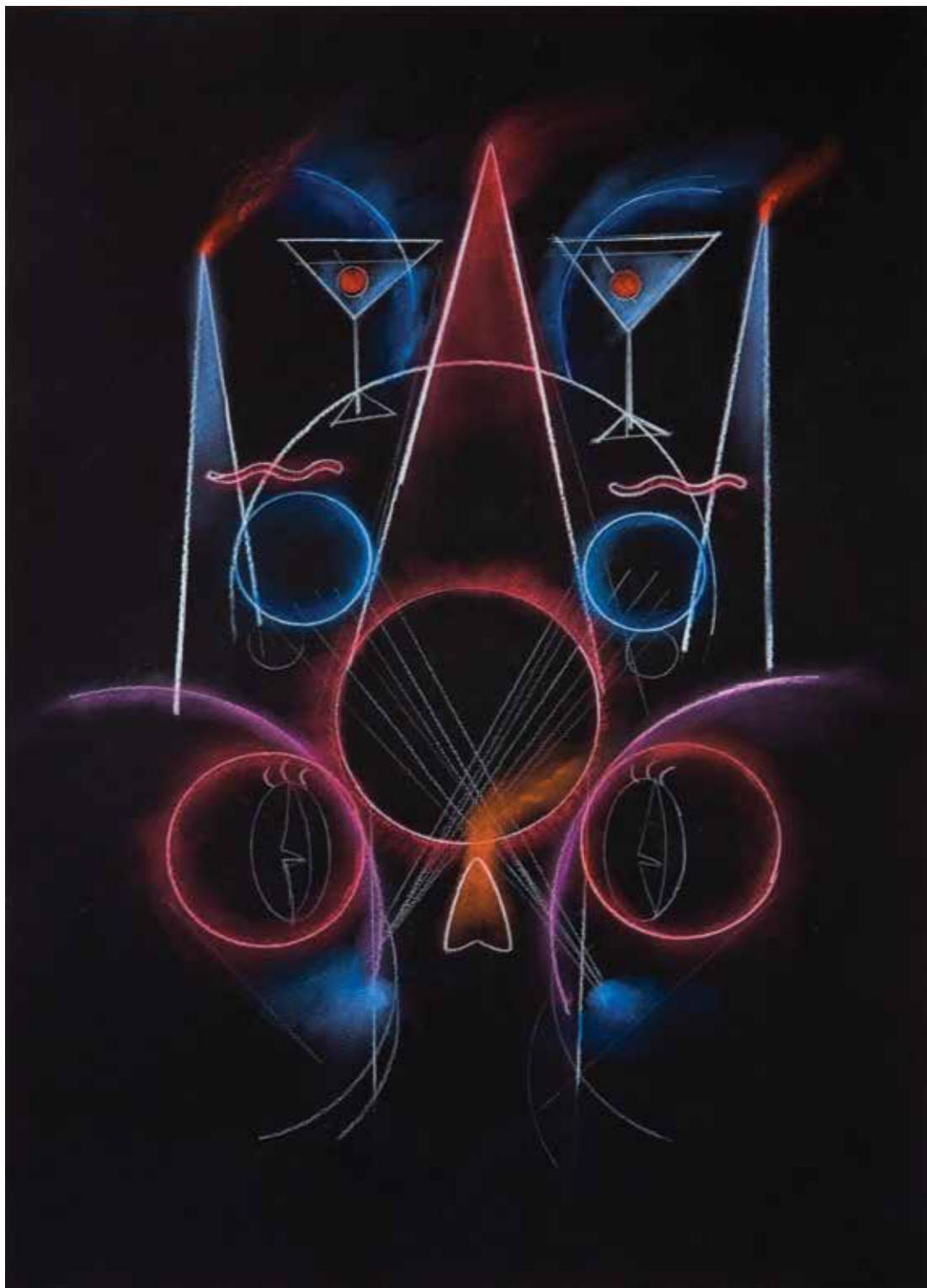
With a quirky sense of wit, Kaptzon gauges the existential weight of that which makes us human. This can be painfully felt in the mythological story told by a dissolving entity about the birth of consciousness with the first word ever spoken. At that moment, we became separated from the rest of the world, leaving us ashamed and lonely, trying to find meaning in a world that doesn't make sense. And yet, the world's morning routine repeats once again, same as it ever was.

Kaptzon's *Weltschmerz* video installation may be read as a poem in which repetition becomes a mundane ritual against the dying of the light, or as a profane reading of the Wheel of Dharma, which represents the Buddhist teachings, the spinning cycle of life and death. Comfort may be found in the repetition, in the cyclical nature of life. As is repeatedly said in the video,

The sign of the earth will dissolve into the water
 Water into fire
 Fire into air
 Air into consciousness.

And amidst the turmoil is this moment with you, that is all I have.

Haviv Kaptzon,
The Electromagnetics,
2021, pencil and
oil pastel on paper,
42×29.7 (photo:
Flora Deborah)
חביב קפצון,
האלקטרומוגנטיקה, 2021,
עיפרון ופסטל על נייר,
29.7×42 (צילום:
פלורה דבורה)



Haviv Kaptzon: Weltschmerz

Curator: Nathanja van Dijk

The camera spins through the air. Round and round it goes. Heaven and earth blur into a single chaotic image, evoking a sense of disorientation and loss of meaning. A world that has no grip and offers no solid ground beneath our feet; an image reminiscent of our unstable times. In his latest video installation, artist Haviv Kaptzon places the character *Weltschmerz* amidst this turmoil. He has modeled his wondrous protagonist after the German notion, which translates as “sorrow of the world,” or “world-sorrow.” As a phenomenon, *Weltschmerz* typifies German Romanticism, but is as apt today as it was in the nineteenth century. Signifying a sadness about life, it simultaneously describes a sense of pain suffered *in* the world and *at* the state of the world, and the knowledge that the two are intrinsically linked. It is the feeling we have when we realize the world is not what it ought to be; when we come face-to-face with the unknowable “why” of suffering.

In Kaptzon’s video installation, *Weltschmerz* enters the stage in a scene that is a cross between a desktop interface and a makeshift puppet theater, awkwardly livened up by the cheerful applause of an invisible audience. In this somewhat absurd universe, “talking objects” and self-made machines function as non-human figures, providing an external perspective of human nature. *Weltschmerz*, in the guise of a stone, watches the sun rising through the window. While the world’s morning routine repeats once again, same as it ever was, he ponders on the value and meaning of life: “The world is nothing like I thought it would be. Nothing is as it should be... Evil is everywhere. The days are long and lonely. This is not what I had in mind, and frankly, I’m tired of waiting for the revolution to come and take me away.”

Although *Weltschmerz*’s words might suggest otherwise, Kaptzon’s video piece is far from nihilistic. As in previous works by the artist, with *Weltschmerz* he strives toward the core of humanity, trying to find meaning in a world that doesn’t make sense. He proposes a cohesive interdisciplinary approach that combines a spiritual vision with a sober cultural view of the present.

56 Yair Garbuz,
Untitled, 2022, acrylic
on wood, 40×40 (photo:
Daniel Hanoach)
יאיר גרבוז, ללא כותרת,
אקריליק על עץ,
2022 (צילום: דניאל חנוך)
40×40



Osias Hofstätter,
Untitled, late 1980s or
early 1990s, acrylic on
paper, 70×50 (photo:
Daniel Hanoach)
אוזיאש הופשטטר,
ללא כותרת, סוף שנות
ה־80 או תחילת שנות
ה־90 של המאה ה־20,
אקריליק על נייר, 70×50
(צילום: דניאל חנוך)



my works, a female figure is another way of engaging in a dialogue with the history of art, with familiar genres and with oblivion and erasure. It is a dialogue with the past and its weightiness, and with the ignorance and unwillingness of Israeli culture to tell its own story and make it present and continuous. For me, this is not only a meeting with a painter who is no longer among us but an encounter with a legacy, with the shocking fact that well-known artists in Israel—some of whom were my mentors and my friends—have been almost forgotten, or at best relegated to some storage room.

Throughout my professional life I have been using sources and formal ideas that I tear out of books, pamphlets, newspapers, photographs. I collect, rummage, replicate, copy, print, rip, appropriate, magnify, distort, erase. The paintings are invented through encounters with the materials of reality and by poking around. This time, thanks to the Herzliya Museum of Contemporary Art, I was able to delve into the Hofstätter collection. There I have performed all those actions not for the sake of my own painting but for the purpose of making a selection from his, and placing them next to mine for the purposes of acquaintance, expansion, confrontation, and instructive proximity. I am not the painter, of course, but the selection is mine—just as my own painting is also based on choices. Alongside my acts of theft there is also surprise matchmaking. Paintings that give each other headaches.

the body remains to bear the present and the past; both that which existed and the imaginary. Other people and belongings, eroticism and autoeroticism, and the ravages of the years. If the world were not merciless, people would be out in the world and not just within themselves. Anyone seeking to try to understand must ignore the surroundings and plunge into the depths of the rectangle.

I feel a great affinity for this form of anthropocentrism. It is a world built of infiltrations and segmentations. At my advanced age, after years of changing and devising worlds and styles, I have focused in recent years on creating head portraits that manifest place and time, exterior and interior, security and risk, invention and replication, organs and their substitutes. The paintings look as though produced to a formula yet at the same time chaotic and devoid of any method. In this I find a correspondence conducive to an encounter between Hofstätter and me. If one carries memory within oneself, a trip back to one's roots is like brain surgery. Each form is both an autonomous entity and an encapsulation of tears and a repository of jokes, humor, and distortions. The continuous pursuit of quality through quantity is also common to us both.

I am often asked if I know what I'm going to paint, and I say, "Yes, I always know what I'm going to paint, but it doesn't come out that way..." The painting knows better than me what it wants. The more I think that I am leading the way, the more the result proves that it was I who was being led. Only the judgment I make of the outcome puts control back in my hands. Hofstätter's painting also wants something, and so, too, do his figures. Sometimes they want a spare eye, or a spare head, or linked heads. And so there's a host head and a guest head and a hosted world. In recent years, within a rigid framework (of head portraits, not storylines), I search, as I've said, for people who are different from me and from each other. And I often linger in the realms of ugliness and distortion. Hofstätter's background was erased in real life, and then in his painting. Obliterated with unparalleled cruelty. My own background has been erased through growing neglect. We are both skeptical of the world, each in his own way, and cling to the figures we create.

Hofstätter was a relentless painter. Non-stop. His works pile up, shifting from one sheet of paper to the next, from one body to another, from one head to another. Sometimes, when one faces a multitude, it is hard to focus and see things individually. It is often difficult to gaze and fully concentrate on a single painting of his without thinking about the rest, but the payoff for such concentration is great—so much so, that it removes the shadow of uniformity in favor of the single pictorial instance.

Hofstätter's paintings possess a great deal of eroticism as well as a loving and studying reliance on the female body and image. In

I have neither the ability nor the desire to speak about myself or about others without quoting poetry and prose, so this is what I have found to serve as a pause between one observation and another:

The Man with the Pumpkin Head

Once there was a man and on his shoulders he had, instead of a head, a hollow pumpkin. This was no great help to him. Yet he still wanted to be Number One. That's the sort of person he was. For a tongue he had an oak leaf hanging from his mouth, and his teeth were cut out with a knife. Instead of eyes, he had two round holes. Back of the holes, two candle stumps flickered. Those were his eyes. They didn't help him see far. And yet he said his eyes were better than anyone's, the braggart. On his pumpkin head he wore a tall hat; used to take it off when anyone spoke to him, he was so polite. Once this man went for a walk. But the wind blew so hard that his eyes went out. He wanted to cry with his candle ends, because he couldn't find his way home. So now he sat there, held his pumpkin head between his hands, and wanted to die. But dying didn't come to him so easily. First there had to come a June bug, which ate the oak leaf from his mouth; there had to come a bird, which pecked a hole in his pumpkin head; there had to come a child, who took away the two candle stumps. Then he could die. The bug is still eating the leaf, the bird is pecking still, and the child is playing with the candle stumps.¹¹

11 Robert Walser, "The Man with the Pumpkin Head," *The Walk*, trans. Susan Bernofsky (New York: New Directions, 2012).

At times there is no choice but to further wear out that which is already worn out, and then there is no point in trying to ignore the great humor in quoting the obvious. Which is why I would like to quote certain lines from a poem by Yehuda Amichai, which perhaps has become overused and commonplace, yet is especially necessary here: "God-Full-of-Mercy, the prayer for the dead./ If God was not full of mercy,/ Mercy would have been in the world,/ Not just in Him."¹² And another quote, from an equally well-worn song by Shalom Hanoch: "A man within himself resides/ Within himself resides/ At times forlorn and bitter/ And other times he sings/ Now and then he opens the door/ To let in someone he knows/ And yet more oft than not/ A man within himself withdraws." I understood why the idea of presenting my work alongside Hofstätter's was right and fitting for me when I learned that he resided within himself. He is a world onto himself, which is to say, there is no backdrop, no setting, no house, no furniture, no landscape... Everything happens within the body and within the head. And if space is lacking, the body grows and expands. No sun shines, no reason rhymes, and no bird chirps. The world vanishes. The backdrop is veiled, and only

12 Yehuda Amichai, "God Full of Mercy," in *The Poetry of Yehuda Amichai*, ed. Robert Alter, trans. Barbara and Benjamin Harshav (New York: Farrar, Straus and Giroux; reprint edition, 2017), available at <https://allpoetry.com/God-Full-Of-Mercy> (retrieved Nov. 2, 2023).

but both: both male and female, both human head and beast. And when Hofstätter paints a woman—usually his wife—he is actually painting himself without himself. That, for me, is always an important achievement: getting rid of one's self and thereby enriching it. In the head portraits that I paint, many identities converge to the point of total indecision. I am very flattered when people ask me, "What's happened to you!?" or when they say something like, "I would never have believed this is one of your paintings!" I usually answer with smiling seriousness, "I can't believe that this is me, either." We have undoubtedly taken it upon ourselves to spark astonishment. One must therefore further explain that the formal and identity equivocation between male and female figures and the ambiguity they create are not fodder for psychologists but must be understood as a conscious and deliberate play with identity for the sake of both expanding and challenging it. It strikes me that rather than be preoccupied with motivations we both prefer to see with open eyes the freedom inherent in depersonalization. In any event, relentless flux does not allow for therapy, because the changes are fundamental, rapid, surprising, and intra-cranial. One is not cured by change but only advances through it to other possibilities.

Although Hofstätter is a quintessentially and acutely expressionist, there is an element of impressionism in his painting. Not so much in terms of style but in its constant changing, in the repetitive work on the painting, in the constant and nearly irrepressible motion. It is not action painting but rather painting of an act of despair. The pursuit of one's own tail. The autarchic manner. The never-ending painting. It is also interesting to think of him in the context of the painter Francesco Clemente (b. 1952), whom Hofstätter was apparently unaware of. Clemente creates a world that is not fragmented but autonomous—a world entirely self-contained and exclusive. The figures satisfy their own needs and sometimes consume their own bodies. They have an androgynous quality that does not complain about its fate. Gaping mouths that are only partially characterized by horror. People who are truncated, reduced to animals—and not as allegories. Hofstätter, too, paints freely with great discipline. With courageous fingers. His paintings are undated. The dimension of time has lost its importance. And with all due sensitivity to his personal life story, he does not create man in his own image but rather each figure is created in their own image. The love of paper and of the movement of the hand produce correspondence from the inferno, wherever it may be. Perhaps we should just say with a sigh, That's just the way it is! Benjamin Tammuz summed up Hofstätter's painting with the headline, "Poetry, Mockery, and a Sigh."¹⁰

10 Benjamin Tammuz, "Hofstätter's Work: Poetry, Mockery, and a Sigh", in *Hofstätter* (Tel Aviv: Masada, 1989), p. 16 (in Hebrew).

5 Ibid., p. 4.

Hofstätter said of works that have crossed, or perhaps united, history, “And if you’re looking for people similar to Hofstätter’s figures, then it’s Ensor and Goya. People like Goya, who went through the Napoleonic period, were tragic—and I’m not from the Napoleonic period, I’m from the Hitler era.”⁵ He was not just talking about the Holocaust, but about all tragedies, tyrants, and cruel people, and the absurdity of human existence. Absurdly, and somewhat monstrously, tyrants are the generators and boosters and magnifiers of humor in the world. Poverty is, too. So is fate. And to end this paragraph, another quote from Hofstätter: “Without this—without Job and without Ecclesiastes—I don’t understand the world.”⁶

6 Ibid., p. 3.

And another quote from the play *Children of the Shadow*, from a highly charged dialogue between the native Israeli Nurit and Yoram whose real name is Yossele (changed in Israel to a Hebrew name that denotes strength and belonging):

Nurit: How old were you when you arrived in Israel?

Yoram: Fourteen years old.

Nurit: Half of now.

Yoram: Half there, and half here.

Nurit: The first half is all nighttime for me.

Yoram: The dark side of the moon.

Nurit: Take me there.

Yoram: You will end up like Lot’s wife.⁷

7 Ben Zion, p. 22.

In Hofstätter’s paintings, the figures glance in all directions. Even backwards. In a review of the Hofstätter exhibition at the Ramat Gan Museum, Talia Rappaport writes, “A world both private and universal that constantly fluctuates between spirituality and passion, death and fertility, heaven and hell, tragedy and optimism, despair and hope—a strange, dark, hallucinatory, and nightmarish world of specters that flits between Expressionism and Surrealism.”⁸ Which I would amend slightly: Hofstätter paints not *between* but *both*. And this is the first mention of the affinity I feel between my own paintings and his—for I, too, find myself not choosing between but painting both. His world, like mine, piles up, accumulates, fills up and compresses. It’s no wonder the word *selection* wasn’t his favorite. One doesn’t select but rather amends, as much as possible, until it is necessary to stop. Which is what I do, too.

8 Talia Rappaport, “Religious and Creative Existentialist”, *Davar*, no. 19968, March 1990 (in Hebrew).

Doreet LeVitte Harten defined Hofstätter as a “religious existentialist”⁹—a definition that is admittedly an oxymoron but nonetheless right on the mark. It’s been said that sometimes he paints figures that could be either male or female, or perhaps either human or beast. To which I say that they are not either-or

9 Doreet LeVitte Harten, *Hofstätter* (Tel Aviv: HaKibbutz Hameuchad, 1980), p. 12 (in Hebrew).

2 Osias Hofstätter in interview with Avraham Halfi, July 31, 1984, p. 3, *Hofstätter File*, Herzliya Museum of Contemporary Art Library (in Hebrew).

and the embracing profiles, the naïve-Primitivist presentation of Jews, and if we remove the houses of East-European Jewish shtetls for a moment and, focusing on the drawings, compare all these to Hofstätter's figures, we are likely to be surprised and no longer satisfied with Hofstätter's self-professed love of paintings by James Ensor and Francisco Goya.² In any event, in the case of both Chagall and Hofstätter the issue is not style, but language. It is also worth mentioning the painter Jean Dubuffet and Art Brut in general as stylistic and mental sources for Hofstätter's pictorial expression. And of course, there is no painter who distorts, alters, exaggerates, and truncates who does not owe something to Picasso.

In those years, Israeli art was dominated, with a Ben-Gurionesque vice-like grip, by the Lyrical Abstract style. Ben-Gurion himself hated abstract painting of all kinds, while both consciously and unwittingly cultivating absolutism and control. In terms of form and content, Lyrical Abstract painting was quintessentially part of the Melting Pot endeavor: pure, total, flat, covering, unifying, erasing, obscuring, smothering. While these painters did everything possible to be international and contemporary, young and fresh, a few continued to sustain Jewish memory, albeit with great difficulty, if at all. On the one hand, selective panoramas dubbed New Horizons opened up; on the other, their brothers' blood cried out to them from the ashes to understand and remember. Only a handful internalized then that while an individual might, in self-defense, make an effort to forget, the collective must remember and commemorate. Anything smacking of the Diaspora was viewed as a "fifth column." In Ben-Zion Tomer's play, *Children of the Shadow*, written in 1961, one of the protagonists, Sigmund—a Jewish refugee, a beggar, and a madman—says: "O, human full of disgrace and iniquity, give us a pound and we'll call it quits." And a line in one of the poems in the play says: "The silence of a wagon emptied of its children, like coal."³

3 Tomer Ben Zion, *Children of the Shadow* (Tel Aviv: Amikam, 1963) (in Hebrew).

As far as I recall, Hofstätter asked that he not be defined as a painter expressing the horrors of the Holocaust. Or at least, not excessively so. In other words, not to read his paintings in a traumatic fashion that brooks no judgment. Human suffering and the arbitrariness of evil suffice to view his work in a more general way. The poet Meir Wieseltier called one of his books of poems, *Something Optimistic, The Making of Poems*. There are no optimistic poems in the book—in fact, they're almost exclusively pessimistic—but the very *act* of making poetry is optimistic, just as the very act of making a painting, for Hofstätter, is a very optimistic one. As Hofstätter himself said: "There are no good books that are not difficult."⁴ In conversation with the poet Avraham Halfi,

4 Hofstätter in interview with Halfi, p. 3.

Yair Garbuz Hosts Osias Hofstätter: Heads, and a Painting Within Them

Curator: Yair Garbuz

Curatorial Consultant: Aya Lurie

Text by Yair Garbuz

**“With a congealed story on one’s cheek
And a tune, all spent from weeping.”¹**

1 From the song *Old Violin*
by Itzik Manger, folk melody.



Fig. 1
Osias Hofstätter, *The Merchant of Venice*, 1987,
watercolor and felt-tip
pen on paper, 46×30.5,
collection of Herzliya
Museum of Contemporary
Art (photo: Daniel Hanoch)

In 1957, the painter Osias Hofstätter immigrated to Israel from a nightmarish and dark world that could not be left behind. He arrived in this part of the world as an experienced figurative painter, a Jewish refugee full of sorrow, tinged with a penetrating and ironic humor. When he arrived in Israel as a mature painter, he encountered an avant-garde a little behind the times, marching resolutely forward without looking back and bringing forth the new because of the old. Only a few years earlier, Prime Minister David Ben-Gurion had decried Yiddish as a “foreign and discordant language,” and for a period of two years Yiddish plays were actually banned, so as not to undermine the Melting Pot enterprise, lest the unifying fire of the forge be dimmed.

In those years, shamefully and astonishingly, the painter most despised by Israeli painters was Marc Chagall, the man who commemorated what they hoped to forget. In a sophisticated, manipulative and selective manner, they faulted not the substance or origins of Chagall’s work, but what they called the cloying sweetness and commercialism of his works. Thus, Hofstätter arrived from the Diaspora to find a hatred of the Diaspora, and obliviousness and repression as a remedy and as an ideological and educational path. He found here people posing as heroes for fear of remembering, as well as true heroes who sacrificed their lives and personal needs for a cause whose definition changed from one decade to the next.

Hofstätter and Chagall are not alike, but they are less different than we have been allowed to think.^{figs. 1-2} If we take from Chagall only the heads—the eyes, the mouths, the sidelocks—



Fig. 2
Marc Chagall, *David*,
undated, pencil and black
oil stick on paper, 24×18,
Yaacov Alkov collection,
Herzliya Museum of
Contemporary Art
(photo: Asaf Brenner)

for the exhibition simulations. Special thanks to Kobi Klaitman, Liora Kaplan, Dana Cohen, and Gabriel Haggiag for the dialogue.

We are grateful to Friends of the Museum Orna and Geoffrey Stern for generously supporting Noa Tavori's exhibition, curated by Smadar Schindler. Thanks to Naaran Barzilay for the construction; to Alon Tavory for the sound; and to David Chaki for the exhibition simulations. Special thanks for the dialogue to Amit Domb, Dorit Figovich Goddard, and Adi Weizmann, and to anonymous donors.

Lali Fruheling's exhibition presents four digital videos from the Museum collection and a new video from the same series. The works were acquired for the collection courtesy of the late Prof. Michael Adler Foundation, as part of the *COVID-19 Diaries* project. Thanks to monday.com for their generous support of the exhibition.

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 Shoshi Almagor, Chairperson of the Fund for the Herzliya Museum; all the Fund's board members; Hagit Uzan Bachar, Friends of the Museum Manager; and Galia Hendelman, the Friends coordinator.

Special thanks to Emda Group and its chairs, Nurit Berman and Ika Abarbanel, for providing a curatorial internship scholarship at the Museum. Awarded for the third year running, the scholarship has been awarded to Yuval Keshet.

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; Kobi Franco for the graphic design; and Hadas Shapira, in charge of PR. 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, Moshe Wolanski and Miri Maoz. Finally, deep gratitude goes to the wonderful museum staff: Tammy Zilbert, Noga Litman, Jasmine Ritter, Roni Kanner-Sznajder, Tammar Friedman, Avi Peretz, Hilla Peled, Sharon Melamed Oron, and the entire MUZA staff. Bless you all.

Dr. Aya Lurie
Director and Chief Curator

Yair Garbuz's exhibition presents a dual, exhibition-cum-curatorial process that offers, beside his own new series of paintings, also his selection from the Museum's collection of paintings by Osias Hofstätter. Thanks are due for the longstanding support of the Osias Hofstätter Public Trust, which promotes the research, preservation, and exhibition of Hofstätter's works at the Herzliya Museum of Contemporary Art. Thanks to Ms. Ella Klier Ariel, a member of the Foundation's Board of Directors; Chen Cohen, Adv.; Hermetic Trust (1975) Ltd. (formerly the Bank Leumi Trust Company). Thanks to Adi Hadad; Aya Prishkolnik; and Boaz Naveh, Adv.

Thanks and appreciation to Tali Yaron-Eldar, Adv. and the generous support of the Ilanot Shel Zahav Foundation in memory of the artist Ilana Yaron and Prof. Michael Yaron, which helps publish catalogues for established artists. A heartfelt thank you to Amon Yariv and Gordon Gallery, Tel Aviv, Garbuz's home gallery, for their generous support of the exhibition's catalogue. Thanks to Adam Halutz and Magen Halutz, who were entrusted with designing the catalogue. Thanks to the Israel Film Service for permission to screen the documentary about Hofstätter, directed and filmed by Yachin Hirsch (Israel Film Service, 1989).

Izabella Volovnik's exhibition, co-curated by Ilanit Konopny and the undersigned, received the 2024 Lauren & Mitchell Presser Contemporary Art Grant. Lauren and Mitchell Presser's generous support of the museum has been most significant. Heartfelt gratitude for their support of the exhibition is extended to the Edmond de Rothschild Foundation and its heads: Baroness Ariane de Rothschild, Chairperson; Tal Sagi Faran, Adv., Managing Director; Iris Nitzani Avivi, Manager of the Edmond de Rothschild Center and Program Officer—Arts. Thank to Hakibutz Hameuchad Publishing and translator Tal Nitzan for permission to quote from the Hebrew translation of Alejandra Pizarnik's poem. Thanks to Doron Rassabi for lending a work to the exhibition. Our thanks go to the Print House, Tel Aviv— Rea Ben David and Amitai Uval for their professionalism. Thanks to Zaki Rosenfeld, curator Maya Frenkel Tene, and Itamar Lavi of the Rosenfeld Gallery staff; and to anonymous donors. Thanks to Sima, Arkady and Anna Volovnik; Zamir Shatz; Eliya Yaakov; Noa Ironic; and Ariel Ram Pasternak for the dialogue and support.

Irit Hemmo's exhibition, curated by Tali Ben-Nun, was made possible by the support of HaPais Council for Culture and the Arts and the Yehoshua Rabinovich Foundation for the Arts, Tel Aviv. Heartfelt thanks to the Lerer family and Mika Adler for lending works from their unique ceramics collections. Thanks to Ido Gordon for the project's, production, planning, and execution; and David Chaki

Acknowledgments

In these days of uncertainty and hardship, the opening of new exhibitions is not self-evident. It required a special commitment and the collaboration of many people who recognize the importance of art to our lives and its ability to offer a modicum of refuge and comfort. I would like to thank, first and foremost, the artists on view: Lali Fruheling, Yair Garbuz, Irit Hemmo, Haviv Kaptzon, Ruven Kuperman, Noa Tavori, and Izabella Volovnik. We cherish the artistic output of Osias Hofstätter (1905-1994), who generously donated his estate to the Herzliya Museum of Contemporary Art. For in-depth curatorial work, appreciation goes to Tali Ben-Nun, Yair Garbuz, Ilanit Konopny, Smadar Schindler, and Nathanja van Dijk.

Heartfelt gratitude is extended to the people heading the Herzliya municipal government and to Adi Hadad, CEO of the Herzliya Arts and Culture Corporation, for their significant involvement and warm support of the Museum.

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.

Haviv Kaptzon's solo exhibition, curated by Nathanja van Dijk, has been made possible thanks to the Keshet Award for Contemporary Art, founded by the Bar-Gil Avidan Family. We are deeply grateful to Keren Bar-Gil and Ran Avidan for their significant, generous support. Thanks to the guest jury members: Dr. Housni Alkhateeb Shehada, Udi Edelman, and Lea Mauas. Thanks to the award producer, Vered Gadish, and to Adi Dahan, Rotem Leshem, Nira Pereg, and Omer Sheizaf for the fruitful dialogue with the artist.

Ruven Kuperman and his exhibition received the 2024 Discount Artistic Encouragement Award. We are grateful to Danny Yamin, Chair of the Board of Directors, Israel Discount Bank Ltd., for choosing the Herzliya Museum as the award's venue and supporting it. Special appreciation goes to Shulamit Nuss, in charge of the Discount Bank Collection, and the jury members: Gal Carmy Mor, head of Discount Bank's Premium Division; Roni Gilat-Baharaff, managing director of Christie's Israel; and curators Irith Hadar and Roni Cohen-Binyamini. For their generous support we thank Shimon Ben Shabat; RawArt Gallery, Tel Aviv; Ann and Ari Rosenblatt; and an anonymous donor. Thanks to Noam Bar, the exhibition's designer and producer, and the Boys Do Ceramics Studio.

Museum Staff

Director and Chief Curator: Dr. Aya Lurie
Administrative Director: Tammy Zilbert
Director of MUZA Education Wing: Hilla Peled
Assistant to Chief Curator: Noga Litman
Emda Group Intern: Yuval Keshet
Event and Distribution Coordinator: Jasmine Ritter
Registrar: Tammar Friedman
Office Manager and Museum Coordinator:
Roni Kanner-Sznajder
Friends of the Museum Manager: Hagit Uzan Bachar
Friends Coordinator: Galia Hendelman
Audio Guide and Educational Program Manager:
Sharon Melamed Oron
Website: Natalie Tizenko
Volunteers: Moshe Wolanski, Miri Maoz
Logistics: Avi Peretz
Logistics Assistant: Nir Tefilin
Public Relations: Hadas Shapira
Distribution and Online Marketing: Dikla Ben Atia
Admissions: Nili Goldstein, Galit Gov-Ari

Exhibitions and Catalogue

Editor: Dr. Aya Lurie
Editorial Assistant: Noga Litman
Design and Production: Kobi Franco Design
Text Editing and English Translation:
Einat Adi—Acts of Writing
Arabic Translation: Ruba Simaan—Glocal Translations
and Content Resolutions
Arabic Proofreading: Salma Samara
Restoration and Consultancy: Maayana Fliss,
Noa Cahaner McManus
Design and Installation of Multimedia Systems: ProAV Ltd.
Signs and Labels: Extreme DPI
3-D Scans: Oded Perry / 360TIKS
Installation Photography: Daniel Hanoch
Audio Guide Production: Espro Acoustiguide Group,
Yael Grossman Arzuán
Transportation: Reuven Ajami, Costa Scorik, Said Alyan
Framing: Herzl's Frames, Ramat Hasharon;
The Print House, Tel Aviv
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.

On the cover: Image inspired by Ruven Kuperman,
Forest, 2023–4

© 2024 Herzliya Museum of Contemporary Art
Cat. 2024/1

Yair Garbuz Hosts Osias Hofstätter: Heads, and a Painting Within Them

Curator: Yair Garbuz
Curatorial Consultant: Dr. Aya Lurie
The film *Portrait of an Artist: Osias Hofstätter*, 1989,
courtesy of the Israel Film Service
The exhibition and catalogue are supported by the the Osias
Hofstätter Public Trust; Gordon Gallery; and Ilanot Shel Zahav
Foundation in memory of the artist Ilana Yaron and Prof.
Michael Yaron

Haviv Kaptzon: Weltschmerz

Recipient of the Keshet Award for Contemporary Art,
founded by the Bar-Gil Avidan Family
Jury: Keren Bar-Gil, Dr. Housni Alkhateeb Shehada,
Udi Edelman, Lea Mauas, Dr. Aya Lurie
Curator: Nathanja van Dijk
Keshet Award Producer: Vered Gadish
Installation Consultant: Daniel Lev
Weltschmerz, 2024, video, 14 min 30 sec
Narration: Olivia Hild
Performer: Olivia Hild
Hands: Shaya Hazan
Animation: Danny Finkental
Sound Design, Mastering, and Mix: Sima Gutman
(Simi Lee Jones)
Video Text Editing: Renana Neuman

Noa Tavori: Thirst

Curator: Smadar Schindler
Exhibition Simulations: David Chaki
Construction: Naaran Barzilai, Arts Terminal
Sound: Alon Tavory
Assistant: Yasmin John
Photography: Amit Domb
The exhibition is supported by Friends of the Museum
Orna and Geoffrey Stern; and an anonymous donor

Izabella Volovnik: Three Scratch Marks and a Love Letter

Curators: Ilanit Konopny, Aya Lurie
Framing: The Print House, Tel Aviv
Display Object for Sculptures: Adee Shmulewitz
Construction of Display Object: Noam Bar
Display-Object Assistant: Lenny Gaunt
The exhibition is supported by the Lauren & Mitchell Presser
Contemporary Art Grant; Edmond de Rothschild Foundation;
Rosenfeld Gallery, Tel Aviv

Irit Hemmo: Well, Here's the World, Small & Large as a Father

Curator: Tali Ben-Nun
Lenders of Ceramic Ware: Irit Hemmo Collection;
Mika Adler Collection; Lerer Family Collection
Construction: Ido Gordon
Space Simulations: David Chaki
Artist's Assistant: Avigail Hemmo
Carpentry: Zeev Kornfeld
Editor of Early Text Draft: Merav Givoni Hrushovski
Reproduction Photography: Tal Nisim
The exhibition title is a quotation from Ocean Vuong's poem,
"No One Knows the Way to Heaven."
The exhibition is supported by HaPais Council for Culture and
the Arts; the Yehoshua Rabinovich Foundation for the Arts,
Tel Aviv; Inga Gallery of Contemporary Art

Ruven Kuperman: Shadows

Recipient of the 2024 Discount Artistic Encouragement Award
Curator: Dr. Aya Lurie
Assistant Curator: Noga Litman
Production and Design: Noam Bar
Ceramic Studio: Boys Do Ceramics
The exhibition is supported by the Discount Bank; RawArt
Gallery, Tel Aviv; Friends of the Museum Ann and
Ari Rosenblatt; and an anonymous donor

Collection+

Lali Fruheling: Home

Works purchased for the Herzliya Museum of Contemporary
Art collection as part of the *COVID-19 Diaries* project, courtesy
of the late Prof. Michael Adler Foundation
The exhibition is generously supported by monday.com



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



Lali Fruheling: Home

Yair Garbuz Hosts

Osias Hofstätter:

Heads, and a Painting

Within Them

Irit Hemmo: Well, Here's

the World, Small & Large

as a Father

Haviv Kaptzon:

Weltschmerz

Ruven Kuperman:

Shadows

Noa Tavori: Thirst

Izabella Volovnik:

Three Scratch Marks and

a Love Letter

