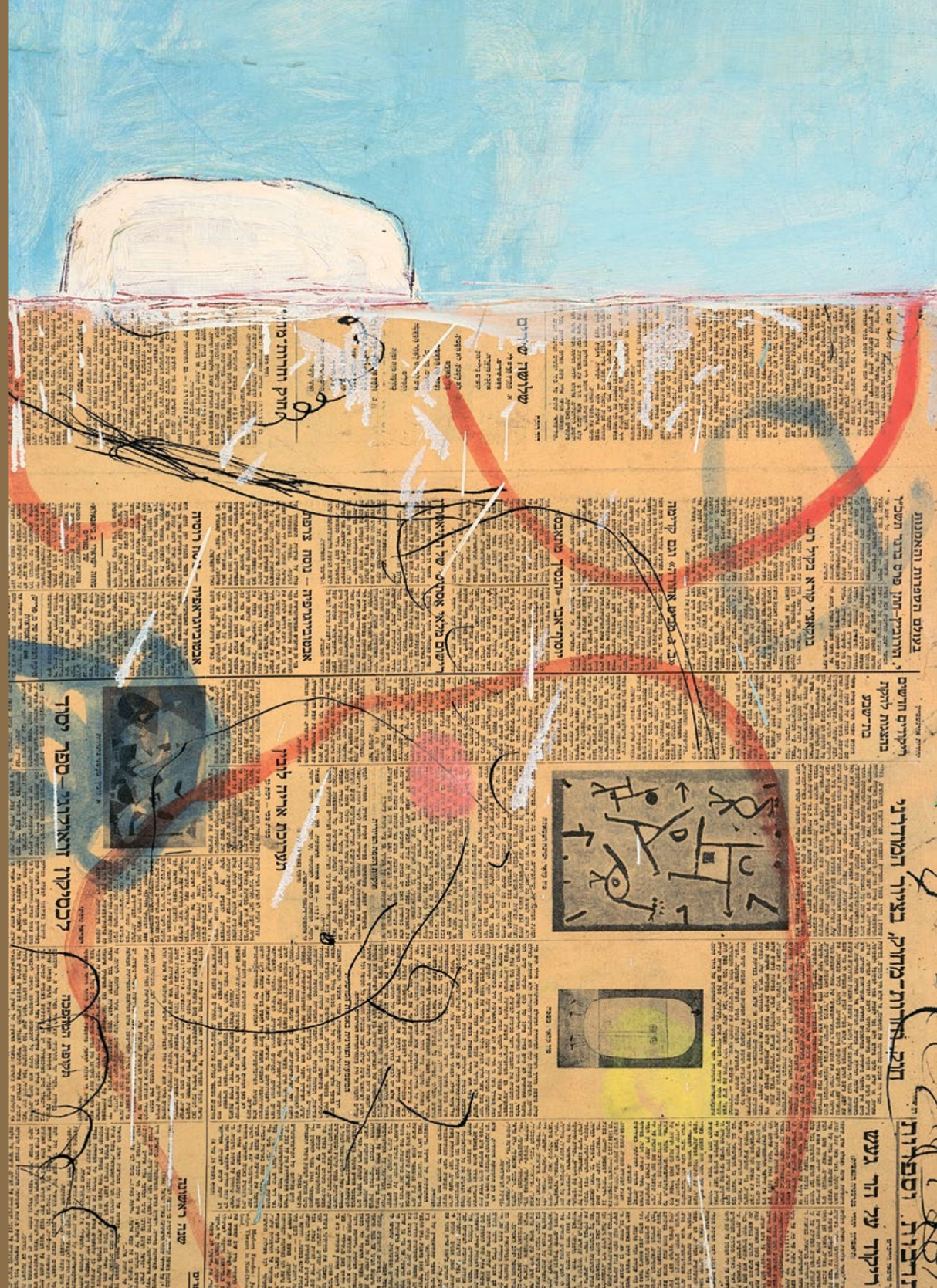
דברי הימים CHRONICLES

עיתון "הארץ" באמנות הישראלית

HAARETZ NEWSPAPER IN ISRAELI ART

דברי הימים CHRONICLES עיתון "הארץ" באמנות הישראלית HAARETZ NEWSPAPER IN ISRAELI ART



CHRONICLES

Haaretz Newspaper In Israeli Art

September 2019

Group exhibition marking the centenary of Haaretz
Artists: Larry Abramson, Deganit Berest, Gideon Gechtman, Moshe Gershuni, Hadas Hassid, Michal Heiman, Moshe Kupferman, Sigalit Landau, Raffi Lavie, Gilad Ophir, Doron Rabina, David Reeb, Roee Rosen, Ariel Schlesinger, Yuval Shaul, Henry Shelesnyak, Simcha Shirman

Curator: Efrat Livny

Catalogue
Design: Maya Shahar
Hebrew Text Editing: Avner Shapira
English Translation: Ralph Mandel
English Text Editing: Carol Cook
Photography: Zèev Ben Horin
Additional Photography: Avraham Hay: pp. 22, 24, 26, 78-79, 95-97, 98-99;
Elad Sarig: 81; Yuval Chen: 92-93
Image processing: Anna Gelshtein
Printing: Graphoprint
Logo Design: Eran Wolkowski

Acknowledgements:
Rami Guez

Maayan Elyakim, Ido Gordon
Ronen Aharon, Yaniv Nitzan, Ronen Cohen
Yanek Iontef
Irit Segoli, Giddon Ticotsky, David Weinfeld,
Tamar Weinfeld, Dana Golan Miller

We are very grateful to the lenders to the exhibition

The lender's name appears next to each work; all other works are from the Haaretz Collection

All sizes in cm

18 Schocken St. Tel Aviv
03-5121732
minus1@haaretz.co.il
www.minus1.co.il

On the cover:
Raffi Lavie, **Untitled** (detail), 1967, mixed media on plywood, 81X54

דברי הימים

עיתון "הארץ" באמנות הישראלית

ספטמבר 2019

תערוכה קבוצתית במלאות 100 שנה ל"הארץ"
אמנים משתתפים: לארי אברמסון, גלעד אופיר, דגנית ברסט, גדעון גכטמן, משה גרשוני, מיכל היימן, הדס חסיד,
רפי לביא, סיגלית לנדאו, משה קופפרמן, דורון רבינא, רועי רוזן, דוד ריב, יובל שאול, שמחה שירמן, אריאל שלזינגר, הנרי שלזניאק

אוצרת: אפרת לבני

קטלוג
עיצוב: מאיה שחר
עריכת טקסט עברית: אבנר שפירא
תרגום לאנגלית: ראלף מנדל
עריכת טקסט אנגלית: קרול קוק
צילום: זאב בן חורין
צילומים נוספים: אברהם חי: עמ' 22, 24, 26, 78-79, 95-97, 98-99; אלעד שריג: 81; יובל חן: 92-93
עיבוד תמונות: אנה גלשטיין
הדפסה: דפוס גרפופרינט
עיצוב הלוגו: ערן וולקובסקי

תודה לרמי גז

תודות
מעיין אליקים, עידו גורדון
רונן אהרון, יניב ניצן, רונן כהן
ינק יונטף
אירית סגולי, גדעון טיקוצקי, דוד וינפלד
תמר וינפלד, דנה גולן-מילר

רוב תודות לכל המשאילים

שמות המשאילים מצוינים ליד כל עבודה. יתר העבודות הן מאוסף "הארץ"

כל המידות בס"מ

רח' שוקן 18, תל אביב
03-5121732
minus1@haaretz.co.il
www.minus1.co.il

כריכה אחורית:
רפי לביא, **ללא כותרת** (פרט), 1967, טכניקה מעורבת על עץ, 81X54

כריכה פנימית

דברי הימים
עיתון "הארץ"
באמנות הישראלית

אמנות "הארץ"

תמיד חשבתי שיש משהו משותף לאספנות ולעיתונות. בשני התחומים דרושה סקרנות: רצון לדעת, לראות ולגלות דברים חדשים. בעסקי העיתונות אני דור שלישי ואילו האספנות קפצה דור במשפחה. אבא שלי לא היה אספן. הוא קנה אמנות רק לבית. אבל סבא שלי היה מגה-אספן. האמצעים שעמדו לרשותו היו למעשה בלתי מוגבלים והוא הקים את אחד מאוספי הספרים המעולים בעולם, שחלק גדול ממנו עדיין נמצא בספריית שוקן ברחוב בלפור בירושלים. אז כנראה שזה עובר בגנים.

בכל מקרה, עיתון "הארץ" ואמנות הם שני דברים חשובים בחיי. כשאפרת לבני אמרה לי שהשילוב בין שניהם יהיה נושא התערוכה הזאת, במלאות 100 שנה ל"הארץ", הייתי ספקן. אבל התערוכה שהיא אצרה - הכוללת הפעם לא רק עבודות מאוסף "הארץ" אלא גם כאלה שהושאלו מאספנים, מאמניות ומאמנים, שאני מודה להם - משכנעת אותי ש"הארץ" ואמנות זה צירוף מוצלח ביותר ממובן אחד.

עמוס שוקן

דברי הימים

עיתון "הארץ"
באמנות הישראלית

דברי הימים

עיתון "הארץ" באמנות הישראלית

אפרת לבני

תערוכה זו נפתחת עם ציון חגיגות 100 שנה לעיתון "הארץ". הספירה של ימים ושנים וציון מועד אחד כמיוחד יותר מאחרים הם סמליים ועומדים מחוץ לסדר הדברים שבעשייה הפרוזאית-דרמטית המתמשכת של הוצאה לאור של עיתון יומי. גם כסיבה לתערוכה זוהי נקודת מוצא חיצונית, ואכן בתחילה ריחף סימן שאלה מעל הרעיון להציג תערוכה העוסקת בקשר בין "הארץ" ליצירות מתולדות האמנות הישראלית, שכן לא היה ברור אם ישנו קשר כזה ומה משמעותו. אך עד מהרה, ככל שהתקדמתי במחקר התחוור לי היקף היצירה המתכנסת תחת נושא זה (רבה יותר ממה שאפשר להציג בתערוכה זו), ועוד יותר מכך - מקומה ומשקלה המרכזיים באמנות הישראלית. מה שאינטואיטיבית יכול היה להיות מובן מאליו לכל מי שמכיר את שדה התרבות הישראלי - הרושם שלעיתון "הארץ" יש מקום בחייהם של אמנים בישראל ושהדבר יחלחל ליצירתם - מתברר כאן כעובדה מוגמרת המתגלמת הן בחומר והן ברוח.

כמה מהאמנים המשתתפים בתערוכה עשו שימוש גם בעיתונים אחרים ביצירתם, אך לבחירה ב"הארץ", כפי שהיא באה לידי ביטוי ביצירות שנכללות בתערוכה זו, יש משמעות מיוחדת והיא חלק חשוב מהתהליך ומהיצירה עצמה. הסיבה לכך קשורה במקומו הייחודי של "הארץ" בחברה הישראלית כעיתון הנוקט במוצהר עמדה ליברלית ביקורתית. מבחינה סוציולוגית-חומרית, זהו העיתון המרכזי שאמנים קוראים והוא זמין להם לשימוש; מבחינת התוכן והעמדה, זהו העיתון שאמנים מזדהים עמו ומוצאים בנושאים ובהדגשים שלו - מפוליטיקה וחברה ועד הבמה הנרחבת שהוא מעניק לתרבות ואמנות - חומרי גלם מתאימים ליצירתם: אם זה דיווח מ-1976 על התעללות של מתנחלים בפלסטיני, העומד במרכז **יד ענוגה** של משה גרשוני; סיפור של ש"י עגנון המופיע בקולאז' של רפי לביא; שיר של זביגנייב הרברט בעבודה של דגנית ברסט; או הכיסוי המתמשך לאורך שנתיים של אירועי אינתיפיאדת אל-אקצה ששימש חומר גלם למיצב המונומנטלי של סיגלית לנדאו הנקרא **The Country** על שם העיתון עצמו, ועוד.

ה"הארץ" חוגג 100 שנה, אך היצירות בתערוכה זו מתפרשות כרונולוגית רק החל בשנות ה-70. טכניקת הקולאז' והשימוש בגזרי עיתונים ומגזינים ביצירות אמנות אמנם עלתה על במת האמנות המערבית באירופה עוד בעשור השני של המאה ה-20, עם הקוביזם והדאדא, אך המפץ הגדול שלה אירע בשנות ה-50 בארצות הברית, עם הולדתו של הפופ-ארט, שהגלים שלו הם שהגיעו לישראל בסוף שנות ה-60. העבודות המוקדמות בתערוכה זו הן, אם כן, קולאז'ים משנות ה-70, מאת רפי לביא והנרי שלוניאק. אך השימוש בעיתון לא הוגבל לטכניקת הקולאז' והוא מופיע במשך השנים, כפי שאפשר לראות בתערוכה, בטכניקות ובסגנונות שונים - ברישום, בהדפס, בצילום, בווידיאו, בפיסול ובמיצב, כמו גם בפעולה המושגית, שגם היא החלה בשנות ה-70 - אצל גדעון גכטמן ומשה גרשוני - ודרך תחנות הזמן של העשורים הבאים בעבודותיהם של שאר המשתתפים: לארי אברמסון, גלעד אופיר, דגנית ברסט, מיכל היימן, הדס חסיד, סיגלית לנדאו, משה קופפרמן, דורון רבינא, רועי רוזן, דוד ריב, יובל שאול, שמחה שירמן ואריאל שלזינגר.

1/
הטמפורלי

עובדה ידועה היא שהחתימה ביצירותיו של משה קופפרמן היא חלק אינטגרלי מהציור עצמו. היא מופיעה כאלמנט רישומי, אקספרסיבי, בולט בגודלו ובמיקומו, בחלק מהעבודות אף יותר מפעם אחת (ברישום מ-1971 היא מופיעה תשע פעמים)[1] ובשנים מאוחרות בכפילות ובהצמדה - בעברית ובאנגלית. החתימה מקבלת את אותו הטיפול ואת אותם המאפיינים האמנותיים של התמונה כולה כך שההשתלבות וההיטמעות שלה בתוך ובין האלמנטים האחרים בציור היא מושלמת, גם כאשר היא גלויה וגם כאשר היא מוסווית ביניהם. המופע שלה הוא בבחינת וידוי - "אני העומד מאחורי היצירה" - והנכחה, כסימן ועדות לכך "שהייתי שם". בדומה למקרה המפורסם שבו אמן הרנסנס יאן ואן אייק שתל בציורו **נישואי הזוג ארנולפיני** את המלים "ואן אייק היה כאן, 1434", גם אצל קופפרמן השנה מצוינת תמיד בצמוד לחתימה. יצירותיו של קופפרמן הן לרוב ללא שם, והוא נהג להעניק להן את הכותרת הגנרית "ציור", "רישום" או "עבודה על נייר", כך שהמידע הנוסף היחיד שהוא מצא כחשוב לציין ביחס ליצירה הוא שנת יצירתה, ועל כך הקפיד היטב.

לזמן יש מעמד מיוחד ביצירתו של קופפרמן והוא מושג מפתח בניסיונות החוזרים לפרש אותה ולהפקיעה מהתחום הבלעדי של "הציור המופשט".[2] קופפרמן עצמו תרם לכיוון הפרשני הזה במשפטים כמו "התמונה נוצרת בהווה מסוים, אלא שהצייר לעולם אינו משוחרר ממטען העבר ומההפלגה לקראת העתיד",[3] ובפעמים המעטות שבהן העניק כותרות לעבודותיו ובחר להתייחס בהן למושג הזמן (למשל, בסדרה **זמן II: עתות מלחמה** מ-1970 או בסדרה **השבר והזמן** מ-1999). "להקשר הקופפרמני", כותב יונה פישר, "שייכת גם ערנותו לכל המתרחש בהווה היום-יומי שלו: הוא מאזין כמעט כפייתי לחדשות הבוקר ברדיו, צופה מדי ערב במהדורות החדשות בטלוויזיה, והאטליה שלו לעולם אינו מתנקה מעיתונים, שבועונים ופרסומים בנושאים חברתיים ופוליטיים שונים, הפזורים בכל כאלפי סימנים של הווה מתמשך".[4] אין זה מפתיע, אם כן, כי בתחילת שנות ה-90 הסימנים החומריים של ההווה המתמשך הזה נכנסו ליצירתו: הוא פיתח טכניקה ייחודית ובאמצעות משיחת שכבה של טינר

1 פישר, עמ' 104.
2 על מושג הזמן ביצירתו של קופפרמן ראו: פישר, עמ' 66, 72, 129-133; הרשב, עמ' 7-68.
3 שם, עמ' 129.
4 שם, עמ' 15.

סיגלית לנדאו
מתוך **The Country**, מיצב, 2002
טכניקה מעורבת ועיתון
מידות משתנות, באדיבות האמנית

Sigalit Landau
from **The Country**, installation, 2002
mixed media and newspaper
various sizes,courtesy of the artist

העביר אל הנייר את הדפוס של העיתון והעתיק גיליונות שלמים של עיתון יומי שנהפכו למצע לרישום ולציור שלו. ב-1992 הוא הציג את העבודות הללו לראשונה בתערוכת יחיד בגלריה גבעון בתל אביב. העבודה **ללא כותרת** (עמ' 57) מ-1993 המוצגת בתערוכה זו שייכת לקבוצה זו.

עיתון הוא מסמן של זמן ועצם השימוש בעיתון יומי בציור, בדומה להכנסה של אלמנטים קלנדריים או טמפורליים אחרים (כמו ציון השנה לצד החתימה, שילוב של תמונות משפחתיות או של לוחות שנה וכדומה), מפנה את תשומת הלב לשאלת הזמן ביחס ליצירת אמנות. לאורך ההיסטוריה האמנות הפלסטית מקיימת יחסים מורכבים עם הזמן בהיותה באופן מסורתי אמנות "נטולת זמן", כלומר - כזו שבניגוד לתיאטרון, מחול, קולנוע ואף ספרות, אינה נמשכת בזמן (זאת, עד להופעתו של הווידיאו-ארט, ענף שצמח מתוכה בעקבות המפגש בין ההתפתחות הטכנולוגית לשאיפה של האמנים להרחיב את גבולות השפה). לכך נוספת המורכבות העולה מן המתח שבין העובדה שכל יצירת אמנות נוצרת בתוך הווה קונקרטי ובין התפישה הרואה את היצירה האמנותית כעל-זמנית ונצחית. מתח זה ניסח בתורו את אחת השאלות האקוטיות שהאמנות הפלסטית מתמודדת עמן עד היום - שאלת יחסי אמנות-מציאות. מכאן נובע ייחודו של השימוש בעיתון יומי ביצירת אמנות, שמעיד על זמן ההווה של העבודה וממחיש את עצם היותו בר-חלוף ובד בבד חוצה את קואורדינטות הזמן אל עבר העתיד, אל ההווה של הצופה.

הזמן נהפך לנושא מרכזי גם ביצירתו של רפי לביא החל ב-1964, כאשר שיבץ בעבודותיו דברי דפוס - קרעי עיתונים, כתבות ומודעות (עמ' 60-63). לביא אמנם הושפע מאמני הפופ האמריקאי, אך כפי שטוענת שרית שפירא במחקר המקיף שלה על יצירתו, אצלו מתפקד הקולאז' באופן שונה. בעוד אצל אותם אמנים היה הקולאז' תגובה וביקורת לשינויים הפוליטיים והחברתיים שחלו בעקבות המהפכה באמצעי התקשורת, השיווק וההפצה בארצות הברית באותן שנים, אצל לביא - בשנים שבהן מהפכת התקשורת טרם הגיעה לישראל - הקולאז' מערער את הסדר הסמלי באמצעות פירוק של מושגים כמו "מובן" ו"זמן".[5] אחד המאפיינים המרכזיים של מוסדות המודרניות, טוענת שפירא בעקבות הפילוסוף ז'אן-פרנסואה ליוטאר, הוא הניסיון לשלוט בהווה באמצעות האתוס של הצטברות הניסיון והישגי העבר מחד גיסא ושימוש בנוסחאות מופשטות ועל-זמניות מאידך גיסא. השילוב של גזרי עיתון יומי משמש, אם כן, את לביא כדי להנכיח את ההווה שלא באמצעות תבניות העבר והעתיד. "התאריכים, השעות, הדימויים התקופתיים והדהודם ביחידות הציור החתימתיות של לביא", כותבת שפירא, "ממקמים את העבודה ב'עכשיו' קונקרטי, בזמן של אירוע שתמיד נעדר מסימני העבודה אך זו אינה מתקיימת אלא בו".[6] ההשתקעות בזמן ההווה של היצירה מכוונת לעורר ולהצביע גם על זמן ההווה של רגע הצפייה, על ה"עכשיו" של הצופה.

השימוש בעיתון יומי - מצד אחד כמסמן של זמן, כשעון או מטוטלת בתוך היצירה או כתוחם גבולות של תקופה, ומצד שני מתוך התייחסות אלסטית לזמן, כזו המצליבה, קוטעת ומחברת מחדש זמני עבר, הווה ועתיד - מתגלה בעבודות שבתערוכה זו כאמצעי לחרוג מהסדר הטמפורלי המסורתי ולחתור תחתיו. העובדה שההיגיון המארגן של עיתון יומי הוא הכרוניקה של ההווה משמשת בחלק מהעבודות כאלגוריה לקונקרטי ובחלקן - להצגתו כהווה הבולע לתוכו עבר ועתיד וליצירת שיבוש מוחלט של הסדר הכרונולוגי-מיתולוגי. בסדרה **דו-מינו** מיכל היימן מציבה זה לצד זה בהקבלה ויזואלית שני דימויים "תאומים": האחד לקוח מתוך תצלומים בעיתון יומי, השני מתוך רפרודוקציות של ציורי מופת מתולדות האמנות המערבית. הכותרת של כל אחת מהעבודות בסדרה נושאת את מראי המקום המלאים כולל תאריכים. אחת העבודות מזווגת תצלום מפברואר 2004 עם ציור של רפאל מ-1505 (עמ' 68), עבודה אחרת מסמיכה תצלום מדצמבר 2001 לציור של גויה מ-1814 (עמ' 69) בעבודה שלישית נראה תצלום מיולי 2004 ליד ציור של דלקרואה מ-1830, וישנן עבודות נוספות בסדרה. בכל היצירות מופיעה, כמקובל, לצד הכותרת גם שנת היצירה של העבודה, המאוחרת מתאריך התצלום העיתונאי, ובכולן נוכח גם הזמן המיתולוגי של האירוע עצמו המתואר בציור (המדונה והילד, ההורדה מהצלב) או המועד ההיסטורי המדויק שלו (כותרת הציור של גויה מ-1814, למשל, היא **שלושה במאי 1808**). היימן מחברת כאן בין שורה של זמנים רחוקים-קרובים, תופרת וכורכת אותם זה לזה (תרתי משמע, מאחר והדימויים שתולים כשני עמודים, זה מול זה, בספר אחד) ומגישה אותם כמתנת ההווה. אך פעולה זו של חיבור מוצאה דווקא ב"התקפות על חיבור", כשמה של תערוכת היחיד המקיפה שבה הן הוצגו לראשונה. כי "על מנת לחבר", כפי שכותב עמרי הרצוג בקטלוג התערוכה, "יש לייצר תחילה גבול סביב יחידות בדידות, לסמן את ראשיתן ואת סופן כדי שיהיה אפשר לקשר ביניהן, להרכיב מהן מכלול שגם בו יש התחלה וסוף. לכן החיבור, ככל גבול, אינו מתקיים אם אינו ניתן לחילול, ואין לו קיום ממשי מחוץ למחווה שעוברת דרכו ושוללת אותו".[7] שאלת הגבול והחצייה שלו קשורה ללא הפרד בשאלת יחסי זמן וחלל, שהרי החיבור בין דימויים רחוקים בזמן זה מזה מתאפשר רק במסגרת הצבתם בחלל תמונה משותף.

החלל מיקד חלק נרחב מתשומת הלב והתגובות למיצב **The Country** (עמ' 98-101) של סיגלית לנדאו מ-2002, שהחוויה הראשונה של הצופה בו היתה תחושת דיסאוריינטציה מרחבית. לאחר שירד במדרגות או במעלית לקומת המרתף שבה שכנה גלריה אלון שגב, שם הוצג המיצב, מצא עצמו הצופה, בהיכנסו לגלריה, ניצב על גג תל-אביבי מצוי.[8] אך יחד עם התעתוע רב העוצמה של החלל ארב תעתוע מטלטל לא פחות, זה של הזמן. הדיסאוריינטציה ביחס לזמן לא נבעה במקרה

5 שפירא, עמ' 163.
6 שם, עמ' 209.
7 הרצוג, עמ' 113.
8 בתערוכה הנוכחית מוצג שחזור בגרסה מצומצמת של המיצב המקורי מ-2002.

הזה מבלבול בין תקופות זמן שונות שהתכנסו יחדיו, אלא מהיכולת לפרש את אותה סיטואציה עצמה בו-זמנית כעבר מיתולוגי טרום-תעשייתי-טכנולוגי, כהווה ריאליסטי קודר וכמראה עתידני פוסט-אנושי. האסתטיקה של לפני/אחרי-הספירה מקבלת ביטוי באלמנטים השונים שבמיצב, שבלבו מחזוריות של צמיחה-קטיף-איסוף ואחת הדמויות המרכזיות בו יושבת מול חשבונייה ועוסקת בספירה, וכן בעצם הגילוי שהמחזה כולו - מפעל הפירות המסתורי והמחריד על שלוש דמויות הפועלים שבתוכו - עשוי ממאות גיליונות של "הארץ" מספטמבר 2000, מועד פרוץ אינתיפאדת אל-אקצה, עד ספטמבר 2002, מועד פתיחת התערוכה; גיליון יומי אחד לכל פרי וגיליונות סוף שבוע לשלוש הדמויות. הפירות הנאספים לסל מתבררים כפירות הזמן, פירות הימים הנוראים, ולא פלא שהם מדממים ושהסל כבד מנשוא. האווירה האפוקליפטית השורה על המיצב היא ההיפך הגמור מהרגשות הקשורים בדרך כלל לדימויים של צמיחה ופריחה, והמפעל-מעבדה נגלה לעינינו, עם הדמויות הפועלות בו "על מצב אוטומט", כמכניזם החשוף של המעשים הרעים הנעשים תחת השמש.

העבודה **וזרח השמש ובא השמש, מה שהיה הוא שיהיה** (עמ' 86-87) של שמחה שירמן היא עבודת וידיאו שאורכה 24 שעות. היא צולמה על ידי שירמן יום-יום במשך שנה שלמה, מ-1 בינואר ועד 31 בדצמבר 2016. שירמן קבע מראש כמה כללים ונצמד אליהם: זווית הצילום נאמנה תמיד לעין שלו, כלומר אין תנועת מצלמה אוטונומית, וכל יום ייוצג בשמונה אפיזודות בנות 30 שניות כל אחת. באופן קבוע ורפטטיבי האפיזודה הראשונה בכל יום חול מתמקדת במשך 30 שניות בכותרת הראשית של "הארץ" באותו היום (ובשבתות - בהרמת התריס בדירת מגוריו). העיתון משמש כאן יחידת זמן קבועה המסמנת באופן פשוט וקונקרטי את המעבר בין הימים, כמו גם את המחזוריות, את הריטואל של השגרה, את כוחו של הרגל. שירמן דוחס שנה מחייו/חיינו ליום אחד, סרט בן 24 שעות. מתחת ליום-יומי - כמו הקפה של הבוקר, הנסיעה לעבודה, אירועי החדשות והמפגשים המשפחתיים - רוחש המתח וההבדל/אין-הבדל שבין זמן כללי לזמן פרטי, בין אירוע ללא-אירוע, בין חזרתיות להשתנות מתמדת. כותרת העבודה יכולה להיקרא בהשתמעות כפולה שבין ציטוט פואטי מהמקרא ביחס למצב האנושי ובין שימוש אירוני בתובנה שגורה ביחס למוגבלות האנושית. ההווה המתמשך הנמתח לנגד עינינו בעבודה זו אינו נובע מדחיסת זמן עבר-הווה-עתיד של שנת 2016 בלבד, אלא הוא גם תוצאה של קיפול פנימה של זמני עבר ועתיד נוספים העולים בסרט (זיכרונות ילדות, תוכניות לעתיד, השלכות של אירועים מהעבר וכדומה), ושל משך העבודה עצמה, שהצופה ניגש אליה בידיעה מראש שהוא לא יראה את "כולה".

העובדה שאי אפשר לראות את ה"סרט" עד הסוף - הכרוניקה של מוות ידוע מראש - היא המונכחת במודעת האבל על מותו שלו, שפירסם גדעון גכטמן ביום ראשון, 18.5.1975, בעיתון "הארץ" (עמ' 30). ביחס למוות, החיים הם הווה מתמשך והזמן נמתח ביצירה זו עד הקצה כשמדובר בסופו המוחלט בהחלט ואף מעבר לו. בחירת המלים "מותו ללא עת" בניסוח המודעה מקבלת כאן משמעות כפולה - המוות והמודעה מגיעים שלא בזמנם. פרסום המודעה נעשה מיד עם נעילתה של תערוכת היחיד של גכטמן, "חשיפה" בגלריה יודפת בתל אביב, שבה הציג באמצעות פריטים ביוגרפיים תהליך של גוף חולה ומתכלה. התערוכה והמודעה היו שלב נוסף במערך שלם שבדיעבד מרכיב את גוף היצירה שלו כולו, הבנוי במסגרת הלוגיקה של מאוזוליאום. פרסום המודעה בשלב כה מוקדם בחייו (כשהוא בן 33) וביצירתו יצר מעין קרע בזמן. "מאז שהכריז על מותו", כותבת אריאלה אזולאי, "יצר גדעון גכטמן חלל שאפשר לראותו כחלל בדוי לחלוטין, החלל של החיים-שלאחר-המוות, שבתוכו מוגדרת פעילותו".[9] בפרסום המודעה גכטמן מערער את הסדר הטמפורלי הבסיסי ביותר כשהוא מבצע קפיצה בזמן כדי לחזות במותו. פרסום המודעה החורג מכל תנאי הצפייה הרגילים באמנות גרם למי שנתקל במודעה בעיתון, כל מכריו ומוקיריו של האמן, לחוות גם הם את הקפיצה בזמן. "ההיתקלות הזאת", כותבת איה מירון, "ממקדת את הנמען בטווח זמן קצר מאוד, במרווח שבין ה'לפני' ל'אחרי': בתודעת הקורא, הנפטר לא מת קודם לקריאת המודעה ומבחינתו רגע הקריאה במודעת האבל הוא רגע המוות".[10]

המוות והפער בזמן מול הפער בידיעה נמצאים גם בלב העבודה **ללא כותרת** (עמ' 83) מ-1995 של דגנית ברסט. על גבי עמוד הדעות של גיליון "הארץ" מיום שישי 3 בנובמבר 1995, שבו מופיעה מודעה של "שלום עכשיו" הקוראת לציבור להגיע לעצרת המחאה שתתקיים למחרת, ברסט מטביעה את המלים שבהן תיאר הרופא התורן שקיבל לטיפול את יצחק רבין בחדר המיון באיכילוב ב-4 בנובמבר - וברגע הראשון לא זיהה את המטופל: "איש זקן, לבוש בחליפה, איש זקן מאוד, פניו לבנות כשלג". ברסט מצליבה בין שני מרווחי זמן מטלטלים של אי-ידיעה, זה שבין ה"לפני" במודעה לקראת העצרת וה"אחרי" ברצח ראש הממשלה; וזה שבין ה"לפני" שבקבלת מטופל אנונימי בחדר המיון וה"אחרי" של רגע הזיהוי שלו כראש הממשלה. המרווח בזמן משחק כאן תפקיד מפתח ביחס ליכולת להבין ולפרש את האירוע היחיד בהווה אך ורק מתוך העתיד השופך אור חדש על העבר. "זיגזגים טמפורליים אלו", כותבת אפרת ביברמן, "מתנגשים במטרה לכסות על חור במציאות, חור שנפער על ידי המתנקש. עבודתה של ברסט חושפת את החור, שהוצא מכל משך זמן וייצוג, ושמשמעותו תוכל אולי להיתפש בעתיד".[11]

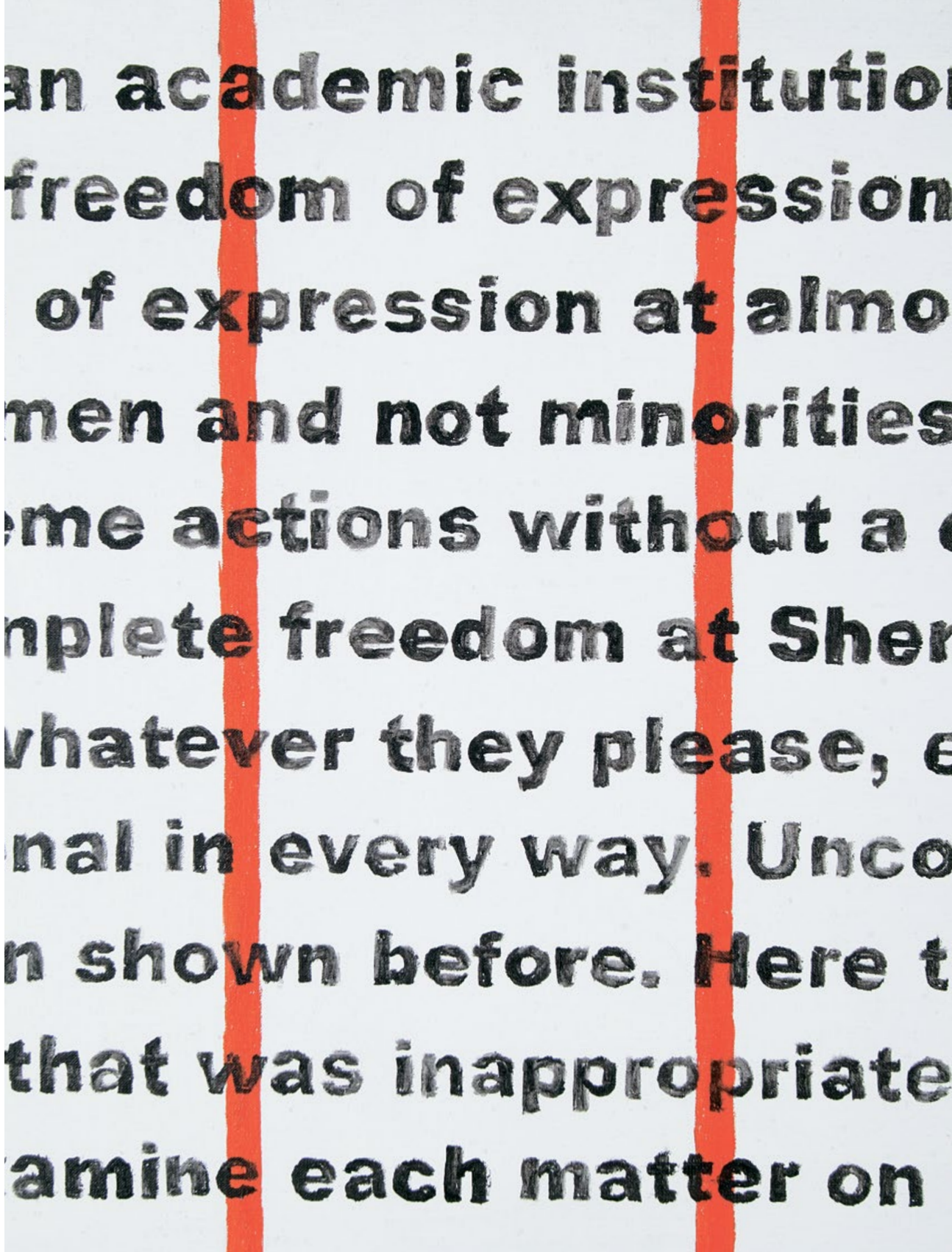
9 אזולאי, עמ' 258.
10 מירון, עמ' 18.
11 ביברמן, ללא מספרי עמודים.

2 /
הטקסטואלי

"יש לי בבית ציור של רפי לביא. מופיעים בו כתם ורוד, שרבוט בעיפרון, גזיר עיתון רבוע מצד שמאל למעלה מודבק בהיפוך [...] מתחת לעיתון ישנו קטע בכתב ידו של האמן ובו כתוב לאמור: 'נא לא לקרוא מה שכתוב כאן, אלא להסתכל בלבד'".[12] השילוב של גזרי עיתון ביצירת אמנות גורר עמו בהכרח שאלות על יחסי טקסט-תמונה וקריאה-התבוננות, שמהן נגזרת שאלה רחבה יותר על אודות יצירת מובן ומשמעות. הציווי הכתוב של לביא בתוך הציור מגלם במשפט אחד את הפרדוקס כולו: הטקסט והתמונה נמצאים כאן לא בשביל שתקראו אותם, אבל בשביל "להבין" את זה תידרשו לקרוא אותם. הסתירה הפנימית הזאת מתגלמת ביחסי כתיבה-מחיקה המופיעים בחלק מהעבודות שבתערוכה זו באופנים שונים, כשהמרכיב הטקסטואלי נגלה בהם שוב ושוב דווקא כאנטי-טקסטואלי.

לביא וקופפרמן הם אולי שני סרבני הפרשנות הידועים ביותר בתולדות האמנות הישראלית. שניהם נמנעו במשך שנים להתייחס לשאלת "מה עומד מאחורי הציור?", סירבו לראותו כייצוג ונשמרו מ"קריאה" מילולית ומפורשת של הציורים. שניהם העמידו, כל אחד בדרכו ובסגנונו, גופי עבודה מופשטים הנחשבים לאניגמטיים וסתומים - גופים המאופיינים במילון צורני וצבעוני מובהק המזוהה עמם, המורכב מקווים, צורות וכתמים מופשטים וסמי-פיגורטיביים החוזרים על עצמם ונדמים ככתב חידה. אצל שניהם השאלה ביחס למובן ולמשמעות, ולעצם ההיתכנות של משמעות, אינה חיצונית ליצירה אלא המחיקה מקודדת בה באמצעות "כתב החידה" ובאמצעות המחיקה. אצל קופפרמן המחיקה מתבצעת לרוב באמצעות הצבע הלבן - אם במשטחים גיאומטריים אטומים, המופיעים במקומות שונים בקומפוזיציה כ"לא קשורים" ומכסים/קוטעים חלקים שלמים בציור, ואם ב"שטיפה" של צבע לבן מדולל על פני הציור כולו. אצל לביא היא מופיעה באמצעות הקשקוש ובכתמי צבע חופשיים המכסים אזורים שלמים בציור. לאור העובדה שהרטוריקה החזותית ביצירתם מתאפיינת ב"בלתי קריאות", ההחלטה לשלב בעבודות גזרי עיתון כתובים נדמית מפתיעה, אך בחינה מקרוב

12 נאמן, עמ' 104.



דוד ריב
קו אדום #2 (פרט), 2016
אקריליק על בד
67.5X120, באדיבות האמן

David Reeb
Red Line 2# (detail), 2016
acrylic on canvas, 67.5X120
courtesy of the artist

מלמדת שאצל שניהם המהלך הזה הוא רק המשך ישיר ומעצים של אותה רטוריקה עצמה.

בקולאז'ים המוקדמים שלו לביא "מדביק פיסות עיתונים ובהם קרעי מלים וקטעי משפטים במהופך וזה על גבי זה, כך שקריאתם תקשה ותצריך מהלך מפותל מהרגיל".[13] בקולאז'ים מאוחרים יותר הוא משתמש בגיליונות עיתון שלמים, אך עולה עליהם ומכסה אותם ברישום ובכתמי צבע, מסתיר וקוטע אותם חלקית. מחד גיסא, לביא טומן בעבודות הללו פיתיונות לקריאה, ומאידך גיסא, הוא משתמש בהם לשם שיבוש והסתרה, וחוסם את היכולת לקרוא או להבין אותם "במלואם", או את האפשרות להעניק להם משמעות מילולית מעבר לנוכחותם הצורנית. "במבט לאחור", כותבת שפירא, "מודה לביא כי בכל מקרה כזה נהג להטעות את מבקריו ואת בני שיחו בעיקר בגלל 'שעל מה שיש בעבודה אי אפשר לדבר'".[14] חוסר היכולת לדבר הוא גם התשתית לציור של קופפרמן, והדומות הלשונית בשפה העברית בין "לְדַבֵּר" ל"דָּבָר" מקבלת משמעות מיוחדת בפרשנות של יונה פישר ליצירתו: "באומרנו 'דבר' איננו מדברים על האובייקט הקופפרמני ששמו ציור או עבודה על נייר... 'דבר' [אצל קופפרמן] מציין כל עניין שבעולם, אבל הוא גם העניין הספציפי שבו מדובר; דבר הוא סימן והוא תכלית, והוא כתם והוא כתב יד; הוא לעשות כך או כך; הוא לנהוג, להגיב; הוא שם, בין הנעשה ללא-נעשה; הוא אי שם בין הנחווה לרצוי; הוא המתבקש-מאליו והחומק. ולאחר ככלות הכל, הוא הנושא בנטל המשמעות".[15] הטכניקה שקופפרמן מפתח להטבעת הדפוס של העיתון, באמצעות מריחת טינר המעבירה את הטקסט לנייר ככתב מראה, מחבלת מראש ביכולת לקרוא את הכתוב. לכך נוסף מעשה הסתרה מסדר שני באמצעות כיסוי הטקסט במעטה של שכבת צבע לבן מדולל. הטקסט, הנשקף בעדה, נהפך לטקסטורה. "העיתון מוכיח את הממד הטקסטואלי לא ברמה הקונקרטית, המציאותית, אלא ברמה המושגית של הציור כולו", כותבת טלי תמיר על סדרת עבודות

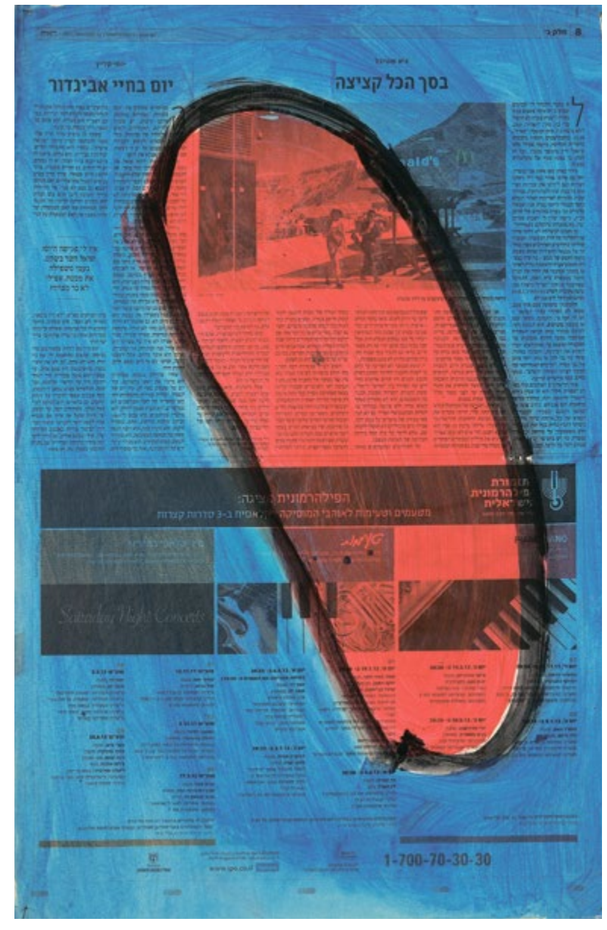
13 שפירא, עמ' 172.
14 שם, עמ' 25.
15 פישר, עמ' 18.
16 תמיר אצל פישר, עמ' 86.

זו. "מבלי להיצמד לתהליך לוגי של התפתחות, הגיע קופפרמן מתוכו אל הצורך להחליף את הגריד המופשט, מורשתו החמורה של המינימליזם, בכזה העשוי אותיות ומלים. ההצעה לקרוא את הציור כמו ספר פתוח אין פירושה בהכרח ורבליזציה (המללה) של הציור. זו גדולתו של קופפרמן, שהוא הצליח להסיט את המופשט מהרמה האסתטית שלו, מבלי לוותר על עיקרון ההפשטה".[16]

גם בסטודיו של קופפרמן וגם בזה של לביא נערמו גיליונות של עיתונים שהם אספו ושמרו ובהם החלו בשלב מסוים לעשות שימוש ביצירתם. לעומתם, גלעד אופיר לא אגר עיתונים, אלא פיתח ריטואל יומי שבו הוא עשה שימוש בכל יום בעיתון שהגיע באותו בוקר לביתו. לאחר שקרא את העיתון הוא לקח אותו איתו לסטודיו והפך אותו למצע לציור יומי. סדרת העבודות הזאת (עמ' 93-92), שנוצרה בשנים 2010-2012, כוללת מאות ציורים מופשטים וצבעוניים שנעשו כתגובה מיידית להלך רוח של כל בוקר ובוקר. בתחילת הדרך נהג אופיר לכסות כליל את מצע העיתון בצבעי אקריליק ושמן, בצבעוניות עזה שמתבססת בעיקרה על פלטת צבעי היסוד - אדום, ירוק, כחול וצהוב - במשיכות מכחול עבות, מתוך התעלמות גמורה מהתוכן ובאופן כזה שהטקסט המודפס נראה כטקסטורת רקע מבעד לשכבות הצבע. בחלק מהציורים הדימויים המופשטים הם אקספרסיביים ונעים בין כתמים לצורות אמורפיות, ובאחרים הם מתכנסים לתוך מבנים מוסדרים המזכירים את שפת המופשט הגיאומטרי. עם התקדמות העבודה על הסדרה החל אופיר להתייחס לטקסט המודפס על מצע העיתון ולהשאיר אזורים חשופים הנראים כחלונות או פתחים בציור ומבעדם נגלה הטקסט, אך הבחירה באזורי החשיפה הללו היא פורמליסטית במהותה; ההתייחסות לתוכן היא בעיקרה לכותרת מבריקה, משעשעת או יוצאת דופן, והטקסט מתפקד כעוד צורה בקומפוזיציה שנבנית על דף העיתון.

ההתרחקות מהממד הטקסטואלי של העיתון ומהפונקציה העיקרית שלו כמעביר מידע ומסר מתבצעת גם במיצב **The Country** של סיגלית לנדאו (עמ' 98-101). העיתון נהפך כאן לחומר גלם שמאבד לחלוטין את צורתו המקורית: הוא נילוש כבצק לתוך עיסת עיתון שממנה עיצבה לנדאו את הדמויות ואת שלל הפירות המרכיבים את המיצב. זוהי עיסה שעיכלה לתוכה את כל המודפס בעיתון ללא הבדל, את הדיווח והפרשנות על אירועים "גדולים" כ"קטנים", מרכזיים כפריפריאליים, פוליטיים, כלכליים, חברתיים ותרבותיים; עיסה של מלים ותצלומים עיתונאיים המתערבבים אלה באלה, נספגים ונשטפים כולם בנוזל אדום כדם, מאבדים כמעט כליל את ה"קריאוּת" שלהם. רק פה ושם מבצבצים חלקי כותרת או קטע מתוך מאמר, שבעצם גילוים מתבהרת התובנה שהמיצב כולו עשוי נייר עיתון ומזדמנת קריאה קטועה, חלקית וחומקת - קריאה שהיא אלגוריה לקריאת המציאות המתאפשרת רק באופן חלקי וקטוע, מרומז וא-ליניארי, כשהמחיקות, החורים והמרווחים שבה יוצרים חיבורים חדשים והמשמעות מתבררת כבלתי סגורה, משתנה וסותרת.

החור והקרע הם האמצעיים האמנותיים המרכזיים בעבודות נייר העיתון של אריאל שלזינגר (עמ' 89-91). בטכניקה ייחודית שהוא פיתח הוא יוצר קרעים בגיליונות "הארץ" באמצעות שריפה, תוך שהוא שולט בתהליך הבעירה ומכוון לתוצאה הרצויה לו. התוצאה היא מעשה תחרה הנע בין המרהיב לנורא. כל עבודה מורכבת משני גיליונות של עיתון יומי, המוצמדים זה לזה, שזורים האחד בשני כמעשה שתי וערב, ארוגים יחדיו בלהבה, כמו "בחייהם ובמותם לא נפרדו". הדימוי בעבודות האלה נוצר מן ההרס, מהשריפה המעכלת חלקים מנייר העיתון, מן ההחסרה (כמעשה מפסלת הגורעת מן החומר כדי לחלץ ממנו צורה חדשה) אך גם מן ההשלמה האחד את השני. הגיליונות שנבחרו הם מתחומים וממדורים שונים - "תרבות וספרות", עמודי חדשות, דעות או מודעות - אך כולם מטופלים באותו האופן ללא קשר להבדלי התוכן. האיחוד בין שני גיליונות בפעולת שריפה-הטלאה



גלעד אופיר
ללא כותרת, 2010-2012
טכניקה מעורבת על עיתון
באדיבות האמן

Gilad Ophir
Untitled, 2010-2012
mixed media on newspaper
courtesy of the artist

17 למעשה, הכתבה המופיעה בעבודה **יד ענוגה** היא העתק של הגרסה שפורסמה בכתב העת "עמדה" בסוף מאי 1976, אך גרשוני נתקל לראשונה בדיווח כפי שהתפרסם ב"הארץ" ב-6 במאי 1976 ואף רשם זאת בכתב ידו על גבי העתק הכתבה שביצירה. בתערוכה "אמן-חברה-אמן" במוזיאון תל אביב ב-1978, שבה הוצגה העבודה לראשונה, הוצבה לצדה בוויטרינה נפרדת הכתבה מ"הארץ".

מייצר שיבוש מפתיע ביחס להיבט הטקסטואלי: במבט ראשון היופי והסימטריה משכנעים בשלמותם ולרגע נדמה שהטקסט לא נפגע, ובמבט שני מתגלה כי ההרס והקרעים שבתשתית היצירה יצרו תמונה טקסטואלית חדשה מן ההיתוך בין שני הגיליונות. שלזינגר, שלא כמו קופפרמן או לביא, אינו עסוק כאן במעשה גילוי ומחיקה של הטקסט אלא בהמצאתו מחדש.

קבוצה אחרת של יצירות בתערוכה זו משתמשות בטקסט העיתונאי באופן שונה לחלוטין כשהן מציבות אותו במרכזן במלואו, באופן קריא, ומתוך כוונה ברורה שהתוכן יקבל מקום מרכזי ביצירה: המיצב **יד ענוגה** של משה גרשוני מ-1978 (עמ' 67) כולל תצלום בהגדלה של כתבה שכותרתה "סיפורו של יוסף זיאד כפי שסופר לד"ר לרוי פריזן" ומגוללת את מסכת ההתעללויות של מתנחלים בתושבים פלסטינים בחברון;[17] בעבודה **ללא כותרת** (עמ' 65) של הנרי שלזניאק מ-1976 העשויה דיקט רבוע מודבקים בשלוש פינות שלושה מאמרי ביקורת אמנות; בציור **קו אדום #2** (עמ' 72-73) של דוד ריב מ-2016 מתורגם לאנגלית ציטוט מתוך מאמר שעוסק בשערוריית ציור העירום של השרה איילת שקד בתערוכת הגמר של המחלקה לאמנות בשנקר; ו**ברכבות רפאים** (עמ' 81) מ-2017 מעתיקה הדס חסיד בעיפרון על נייר ובריאליזם מדוקדק כתבה שכותרתה "הרכבות ממשיכות לנסוע - ריקות" ועוסקת בתופעה אבסורדית בבריטניה: חברות רכבת ממשיכות לעתים להפעיל מסלולים של רכבות ריקות מנוסעים רק מפני שיהיה יקר יותר לבטל אותם.

בכל היצירות הללו נקודת המוצא היא הטקסט העיתונאי, כשסביבו בנויה היצירה כולה. המהלך האמנותי המשותף להן כרוך בבחירה אישית של טקסט שהאמן פגש בו באקראי בעיתון היומי ומשך את תשומת לבו, זיעזע אותו, הרגיז אותו או נגע ללבו, ובהחלטה לשלוף את הטקסט הזה מן ההקשר המקורי של פרסום בעיתון ולהבליט אותו, לשים עליו זרקור, להגדיל אותו, לתרגם אותו או להעתיק אותו; להתיק אותו ממקומו הטבעי אל תוך היצירה וכמו "להציל" אותו מהיבלעות בשטף הידיעות והחדשות. הקריאות של הטקסט בעבודות הללו חשובה כי היא הבסיס שממנו מתפתחת היצירה המעניקה לו הקשר ומשמעות חדשים: גרשוני מציב למרגלות הכתבה התלויה על הקיר שולחן ועליו מערכת סאונד המשמיעה פסקול שבו הוא שר בקולו את השיר "יד ענוגה" מאת ולמן שניאור; שלזניאק מחבר ומעמת בין שלוש ביקורות שלעולם לא היו יכולות להופיע זו לצד זו (שתיים פורסמו ב"הארץ" ואחת ב"ידיעות אחרונות") ומציב אותן כסירות בודדות הצפות על פני משטח גדול וריק, הצבוע במונוכרום חום-מרון בוהק, ונדמה כעומד להטביע ולכסות אותן; ריב מגדיל את הטקסט שתירגם ורושם ברורות את המשפטים בשורות ארוכות הנמשכות מקצה אחד של הבד לקצהו השני, בשחור על גבי לבן, כשהוא מותח על פניו במרחקים שווים ארבעה קווים ורטיקליים אדומים המתייחסים לתוכן הציטוט שבו נדונה שאלת חצייתם של הקווים האדומים; ואילו חסיד מעתיקה בדקדקנות את הכתבה בדיוק כפי שהתפרסמה בעיתון, אך הטקסט נראה מבעד למעטה ערפל, מכוסה במין פטינה המיישנת-מטשטשת אותו והופכת את היצירה עצמה למעשה רפאים.

3 /
הפוליטי

רוחות הרפאים של העבר עולות מהסדרות **1967 (הארץ)** (עמ' 95-97) **וצמחיית ארץ ישראל (על פי רות קופל)** (עמ' 78-79), שאת שתיהן יצר לארי אברמסון בשנים 2011-2012 על גבי עשרות גיליונות של "הארץ" מהחודשים מאי-יולי 1967 (תקופת ההמתנה ופרוץ מלחמת ששת הימים) שנשמרו על ידי אביו. בשתי הסדרות כיסה אברמסון כליל את הגיליונות בצבע דליל ושקוף, בגוונים הנעים בין תכלת לכתום, כך שהטקסט והתמונה המודפסים על גבי העיתון נראים רק חלקית מבעדו. מוסווים היטב תחת שכבת הצבע הם דורשים מבט שני ושלישי, מאמץ לראות אותם ולקרוא בהם. על גבי משטחי הצבע בעבודות שבסדרה **1967 (הארץ)** מופיעים בקומפוזיציות שונות דימויים הלקוחים מהמילון הצורני המוכר של אברמסון - הריבוע השחור, שבר ענף, צרעה, גולגולת ועוד; ובמרכזה של כל אחת מן העבודות שבסדרה **צמחיית ארץ ישראל (על פי רות קופל)** מופיעה צללית שחורה של אחד מצמחי הבר הארץ-ישראליים הלקוחים מספרה של קופל. בבחירה להשתמש בגיליונות מ-1967 כמצע לעבודותיו אברמסון כמו מושך את העבר להווה ומנסח באופן חומרי וליטרלי את הקשר הסיבתי והסימבולי בין האירועים הפוליטיים ההיסטוריים לאלה העכשוויים. את ההקשר הפוליטי הוא מעצים בנסיבות התצוגה של העבודות: תערוכת היחיד שבה הוצגו שתי הסדרות נפתחה בגלריה גורדון בתל אביב ב-5 ביוני 2012, יום השנה ה-45 לפרוץ מלחמת ששת הימים[18] (עמ' 26). באותו היום הפיץ "הארץ" לכל מנוייו, יחד עם עיתון הבוקר, מוסף מיוחד שהופק על ידי הגלריה בשיתוף עם העיתון, ובו העתקים של 16 עבודות נבחרות מתוך הסדרות הללו (עמ' 24). האתר "העין השביעית", שדיווח לקוראיו על התערוכה ועל המוסף המיוחד, חתם את הדיווח כך: "למעט גלריה גורדון, אין כמעט מי שמתייחס הבוקר לעובדה שלפני 45 שנה בדיוק פרצה מלחמת ששת הימים" (5.6.2012).

יום השנה של אירוע פוליטי מכונן אחר - רצח רבין - הוא נסיבות התצוגה של עבודה **ללא כותרת** (עמ' 83) של דגנית ברסט מ-1995. העבודה פורסמה ביום השנה הראשון לרצח רבין, על עמוד השער של המקומון

18 בתערוכה בגלריה גורדון הוצגו 52 העבודות של הסדרה **1967 (הארץ)**. העבודות המוצגות בתערוכה הנוכחית הן מהראשונות שאברמסון יצר על גיליונות עיתון מ-1967 ולא הוצגו כחלק מהסדרה בגלריה גורדון.

לארי אברמסון,
מתוך הסדרה **1967 (הארץ)**, 2011-2012
שמן, גיר וגרפיט על עיתון, 52X42
באדיבות גלריה גורדון

Larry Abramson, from the series
from the series **1967 (Haaretz)**
2011-2012
oil, crayon and graphite
on newspaper, 52X42,
courtesy of Gordon Gallery

ב-5 ביוני 2012, יום השנה ה-45 לפרוץ מלחמת ששת הימים, הפיץ "הארץ" לכל מנוייו, יחד עם עיתון הבוקר, מוסף מיוחד ובו העתקים של 16 עבודות נבחרות מתוך תערוכת היחיד "1967" של לארי אברמסון שנפתחה באותו ערב בגלריה גורדון בתל אביב

On June 5, 2012, the 45th anniversary of the start of the Six-Day War, Haaretz distributed to all its subscribers, together with the morning paper, a special supplement containing copies of 16 selected works from Larry Abramson's solo exhibition "1967" that opened the same evening at Gordon Gallery, Tel Aviv

19 ביברמן, ללא מספרי עמודים.

התל-אביבי "העיר". באופן מפתיע, אין היא נראית כלל כעבודת זיכרון רגילה ויש להניח שהחוויה הראשונה של קוראי "העיר" שנתקלו בה היתה בלבול ואי-הבנה לנוכח העובדה שהעיתון "כוסה" בדף של "הארץ". במאמר "לזכור את העתיד" מראה אפרת ביברמן כיצד עבודה זו, השייכת למסורת של יצירות אמנות המתייחסות לרצח פוליטי ולזיכרון שלו, שוברת את כל הכללים. אם בתולדות האמנות יצירות מהסוג הזה כללו ייצוג של האירוע עצמו והידהדו באופן ויזואלי את האופן שבו הוא דווח או סופר, אזי אצל ברסט לא מופיע אף סממן כזה. ביצירה שלה הדימוי החזותי היחיד הוא המלים, והן לא מתארות את האירוע עצמו אלא את ה"לפני" וה"אחרי" שלו. במבט ראשון לא ברור כלל כיצד קשורה היצירה לרצח; רק הגילוי שעל עמוד העיתון שברקע מופיעה המודעה הקוראת לבוא להפגנה, והידיעה שהמלים המודפסות עליו הן ציטוט מפי הרופא שקיבל את רבין בחדר המיון, מובילים להכרה מאוחרת שמדובר ביצירה העוסקת באירוע פוליטי. הכרה מאוחרת זו היא לבו של העניין. "הדבר שהיה לי חשוב יותר מכל", מצוטטת ברסט במאמרה של ביברמן, "היה לייצר מחדש את הרגע של 'אי-הידיעה', הרגע שקודם להכרה, ושמקבל את משמעותו רק לאחר מעשה".[19]

בעבודה **חדרה, הארץ** (עמ' 85) של רועי רוזן מ-1997, שנוצרה שנה אחת בלבד אחרי פרסום היצירה של ברסט ושנתיים אחרי רצח רבין, מקור הוועזוע כבר אינו הרצח עצמו אלא התזוזה המהירה שחלה בחברה הישראלית - מזעזוע, למעבר לסדר היום ועד לאחוזי תמיכה במעשה הנפשע. "[סקר] הראה כי 27% מבני הנוער הדתיים ו-4.5% מהחילונים תמכו ברצח יצחק רבין, וברוצחו", מופיע ציטוט מתוך "הארץ" בחלק התחתון והשמאלי של העבודה. בחלק הימני מצמיד רוזן ציטוט מידיעה נוספת מהעיתון, שלכאורה אינה קשורה לקודמת: "בדיוק כפי שלא עשו כלום עם העציר חולה הנפש מרואן מעאלי, עד שזה תלה את עצמו לפני כמה שבועות על מכנסיו בתאו המבודד" (מדובר בעציר מינהלי פלסטיני). מעל שני הציטוטים משורטט קו אופק עם תמונת נוף מוזרה, קודרת ושחורה, שממנה מתבהרים, כמעשה מגזרת או פוטוגרמה, שני דימויים מוכרים לעין הישראלית - ארובות חדרה מימין וסמל הגמל המעופף של יריד המזרח משמאל. מבט נוסף וקרוב ביצירה מגלה שהתמונה מציגה דפורמציה של כל מרכיביה, הטקסט והדימויים כאחת: הטקסט מופיע קטוע ומלא "חורים" - אותיות חסרות, שרוזן השמיט ומחק בכוונה - עובדה המקשה את הקריאה, מעוררת ספק בנוגע לרנדומליות או הסיסטמטיות שבבסיס המחיקה ונוטעת בצופה חשד ביחס ליציר הכלאיים שבין ידיעה עיתונאית לכתב סתרים; הארובות מתגלות כזקפות רפויות או נוטות בסערה; הגמל המכונף מסונדל ונוספו לו זקפה וכיסוי עיניים; ובשמים השחורים זורחים שני ירחים (או שתי שמשות) כמו עגל בעל שני ראשים. רוזן כורך את שני הציטוטים, המשקפים את העיוות שבמציאות של הכיבוש (במקרה זה, פשע המעצרים המינהליים) ושבתמיכה ברצח רבין, עם הדימויים, שהם מעין פרוורטיזציה מינית ופוליטית לסמלים ולנוף ה"ארץ-ישראליים", והוא מרכיב מהם תמונה מקאברית מלאה.

בעבודותיהם של אברמסון, ברסט ורוזן ההתייחסות לאירוע הפוליטי הקונקרטי נעשית דרך מערך חזותי שנע בין התייחסות ישירה להסתרה ורמיזה, ודרך כך הן מעלות את עצם שאלת המשמעות והאפשרות, או האי-אפשרות, לייצג אירוע. כוחן של היצירות הללו אינו במעשה הייצוג, אלא בהנכחה של האירוע באופן כזה שישחרר אותו מתבניות התפישה המוכנות שכבר לכדו וקיבעו אותו כאירוע סגור וידוע, וכזה השייך לעבר בלבד. בעוד אצל אברמסון מדובר ביצירה הנעשית בחלוף 45 שנה, אצל ברסט בחלוף שנה ואצל רוזן - שנתיים, האירועים הפוליטיים שמזינים וממסגרים יצירות נוספות בתערוכה זו מתרחשים ב"זמן אמת" של תהליך היצירה.

חומרי הגלם למיצב **The Country** של סיגלית לנדאו (עמ' 98-101) אמנם היו גיליונות העיתון היומי

לארי אברמסון, **1967 (הארץ)**
מראה הצבה
גלריה גורדון תל אביב, 2012

Larry Abramson, **1967 (Haaretz)**
installation view
Gordon Gallery Tel Aviv, 2012

במשך השנתיים שקדמו להצגתו, אך הגיליון האחרון שנעשה בו שימוש במיצב היה זה שפורסם רגע לפני פתיחת התערוכה, והתערוכה עצמה נפתחה בעיצומם של האירועים שאליהם היא מתייחסת, אירועים המכונים "האינתיפאדה השנייה". חרף המראה האפוקליפטי-עתידני של המיצב, הוא עסק במפורש בכאן ועכשיו של מועד הצגתו - ימים של אירועים אלימים שרדפו זה את זה והגיעו לשיאם בשורת פיגועי מתאבדים ובמבצע המכונה "חומת מגן", שהביא להרס מוחלט של חלקים גדולים של הגדה המערבית, ולמאות הרוגים ולאלפי פצועים וחסרי בית. אלה היו "ימים רעים", כשם ספרם של אריאלה אזולאי ועדי אופיר מ-2002, שבחרו להציב על כריכתו דימוי של דמות מתוך המיצב. וכך הם כותבים עליה: "על שער הספר דמות רוכנת, צילום עבודה מתוך התערוכה של סיגלית לנדאו [...] למרגלות הדמות חשבונייה, הדמות רוכנת מעליה. היא עסוקה בספירה. היא מחשבת קצים, סופרת מתים, מדפדפת בימים, מסווגת את הגידולים שמהם היא עשויה, מצרפת זוועה לזוועה, שוזרת אותן בסדרה ארוכה וקודרת, עד שהחשבונייה מצווה עליה להתחיל מהתחלה. דמות הימים הרעים סופרת גידולים. כמו מאז ומעולם ספרה גידולים, ועד עולם תוסיף ותספור אותם. גידולים אלה אינם נבדלים ממנה, אינם חיצוניים לה, הם בשר מבשרה, עצם מהותה. הם קורצו כמותה מאותו חומר, עיסת עיתון מעמודי חדשות. עיסת החדשות אינה מאיימת על שגרת יומה - היא שגרת יומה. היא עשויה כולה מאירועי המקום הזה והזמן הזה, קונקרטית לגמרי, עד שהקונקרטיות עצמה הופכת לאלגורית".[20]

וזרח השמש ובא השמש, מה שהיה הוא שיהיה,
עבודת הווידיאו של שמחה שירמן (עמ' 86-87), היא כולה אלגוריה לקונקרטיות של חיי היום-יום המתרחשים במקביל לאירועי השעה. המצלמה החוזרת ומתעכבת על כותרת העיתון היומי בתחילתו של כל אחד מימי השבוע בשנת 2016 היא עדות שותקת לשגרת היום-יום המתקיימת כסדרה לצד אירועים פוליטיים דרמטיים,

20 אזולאי ואופיר, עמ' 7.

חורצי גורלות ומדממים, הנדמים כחוזרים על עצמם על פי אותו עיקרון מחזורי של שגרת היום-יום עצמה. ההתבוננות בעבודה במרחק שנים רק מחזקת את תחושת הייאוש והאין-אונים אל מול העובדה שמערכות השלטון ממשיכות "לנהל" ולקיים את אותו מעגל דמים ומנגנון אכזרי של סבל מתמשך, תחת אידיאולוגיית האין-ברירה.

בעבודה **יד ענוגה** (עמ' 67) גרשוני כמו מנסה לקרוע קרע במסך האידיאולוגי הזה הגודר את האירועים הפוליטיים היום-יומיים בתוך קטגוריות של "אנחנו" ו"הם", "טובים" ו"רעים" ו"קורבן" ו"מקרבן". הקטגוריות הללו, המוכנות מראש ומונחות בדיעבד, אינן מאפשרות להיפגש עם האירוע "כפי שהוא" בזמן הווה, וגרשוני במהלך פשוט של בידוד והגדלה מנסה לחדור בעדן. הכתבה שבחר ליצירתו, שהיתה בין הדיווחים הראשונים על שגרת ההתנחלויות בשטחים, מדווחת בגוף ראשון על התעללות של מתנחלים מקריית ארבע בפלסטינים מחברון. זו יצירה פוליטית לא רק בגלל הנושא שלה, אלא גם בגלל המהלך המנכיח את האירוע באמצעות הנוכחות הפיזית המשולשת שבה: של הכתבה עצמה, של הגופים המתוארים בכתבה בגוף ראשון ושל קולו של גרשוני. השיר המושר ואופן ההשמעה שלו במיצב נושאים עמם מטען נוסף ביחס למפגש בין יהודים לערבים, כזה החורג מהתבניות המוכרות. זהו שיר אהבה מאת זלמן שניאור שהתפרסם בשנות ה-30 של המאה ה-20 כאחד משירי הזמר העבריים הראשונים. השיר, שהלחן שלו משלב בין יסודות שירת הליד הגרמני ללחן ערבי עממי, קשור בזיכרונות ילדות של גרשוני, שהוריו עלו לארץ מפולין. בהצבה המקורית של המיצב, בתערוכה "אמן-חברה-אמן" במוזיאון תל אביב ב-1978, הוצב רמקול על גג המוזיאון ואחת לשעה הושמע בו השיר בדומה לקריאת מואזין.

את השיר הקליט גרשוני בקולו עוד ב-1975 והוא הושמע אז לראשונה בתערוכה קבוצתית במוזיאון ישראל, וכעבור שנה - גם בבית האמנים בתל אביב. רק שלוש שנים אחרי שהקליט את השיר ושנתיים אחרי פרסום

משה גרשוני, **יד ענוגה**, 1978
עבודת קול וטקסט, מראה הצבה
בגלריה המדרשה, תל אביב, 2003
מידות משתנות, באדיבות עזבון
האמן וגלריה גבעון

Moshe Gershuni, **Gentle Hand**, 1978
sound and text work, installation view
Hamidrasha Gallery, Tel Aviv, 2003
various sizes, courtesy of the artist's estate
and Givon Gallery

הכתבה והתרחשות האירוע המתואר בה, חיבר גרשוני בין השניים והציג אותם כעבודה אחת. "בשני הביצועים [הראשונים]", כותבת שרה בריטברג-סמל, "הובלט הקיום ביחד, משאלת הלבנט הפורח, שמתקיימת בו הפריה הדדית בין העמים. ההברה האשכנזית והלחן הערבי יצרו צירוף שהוא גם תקווה לימים אחרים. שנתיים לאחר מלחמת יום כיפור, נשמע השיר 'יד ענוגה' בדגש שירתו של גרשוני, בהיברידיות, כמו תזכורת שהיה כאן פעם חלום; הוא היה 'מקור רווי'. ב-1978 הופגש החלום עם מציאות הכיבוש".[21] ב-2003 הציבה האוצרת אירית סגולי את העבודה בתצוגת קבע בגלריית המדרשה בתל אביב. "השיר שהוקלט מחדש", ממשיכה בריטברג-סמל, "[...] שינה שוב נוסח, על מנת להיפגש עם הזמן החדש. 'יד ענוגה' של 2003, ימי האינתיפאדה השנייה, אינתיפאדת אל-אקצה, ימי פיגועי המתאבדים בערי ישראל, הסיכולים הממוקדים בעזה ובגדה וקריסת הסכמי אוסלו היה לשיר קינה וזעם באורך 53 דקות".

הדיווח העיתונאי על הסכסוך הישראלי-פלסטיני בין השנים 2002-2008, על האירועים האלימים הכרוכים בו, משמש את מיכל היימן בסדרת העבודות שלה **דו-מינו** (עמ' 68-69). בדומה לגרשוני, היימן מנכיחה את האירוע היחיד באמצעות צילום והגדלה של עמוד העיתון כפי שפורסם, כולל התאריך המודפס עליו, אך היא בוחרת להתמקד בתצלום העיתונאי ולא בטקסט. העדות הנמסרת כאן היא עדות ויזואלית, כשבאמצעות פעולת זום-אין היימן מתמקדת בתצלום המלווה את הכתבה ומציבה אותו בצדו האחד של "קוביית הדו-מינו". בצדה השני היא יוצרת אנלוגיה ויזואלית עם ציורים מתולדות האמנות המערבית. הציורים ההיסטוריים, המתייחסים לאירועים פוליטיים-מיתולוגיים ספציפיים ומוכרים, מתארים כמעט כולם מאבק, מלחמה ומוות. אך בעוד ההשוואה החזותית נשענת כל כולה על הדמיון בין שני הדימויים, ההשוואה הקונספטואלית מושכת דווקא אל עבר ההבדל ביניהם: בציורים ההיסטוריים הגיבורים

21 בריטברג-סמל, עמ' 93-94.
22 שפירא, עמ' 216.
23 שפירא כותבת שהוא נמנע "מאותו ברק ייצוגי-סנסציוני של ציור 'חדשותי'" (שם, עמ' 38).

המתוארים ידועים בשמם או בתפקיד שמילאו בהיסטוריה, ידוע לנו מועד ההתרחשות שהפך למועד סימבולי, וידועים לנו היטב שמות הציירים "מספרי הסיפור"; ואילו בתצלומים העיתונאיים נשארים כל אלה פרטים אנונימיים והמצלמים והמצולמים כאחד הם חסרי שם, בלתי ידועים, מחוקים מן ההווה ומן ההיסטוריה, והיימן מטביעה על העבודות את החותמת PHOTOGRAPHER" "UNKNOWN (צלם לא ידוע) המזוהה עם יצירתה. היימן אמנם מקפידה להשאיר בפריים את התאריך המתנוסס בראש העמוד של העיתון, אך מטרתו אינה לציין מועד ייחודי או סימבולי, אלא להיפך: הוא מדגיש את העובדה שמדובר בעוד יום אחד מני רבים, כאלה שהיו ועוד יבואו, אירוע שברגע פרסומו כבר נידון להיות "חדשות ישנות", העיתון של אתמול.

"רגע הפיכתו של הפוליטי לאמנותי", כותבת שרית שפירא, "[הוא] הרגע שבו האירוע המחולל את העבודה ניתק מנסיבותיו ההיסטוריות והפוליטיות ומתגלה כ'הווה' שמעבר לכל הקשר. 'אירוע' כזה מטשטש את הסדר הדיאכרוני של עקבותיו והופכם לפליטים בתנועה מחזורית - עקבות-תוצאות של עוד התרחשות, של עוד אירוע העומד לאבד את הקשרו".[22] מערימות גזרי העיתונים ודברי הדפוס בסטודיו שלו, רפי לביא מיעט לבחור לשלב בעבודתו מאירועי השעה הפוליטיים.[23] כאשר הוא בחר באירועים אקטואליים, הם היו קשורים פעמים רבות דווקא לפוליטיקה של עולם האמנות, כמו הכתבה המופיעה בציור **ללא כותרת** מ-1965 (עמ' 60) שעניינה הקריאה של אגודת הציירים לד"ר חיים גמזו, מנהל מוזיאון תל אביב, להתפטר מתפקידו; "אגודת הציירים תנוהל על ידי הציירים ואילו מוזיאון תל אביב ינוהל על ידי המוזיאון", מצוטטת שם תשובתו של גמזו.

50 שנה אחר כך, עולם האמנות שקוע במלחמות מסוג אחר, נגד כוחות פוליטיים המבקשים להגביל ולצנזר אותו. בציור **קו אדום** #2 מ-2016 (עמ' 72-73) דוד ריב מותח "קווים אדומים" על רקע הגדלה ותרגום לאנגלית של ציטוט תגובתו של יו"ר הוועד המנהל של שנקר, צבי ימיני, בעקבות צינזור יצירה בתערוכת הבוגרים השנתית, שבה חיבר האמן ים עמרני בין פניה של שרת המשפטים באותה עת, איילת שקד, לציור גוף עירום. תרגום הטקסט לאנגלית מרמז על הקשר לאירועים פוליטיים דומים בהיסטוריה העולמית ובמיוחד לתקופת המקארתיזם בארצות הברית של שנות ה-50, אך נדמה שהביקורת העולה מהזרקור שריב מפנה לציטוט אינה מופנית רק כלפי הרדיפה על ידי כוחות הימין, אלה שבשלטון ואלה שמחוצה לו, אלא דווקא כלפי תהליכי ההפנמה והצנזורה העצמית של השמאל, כמו גם כלפי הצביעות וכלפי הפער בין דיבור למעשה: "אנחנו צריכים להגן על חופש הביטוי כמעט בכל מחיר. לא לבזות לא נשים ולא מיעוטים. לא נכון לעשות מעשים קיצוניים בלי הקשר תרבותי. ויש חופש מוחלט בשנקר לסטודנטים לעשות ככל העולה על רוחם, גם דברים יוצאי דופן בכל המובנים. הציגו כבר דברים יוצאי דופן. כאן היתה נועזות סקסיסטית שאינה במקום. אנחנו לא מציבים קווים אדומים, אלא בוחנים כל דבר לגופו של עניין" ("הארץ", 19.7.2016).

4 /
המדיומלי

השימוש בעיתון כחומר גלם מופיע בעבודות באופנים שונים: כמצע ליצירה, כקולאז׳, מתועד בסריקה, בצילום או בווידיאו, מעובד כחומר פיסולי, וכמקור לציטוט ולהעתקה ידנית. אך ישנן יצירות שאינן משתמשות בעיתון כחומר, אלא כמדיום. הפרסום בעיתון כמדיום אמנותי (שמחוץ לסוגי המדיה המקובלים כמו ציור, קולאז׳, צילום, פיסול, מיצב, וידיאו-ארט וכדומה) הוא מהלך מושגי. עבודה מסוג כזה היא מודעת האבל של גדעון גכטמן על מותו (עמ׳ 30), שלא הסגירה בשום דרך שמדובר ביצירת אמנות. גכטמן, שהתקשר בעצמו למחלקת המודעות, הכתיב מודעת אבל סטנדרטית ושמר על כל הכללים המקובלים, הן בצורה והן בנוסח שלה, וככזו היא גם התקבלה על ידי קהל הקוראים של העיתון. בפעולה אמנותית זו ויתר גכטמן על האובייקט האמנותי, הניצב בדמיוננו תמיד מחוץ ל״חיים״ או מעליהם, ומיזג את האמנות עם החיים, כמו גם עם המוות. דף העיתון שעליו פורסמה המודעה, המוצג בתערוכה זו, הוא לא היצירה, אלא רק תזכורת או סימן היסטורי ליצירה. היצירה היתה ברעיון ובמעשה של פרסום המודעה, כמו גם בהתקבלות שלה. כעשר שנים לאחר הפרסום, גכטמן חזר למודעה ולאובייקט האמנותי וצייר סדרה של מודעות אבל צבעוניות באקריליק על דיקט (עמ׳ 33).

העבודה **ללא כותרת** (עמ׳ 83) של דגנית ברסט מ-1995 עושה שימוש מעורב בעיתון כחומר גלם וכמדיום: המצע שלה הוא דף עיתון, הציטוט שמופיע עליו לקוח מתוך העיתון, והעבודה פורסמה לראשונה כעמוד שער של עיתון. לחיבור בין שני הטקסטים העיתונאיים - זה שלפני הרצח וזה שלאחריו - נוספת עם פרסום העבודה המבוכה של הצופה, שנהפך מבלי דעת לצופה אמנות, כשהוא נפגש מעל דפי העיתון - בדיוק שנה אחרי הרצח שטילטל את המדינה - באין-ייצוג של האירוע. העבודה המוצגת בתערוכה זו היא אחת משלוש גרסאות קיימות, כולן נעשו בעבודת יד על גיליונות של העיתון המקורי מארכיון ״הארץ״, והיא נושאת עמה את זכר הפעולה האמנותית-מושגית שהתרחשה בעצם פרסומה ביום השנה לרצח בנובמבר 1996.

השימוש בעיתון יומי כמדיום בלעדי של יצירת

מודעת אבל שפורסמה על ידי
גדעון גכטמן בעיתון ״הארץ״ ביום
18.5.1975

printed obituary that was
published by Gideon Gechtman in
Haaretz newspaper of 18.5.1975

יוסף מיוחס ז״ל
חבר הנהלת בית הנוער העברי
הנהלת בית הנוער העברי

מועצת תנועות הנוער בישראל
מרכינה ראשה עם מותו של החבר
יוסף מיוחס
מנהל המחלקה לנוער של משרד החינוך והתרבות
וממיפדי החינוך הבלתי פורמלי בישראל
תנחומים לרעייתו ולמשפחה

עברו 9 שנים שיקירנו
מישה שֶבֶס ז״ל
איננו איתנו
מחר יום שני, ט׳ בסיון תשל״ה (19.5.75) בשעה 4.30
נעלה לקברו בבית העלמין חולון.
המשפחה

בצער רב וביגון הננו מודיעים
על פטירתו ללא עת של יקירנו
גדעון גכטמן ז״ל
המשפחה

למשפחה זיף
תנחומים במות
הבעל והאב
דיירי הבית אורן 19, חיפה

ליעקב עזורי ומשפחתו
אתך באבלך במות
אביך ז״ל
משפחות: צפלאוי וגפן

ליעקב עזורי ומשפחתו

רק 9% מהאוכלוסיה אינם קוראים עיתון

מאת עמוס בן-ורד
כופר „הארץ״

רק תשעה אחוזים מן האוכלוסיה בישראל אינם קוראים עיתונים, ו־השעור הגבוה ביותר הוא באוכלוסיה שסיימה עד שמונה כיתות לימוד — מתברר מן הנתונים שעליהם מבוסס מחקר לגבי קליטת מודעות שנערך מטעם משרד הבריאות על ידי המכון למחקר חברתי שימושי והמכון ל־קומוניקציה באוניברסיטה העברית.

בין אלה שסיימו עד שמונה כי־תות, שעור האנשים והנשים שאינם קוראים עיתון הוא 18 אחוז, ובכל יתר האוכלוסיה הוא בין ארבעה ל־חמישה אחוזים, כשהממוצע הכללי תשעה אחוזים.

הסקר כלל מידגם מדעי של תו־שבים בגיל 20 ומעלה בירושלים, תל־אביב, ערי גוש דן, חיפה ובאר שבע. קצת יותר ממחצית קוראי ה־עיתונים (54 אחוז) ענו, בתשובות על שאלות, כי ראו בשבועות האח־רונים מודעות־פירסומת בעיתונים בענייני בריאות. מודעות אלו פור־סמו ב„הארץ״, „דבר״, „מעריב״ ו־„ידיעות אחרונות״.

יותר ממחצית הקוראים, שראו את המודעות, זכרו שהתייחסו לנקיון ברשות הרבים ובקרב המטפלים ב־מזון. הסיסמה שנקלטה ביותר היתה „ישראל נקיה״.

הלל: חסרי מוח ושכל

מגיב על הצתת האוטובוס בוואדי ג׳וז

(ע). שר המשטרה שלמה הלל אמר כי המשטרה תרדוף עד תום ובאמצעים הנוקשים ביותר את אר־גון „טרור נגד טרור״, שהצית את האוטובוס בשכונת ואדי ג׳וז ב־ירושלים.

מר הלל כינה את אנשי „טרור נגד טרור״, „חסרי מוח וחסרי שכל״. הוא אמר כי יש ממשלה הקובעת מדיניות ומי שחושב שהוא גואל המדינה באמצעי טרור יענש בכל חומרת הדין. הוא אמר כי די ל־משטרה שהיא עוסקת בלוחמה ב־גופים זרים ואין היא צריכה להי־לחם בגופים מסוג „טרור נגד טרור״.

מר הלל דיבר בסיור שערך ב־יום ה׳ באזור ירושלים עם מפכ״ל המשטרה, רב ניצב שאול רזוליו.

הודה בהצתת אוטובוס

מחפוז בן סלימן אחמד אגבאריה (23), מהכפר אום אל פחם, הודה ביום ה׳ בפני השופט המחוזי דב

גיא רז, **אבני מחסום - עבודה בתהליך**
התפרסם בעיתון "הארץ" בין התאריכים
28 במארס עד 16 במאי 1997

Guy Raz, **Roadblocks - work in progress**
published in Haaretz newspaper
March 28 - May 16, 1977

גדעון גכטמן
מודעת אבל (תכלת)
מודעת אבל (כתום)
1984, צבע תעשייתי על עץ לבוד,
79.5X101.5

Gideon Gechtman
Obituary Notice (Orange)
Obituary Notice (Light Blue)
1984, industrial paint on plywood,
79.5X101.5

האמנות הוא יוצא דופן וזכורים מקרים מעטים כאלה באמנות הישראלית. בין התאריכים 28 במארס עד 16 במאי 1997 התפרסמו במוסף "תרבות וספרות" אחת לשבוע צמד תצלומים של האמן גיא רז מתוך הסדרה **אבני מחסום** תחת הכותרת "צילומים מתוך עבודה בתהליך" (עמ' 32). הסדרה, שתחילתה ב-1992, היא סדרה מתמשכת ורחבת היקף הנפרשת על פני שנים ושייכת במהותה למסורת של מדיום הצילום באמנות. חלק מהעבודות הוצגו בתערוכות שונות בהדפסות גדולות ואיכותיות כשהן ממוסגרות תחת זכוכית. הפרסום בעיתון היה במקרה זה בגדר תיעוד נדיר ובזמן אמת להתהוותה של סדרת תצלומים.

מקרה אחר הוא מודעה של יובל שאול, שפורסמה בעיתון ב-2 באוקטובר 2000. במקור הכין שאול סדרה הכוללת ארבע מודעות שבכל אחת מהן מופיע משפט אחד המתורגם לערבית: "אם תרצו אין זו אגדה", "עוד לא אבדה תקוותנו", "להיות עם חופשי בארצנו" ו"טוב למות בעד ארצנו". המשפטים עוצבו כמודעה מסחרית לכל דבר, בפורמט המזכיר מודעות אבל - בכתב שחור ובתוך מסגרת שחורה - ללא תרגום לעברית וללא כל דברי הסבר או קרדיט לאמן (עמ' 34-35). הפרסום של משפטי מפתח מתוך האתוס הציוני של המאבק לריבונות יהודית - כאלה המוכרים היטב לקוראי העיתון היהודים שהערבית אינה שגורה בפי רובם ומזוהה בעיניהם כשפת האויב - נועד להצביע על העיוורון המשולש של הקוראים: בעצימת העיניים שמונעת מהם לראות את המאבק הפלסטיני כמאבק לעצמאות, כצופים מבלי דעת בעבודת אמנות, וכנטולי יכולת "לקרוא" אותה. בצירוף מקרים מפתיע, המודעה הראשונה בסדרה (ובה המשפט "אם תרצו אין זו אגדה") פורסמה בגיליון הראשון שלאחר פרוץ אינתיפאדת אל-אקצה (עמ' 35), ובצל סדר היום הסוער של האירועים העוקבים נגנזו שלוש המודעות האחרות.

סדרה זכורה אחרת - שנוצרה במיוחד לעיתון והגדרתה כיצירת אמנות נגזרה אך ורק במסגרת הפרסום בו, ולא הוצגה מעולם בשום הקשר או אופן אחר - היא הסדרה **Inverted Father** (עמ' 75-77) מאת דורון רבינא. בין התאריכים 5 בפברואר ל-12 במארס 1999 התפרסמו בפורמט קבוע, במוסף "תרבות וספרות", זוג תצלומים של אביו של רבינא עומד על הראש באתרים שונים ברחבי העולם, תחת הכותרת "אבא" הכתובה הפוך בכתב מראה. מתחת לתצלומים הופיע הכיתוב הבא:

"'אבא הפוך' היא סדרה של למעלה משמונים תצלומים המתארים את אביו של האמן כשהוא עומד 'עמידת ראש' במקומות שונים בעולם. מסע מצולם על פני הגלובוס, מהודו ועד אלסקה; תצלומים ישירים המתעדים אקט פרטי, ריטואל של איש אחד, המהווה סוג של 'כיבוש', של הגדרת טריטוריה בעת נופש או נסיעת עסקים. תוך כדי השיטוט המצולם עם האב ה'הפוך' מתגלה המבט התיירותי, הלא-רואה, שיש בו במקרים רבים גם

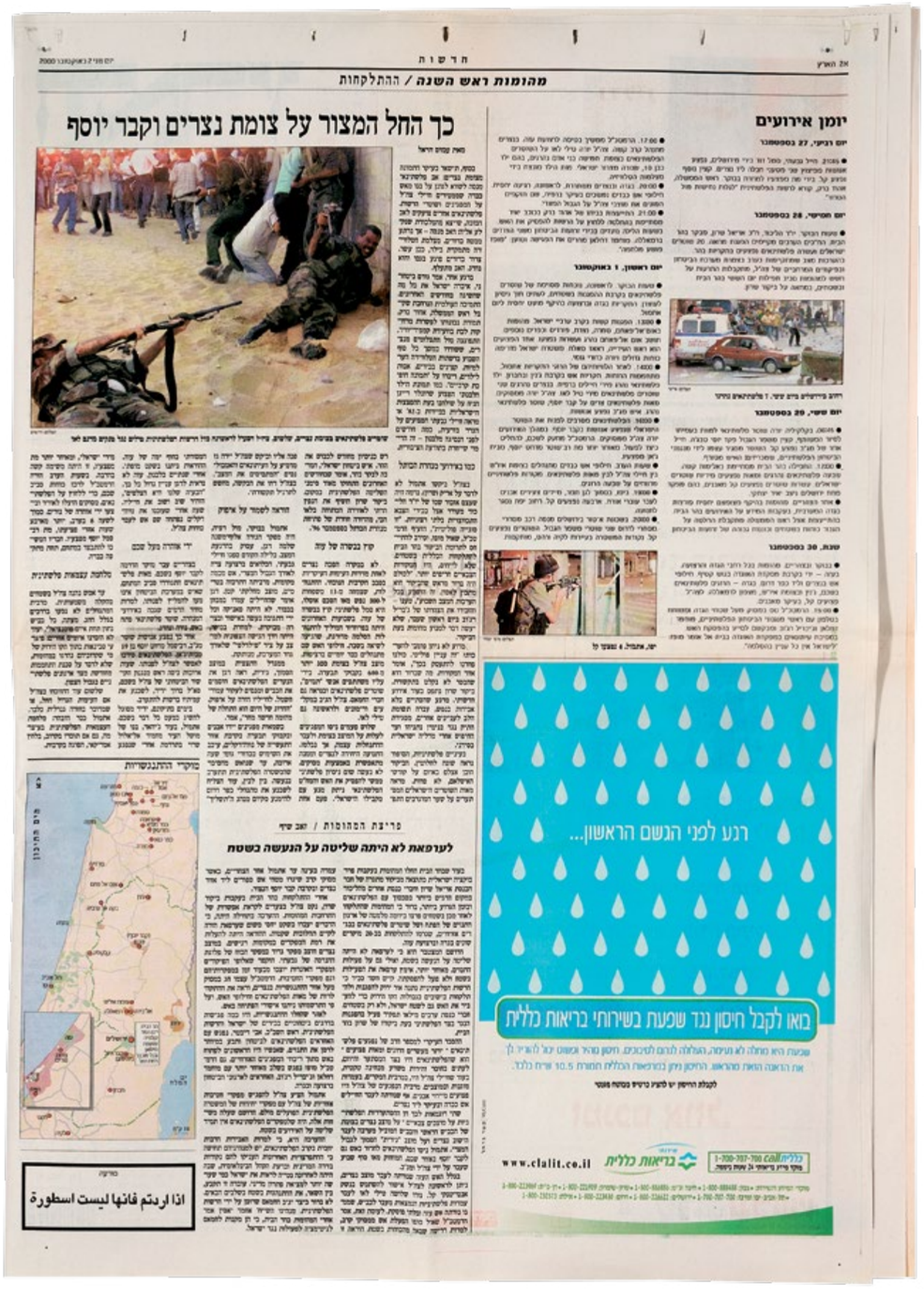
יובל שאול, **ללא כותרת**
("אם תרצו אין זו אגדה")
פורסם בעיתון "הארץ"
ב-2 באוקטובר 2000
(משמאל: מראה העמוד השלם)

Yuval Shaul, **Untitled**
("If you will it, it is no legend")
published in Haaretz October 2, 2000
(left: full page view)

ממד קולוניאליסטי. במשך השבועות הקרובים יתפרסמו צמדי תצלומים מתוך הסדרה; זוגות של תצלומים היוצרים סיפור מצולם של בן המביט על דמות האב ההפוכה שלו".

אין ספק כי ניתן לראות בתצלומים שבסדרה את ההיבט המוזכר בטקסט של "סימון טריטוריה" ושל עובדת היותם של הסטטיסטים המקומיים "שקופים" לאב שבמרכז התצלום, אך ניכר כי העניין של רבינא הבן הוא בהיבטים נוספים העולים מהם. ה"שקוף" הראשון בעבודות אלה הוא הצלם עצמו, שבחלק מהמקרים היה אנונימי ומזדמן, אך במקרים רבים מדובר היה בצלמת, לא אנונימית כלל - אמו של האמן. ככלל, בכל התצלומים לא נראית אשה (למעט באחד מהם, באופן אקראי ומטושטש ברקע). הפעולה עצמה של עמידת ראש היא אקט גברי, פיזי, כזה הכרוך במאמץ ובכוח, והאב נראה בחלק מהתצלומים מוקף בגברים אחרים. העיסוק ביחסי אב ובן מקבל כאן ביטוי ברבדים השונים של היצירה: מבחינה צורנית, האב העומד על ראשו בפישוק רגליים רחב מזכיר את האופן הגרפי שבו מסומנים יחסי שושלת בתיאור אילן יוחסין; צורת ה-V של "משניים יוצא אחד" מקבלת כאן משמעות נוספת מעצם היעדרותה של האם מהתמונה ומעצם העובדה שהבן המביט בה הוא הומוסקסואל המפר בהווייתו את התבנית המשפחתית המסורתית. כותרת הסדרה מרמזת גם היא להיפוך המיני ולעובדה הפרדוקסלית, עליה הצביעה תמר גטר, שאם האבא הוא inverted, הרי שהבן המתבונן בתצלומים הוא straight.[24] באופן אסוציאטיבי, עולה מההתבוננות בסדרה תמונתו של "העומד על הראש" המפורסם ביותר בהיסטוריה הישראלית, הלוא הוא בן-גוריון - ה"אב הגדול" של המדינה. ביסוד הסדרה או מעל כולה מרחפת שאלת המקור - הביולוגי, האתני, ההיסטורי, הלאומי וכמובן האמנותי; שהרי לתצלומים עצמם, כמו לעיתון שהם מופיעים עליו, אין מקור אחד והם בעלי פוטנציאל לשכפול אינסופי.

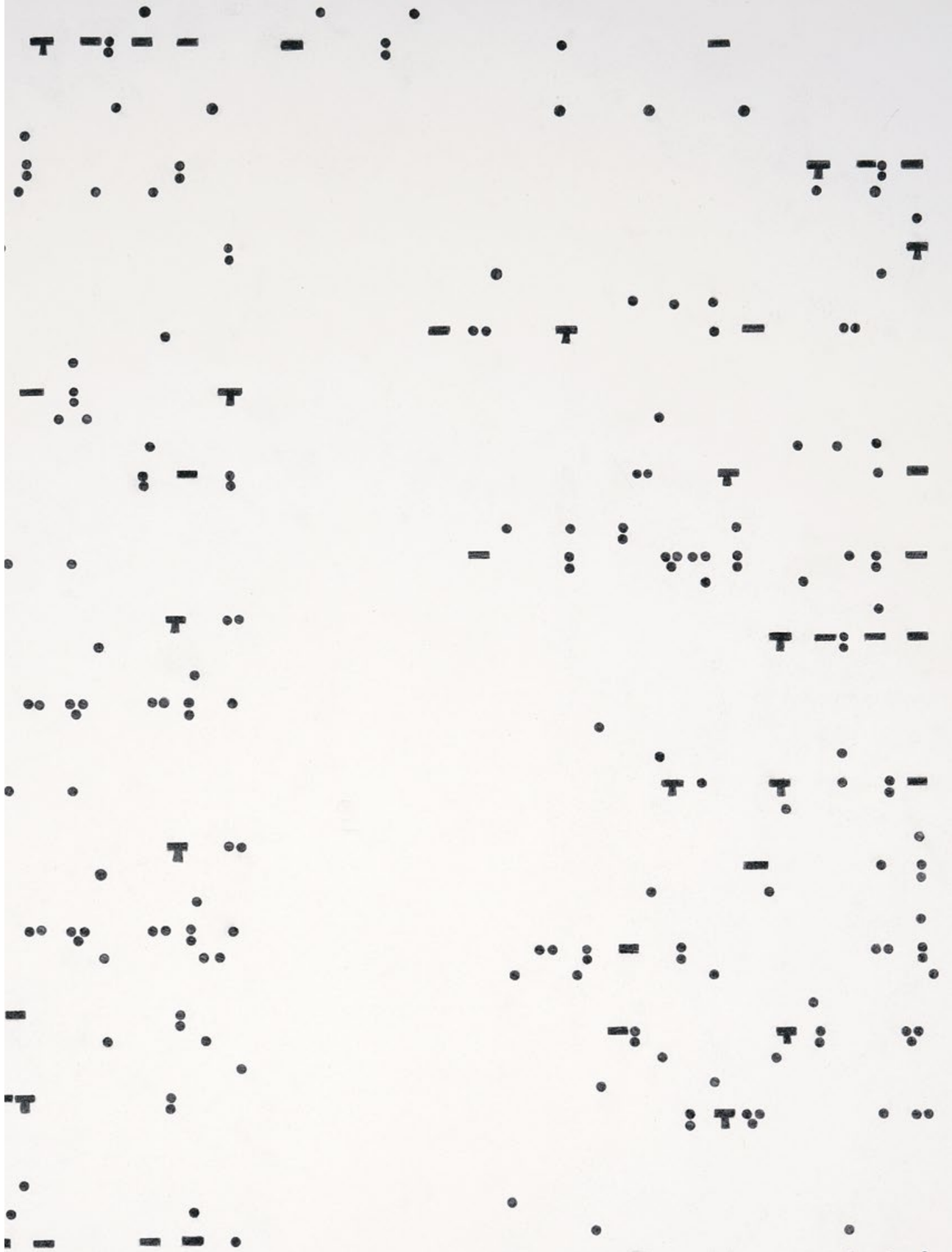
24 גטר, עמ' 17.



5 /
הפואטי

בבסיס הרעיון של הרדי-מייד ניצבת ראייתה של יצירת אמנות ככזאת השואלת את חומריה ממציאות חייו היום-יומית של האמן ובעצם הכנסתם להקשר אמנותי מתמירה אותם מן הפרוזאי אל הפואטי. כאשר הדס חסיד בוחרת בעבודה **רכבות רפאים** (עמ' 81) להעתיק באופן קפדני כתבה שלמה מהעיתון היומי, היא משלבת היפר-ריאליזם עם רדי-מייד, שהרי היא לוקחת את חומריה מן המצוי ומן המוכן, ובמו ידיה, בהשקעה רבה, מעבירה אותם אל תחום האמנות. הבחירה בכתבה שולית, ועוד כזו המשתייכת לתחום הנחות בהיררכיה של העיתונות בהיותה אחת מאותן כתבות אנקדוטליות וחסרות חשיבות חדשותית, נראית תמוהה, במיוחד לאור המאמץ האמנותי הנדרש להעתקה דקדקנית שכזאת. אך עד מהרה מתברר כי הבחירה בכתבה זו אינה מקרית וכי המרחק בינה ובין פואטיקה אינו גדול כפי שעשויים לחשוב; יש משהו פואטי מראש בתיאור של רכבות ריקות, הממשיכות לנסוע לאורכה ולרוחבה של אנגליה ללא כל דורש וללא כל תכלית. "חוסר תכלית זה", כותב ינאי סגל, "אוצר בחובו יופי מסוים, מעין רגע של עצמאות. אם נדמה היה שכל תכליתה של נסיעת הרכבת היא להסיע אנשים ממקום למקום, הרי שכאן נוצר רגע שבו הפעולה מתנתקת מייעודה המקורי".[25] הניתוק מהייעוד המקורי מזכיר את פעולת הרדי-מייד, והפואטיקה מסתתרת כאן לא רק בתיאור של רכבות הרפאים אלא גם בהיותו אלגוריה למעשה האמנות הסיזיפי וחסר התכלית בפני עצמו.

בעבודות הקולאז' שבהן נעשה שימוש בגזרי עיתון כרדי-מייד אפשר להבחין באסטרטגיות שונות ביחס לתהליך הבחירה בגזרים המסוימים המשולבים ביצירה. בעוד בחלק מהעבודות ניכר כי הם נבחרו באופן אקראי לחלוטין וללא קשר לתוכן שלהם, כך שההתייחסות אליהם היא כחומר וכטקסטורה בלבד, בעבודות אחרות ברור שהם נבחרו בגלל מה שהודפס בהם. הבחירה בקטעי עיתונות מסוימים נובעת פעמים רבות מתוך עניין אישי מיוחד של האמן ויכולה להיות פסיכולוגית ורגשית עד מאוד. כשלביא בוחר לשלב בציור **ללא כותרת** מ-1965 (עמ' 61) את המאמר של רן שחורי, שכותרתו "חוק



דגנית ברסט
דיפטיכון עצוב (פרט),2017
עיפרון על נייר, 65X50

Deganit Berest
Sad Diptych (detail), 2017
pencil on paper, 65X50

וחרות-מחוק, בציור המודרני" ושכולו כתב הגנה על הציור המודרני מפני הבוז שרוחש לו הקהל הרחב, זה נעשה מכיוון שהטקסט נוגע עמוקות וישירות לאופן ההתקבלות של הציור שלו עצמו בחברה הישראלית. "כנגד גוף מצומצם של נלהבים, ששפת האמנות המודרנית כובשת את לבם", כותב שחורי במאמר זה, "ניצב הרוב המזלזל ו'הלא מבין'. המון זה מצמיח לו מדי פעם נביאי זעם, היוצאים להוכיח חרונם בשערים, לגלות, כילד שבאגדה, את עירומו של המלך, את הקנוניות ו'מעשי הכשפים' של סוחרי אמנות ממולחים ומבקרי אמנות צבועים וקנויים. בקיצור, לטענתם כל האמנות המודרנית, מהגדולים שבה ועד לקטנים, אינה אלא תרמית, בלון מנופח, שקר וכיעור. והעיקר - וזהו הארגומנט היסודי בלקסיקון - היא בסך הכל 'קשקוש'". העניין של לביא באופן שבו מפרשים את האמנות ומקבלים אותה ניכר גם בפעמים הרבות שבהן בחר לשלב ולצטט מאמרי ביקורת של מבקרי אמנות שונים בציוריו, כמו זה העוסק בתערוכתו של הצייר אריה לובין, המופיע באותו ציור עצמו; גם אותו כתב שחורי, ששימש כמבקר האמנות של "הארץ" בין השנים 1963-1976.

הנרי שלוניאק הרבה אף הוא לשלב בציוריו מאמרי ביקורת אמנות. למעשה, כותבת גליה בר אור, מה שהוביל אותו מלכתחילה לשלב גזרי עיתון בעבודותיו הן שתי ביקורות נוקבות של שחורי על יצירתו - הראשונה פורסמה בעקבות תערוכה קבוצתית שבה השתתף, בגלריה הקיבוץ בתל אביב בנובמבר 1974, והשנייה חודשים ספורים אחר כך, בעקבות תערוכת יחיד שלו באותה גלריה. "נראה שההתמודדות הרגשית עם הביקורת של שחורי", היא כותבת, "שממש חילחלה לעולמו הפנימי, הניעה את שלוניאק להשתמש בגזירים של ביקורות אמנות כחומר לעבודותיו".[26] בציור **ללא כותרת** מ-1976 (עמ' 65) שלוניאק, שיצירתו מתאפיינת בבחינה של יחסי ציור-גרפיקה וטקסט-ציור, מניח על המצע שתי ביקורות אמנות מאת שחורי, מבקרו החריף - האחת כגזיר עיתון

25 סגל, עמ 83.
26 בר אור, עמ' 51.
27 שם, עמ' 52.
28 שפירא, עמ' 171.

מקורי והשנייה כפי שהועתקה והוקלדה במכונת כתיבה - וביקורת אחת מאת שרה בריטברג, שאהדה את יצירתו. הביקורות ממוקמות על המשטח כאילו הופיעו על פני עמוד אחד בעיתון שכוסה כולו בשכבת צבע סמיכה ובה נקרעו שלושה "חלונות קריאה" לשלוש הביקורות הללו בלבד. הבחירה של שלוניאק בביקורות המסוימות הללו אינה מקרית ושלושתן נוגעות בנקודות רגישות בעבורו מבחינה ביוגרפית ומקצועית: בביקורת של בריטברג על תערוכתה של אילנה גור היא מציינת לטובה את העובדה שגור, כמו שלוניאק עצמו, מעולם לא למדה אמנות באופן מסודר; הביקורת המוקלדת מחדש של שחורי, שכותרתה "אקדמיזם בן זמננו", היא ציטוט מתוך הביקורת הפוגעת על עבודתו מ-1974; והביקורת השנייה של שחורי, שכותרתה "האות והאמנות", עוסקת בתערוכה קבוצתית מ-1976 ששלוניאק השתתף בה.

השימוש בגזרי עיתון של ביקורות אמנות נושא עמו משמעות מעבר להיותם חומר גלם, ויכול לשמש את האמן כדי להגיב על דברי המבקרים וליצור דיאלוג עמם ועם עצם מוסד ביקורת האמנות, דבר הנמנע ממנו מעל דפי העיתון. "המהלך של שלוניאק", ממשיכה וכותבת בר אור, "עירער את העמדה הפטרונית והחוץ-מערכתית של הביקורת כאשר כפה עליה, בעל-כורחה, לחבור לעיקרון מיחזור החומרים הפעיל במערכת עצמה ולהסכין עם אובדן שליטתה במתרחש. המבקר אינו עוד חורץ גורלות הפטור ממתן דין וחשבון על מעשיו, אלא בתורו, חומר ביד האמן, שעניינו יחסיות השיח הניזון ממגמות חולפות בפוליטיקה ובחברה. מאמר הביקורת - הנושא, הסגנון, הטיפוגרפיה, העימוד - הוא רק רכיב אחד מני רבים במערכת הייצוג של התרבות, העונה על קונוונציות של זמן ומקום. ערכי הביקורת אינם קבועים ועומדים אלא תלויים בנצח של האמנות, בזמן שאול".[27]

המתח בין הרגע החולף של העיתון ובין הנצח של האמנות מקבל משמעות כפולה כאשר התוכן המודפס של גזיר העיתון שנבחר ליצירה הוא יצירת אמנות בפני עצמה, מתחום הספרות או השירה. "הארץ" משמש מבחינה זו מאגר עיתונאי חשוב עם שני המוספים הוותיקים שלו - "תרבות וספרות" השבועי ו"גלריה" היומי. בציור **ללא כותרת** מ-1967 (עמ' 63) משלב לביא סיפור מאת עגנון ושירים מאת המשורר דוד רוקח הלקוחים ממוסף "תרבות וספרות". גם כאשר הטקסטים מופיעים על הבד קטועים ומוסתרים למחצה, ברור מהאופן שהם ממוקמים ומסומנים שהבחירה בהם אינה מקרית, כמו למשל שירה של דליה רביקוביץ המופיע בשלמותו במרכז ציור נוסף, **ללא כותרת** מ-1965 (עמ' 60):

סוף המלחמה / דליה רביקוביץ

הוּא בָּא בַּחֲצוֹת, קִטּוּעַ רַגְלַיִם
אַךְ פְּצָעָיו הַיְשָׁנִים זֶה מִכְּבָר קָרְמוּ עוֹר,
הוּא בָּא בְּחַלּוֹן הַקּוֹמָה הַשְּׁלִישִׁית
וּלְפִלְא בְּעֵינַי כֵּיצַד נִכְנַס.
הָיְתָה לָנוּ עֵת פָּרְעָנוּת כְּבֵדָה
וְרַבִּים אִבְּדוּ אֶת קְרוֹבֵי מִשְׁפַּחְתָּם,
בָּרְחוֹבוֹת הַזְּרוּעִים קִרְעֵי נְיָרוֹת
דִּלְּגוּ יְתוֹמִים מִשְּׁאֵרִית הַפְּלֵיטָה.
הָיִיתִי קְפוּאָה כְּגָבִישׁ בְּבוֹאוֹ,
וְהוּא הִפְשִׁיר אוֹתִי כְּדוֹנַג,
וְהוּא הֵמִיר אוֹתִי כְּהָמֵר
אֲטוּן הַלַּיְלָה בְּנוֹצַת הַשַּׁחַר.
עוֹז רוּחוֹ הָיָה שָׁקוּף כְּמוֹ אֵד,
הַקּוֹלֵחַ מִתּוֹךְ עַנְנֵי הַבֹּקֶר.

"טקסט אינו רק טקסטורה", מצוטט לביא על ידי שרית שפירא. "דבריו", היא כותבת, "תואמים את הסתייגותו מהקריאה הפורמליסטית, שלאורך שנים נטתה להכחיש את קיומם של נושאים ותכנים בעבודותיו".[28] הבחירה של לביא בקטעי פרוזה ושירה קשורה לאמביוולנטיות הטבועה ביצירתו ביחס להיותה

סיגלית לנדאו
מתוך **The Country**, מיצב, 2002
טכניקה מעורבת ועיתון,
מידות משתנות, באדיבות האמנית

Sigalit Landau
from **The Country**, installation, 2002
mixed media and newspaper, various sizes
courtesy of the artist

נושאת מסר. "עליה [על יצירת האמנות] לעורר אסוציאציה פתוחה", אומר לביא, "אבל בכל זאת להימצא בטווח אסוציאציות כלשהו, שבו מישהו יוכל לקלוט אותה. אם האסוציאציה קשורה לעולמו של האמן בלבד - זו לא יכולה להיות יצירת אמנות. זה יכול להיות מעגל תרבותי מסוים - או גם מפגש בין כמה מעגלים כאלה. פעם אלה השותפים להיסטוריה ולתרבות מקומית, פעם זה קהל המאזינים למוזיקה, או אלה שקראו יצירות ספרות מסוימות".[29]

הבחירה לשלב שירה בעבודת אמנות חוזרת באופנים שונים ביצירות נוספות בתערוכה זו. מאז המודרניזם, השירה - כמו האמנות החזותית - נתפשת לא פעם ככתב חידה, מעוררת באופן מודע שאלות על אודות פרשנות ומשמעות, ומתאפיינת במתח בין סמוי לגלוי. השימוש בשירה בתוך יצירת אמנות מחזק, אם כן, את העיסוק בשאלות הללו. כאשר האמצעי להצלבה בין שני התחומים הללו הוא העיתון היומי מיתוספות לכך שאלות על אודות זמניות, אקראיות והחיבור בין גבוה לנמוך. בעבודה **דיפטיכון עצוב: מר קוגיטו ותנועת המחשבות** (עמ' 71; 103) דגנית ברסט מדפיסה בצבע אדום, ב"אותיות קידוש לבנה", את שירו של זביגנייב הרברט, "מר קוגיטו ותנועת המחשבות", על גבי עמוד שלם של הדף האחורי של המוסף "גלריה":

מר קוגיטו ותנועת המחשבות / זביגנייב הרברט / מפולנית: דוד וינפלד

מַחֲשָׁבוֹת עוֹלוֹת בָּרֹאשׁ
אוֹמֵר הַבִּטּוּי הָרוּחַ

הַבִּטּוּי הָרוּחַ
מַפְרִיז בְּעֶרֶךְ תְּנוּעַת
הַמַּחֲשָׁבוֹת
מַרְבִּיתָן נִצָּבוֹת
בְּלִי נוֹעַ
בְּלֵב נוֹף מְשַׁעְמֵם
שֶׁל גְּבָעוֹת אֲפֹרוֹת
עֵצִים שֶׁיָּבְשׁוּ

לְעִתִּים הֵן מַגִּיעוֹת
אֶל נָהָר סוֹחֵף שֶׁל מַחֲשָׁבוֹת
הַזּוּלַת
עוֹמְדוֹת עַל הַחוֹף
עַל רֶגֶל אַחַת
כְּמוֹ אֲנָפוֹת רְעֵבוֹת

זוֹכְרוֹת בְּעֶצֶב
מְקוֹרוֹת שֶׁיָּבְשׁוּ
חָגוֹת בְּמַעְגָּל
מְחַפְּשׂוֹת זֶרְעוֹנִים

אֵינָן עוֹלוֹת
מִפְּנֵי שֶׁהֵן לֹא תַּגַּעְנָה

אֵינָן עוֹלוֹת
מִפְּנֵי שֶׁאֵין לְאָן
יוֹשְׁבוֹת עַל אֶבֶן
פּוֹכְרוֹת יָדַיִם

מִתַּחַת לַשָּׁמַיִם
הַמְּעֻנָּנִים
הַנְּמוּכִים
שֶׁל הַגָּלְגֹּלֶת.

29 לביא אצל שפירא, עמ' 174.

במשך כמה שנים הופיע "העמוד האחורי" של "גלריה" בפורמט יומי קבוע המשלב זה לצד זה המלצות לבילוי, מתכון, ציטוט נבחר, חידה, המלצה למסלול הליכה, קריקטורה ושיר. "העמוד האחורי", כותבת ברסט, "כאידיאה, כמרחב, מושך ומעניין אותי. כמעין מודל של 'העולם' ושל תרבות עכשווית. הבו-זמניות, המרחב שאין בו הבחנה בין נמוך לגבוה, שניהם מופיעים ומתקיימים זה לצד זה, 'גיאוגרפיה' של שוויון הערך. תחומים שונים ורחוקים זה מזה המופיעים זה לצד זה, אין מרכז, יש 'רעש'. נראה לי שהעמוד האחורי ברקע של השיר של וביגנייב הרברט מצד אחד מייצג, או מקביל, לחוויה הקיומית של השיר, לתחושת התפלות, לנמיכות הגולגולת, לטריוויאליות, ומצד שני הולך נגדו, בדינמיות, בצבעוניות, ברב-גוניות. כך או כך, הדמות הבודדה היושבת בכורסה (בקריקטורה מה'ניו יורקר') אולי 'זוכרת בעצב מקורות שיבשו'..."[30]

העבודה **דיפטיכון עצוב: מר קוגיטו ותנועת המחשבות** היא דיפטיך יוצא דופן, ששני חלקיו מוצגים בנפרד ובמרחק זה מזה. בעוד החלק האחד - זה שעל מצע העמוד האחורי של "גלריה" - הוא גרפי, צבעוני, דחוס ומלא באינפורמציה טקסטואלית וויזואלית, החלק השני "שקט" לחלוטין, כשעל גבי נייר לבן וריק ברובו מופיעה סדרה של סימנים קטנים - קווים ונקודות - במקבצים שונים (עמ' 103). האסוציאציה הראשונה היא של כתב מורס או כתב סתרים כלשהו; לצופה ברור אינטואיטיבית שהוא ניצב בפני קוד שמזמין קריאה ופענוח אך חסום בפניו באותה מידה. התווית לצד העבודה, המרמזת על הקשר בין שני חלקי היצירה, שולחת את הצופה לשיר המודפס על עמוד העיתון ורק אז מחלחלת בו ההכרה כי הסימנים המוזרים אינם אלא הניקוד של השיר שהופרד ממלותיו. עבודה זו היא אחת מסדרה בת 14 עבודות דיפטיך כאלה של שירים והניקוד שלהם, וכך כותבת עליה ברסט: "מדוע דווקא ניקוד ושירים? יכול להיות שמפני שעסקתי בשיר של

30 ברסט בתכתובת מייל מיום 26.3.2019.
31 ברסט מתייחסת כאן לעבודה קודמת שלה, **שיר של תדיאוש רוז'ביץ** מ-2012.
32 ברסט מתייחסת כאן לשלב של פירוק תערוכה שבו מגרדים מהקיר אותיות מודבקות של טקסט הסבר.
33 ברסט בתכתובת מייל מיום 26.3.2019.

רוז'ביץ והקדשתי לו לא מעט זמן,[31] יתכן גם שהמראה של שרידי המלים על הקיר[32] העלה בדעתי את אותם סימנים סתמיים המלווים את הטקסט אך הם חסרי משמעות כשלעצמם. כך עלה בדעתי לעשות רישומים של שירים שהמלים נמחקו מהם ונותרו רק סימני הניקוד ככתב סתרים, כמשהו שנראה שיש לו תכלית, מבנה, היגיון, ואפשר גם לזהות שהם פונקציונליים ולא סימנים שרירותיים, הם חלק משפה אבל לא ניתן 'לקרוא' אותה. חשבתי גם על כך, שלמיטב ידיעתי, רק בעברית יש ניקוד ברמה כזאת של פירוט ומגוון של צורות בעלות אפיון. על כן בהכרח השירים הם כולם בעברית, אבל חלק גדול מהם אינם שירים עבריים במקור אלא תרגומים (מעולים). אילו שירים? כאן לא היתה לי ממש בעיה, לא הייתי צריכה לחפש ולבחור שירים, משום שכבר בחרתי אותם. בספרי הסקיצות שלי ובתיקיות של גזרי עיתונים ודימויים, וגם פשוט בזיכרוני, נאספו במשך השנים וחיכו שירים מסוימים שדיברו אל לבי מאוד, היו משמעותיים בעבורי ונחרתו בזיכרוני".[33]

יש דמיון רב באופן שבו הקוד הסמוי, הקשר בין סימן למשמעות והרגע שבו מתפענח סימן ומתפענחת יצירה מתרחשים באמנות ובשירה. הדמיון הזה מקבל ביטוי גם במיצב **The Country** של סיגלית לנדאו (עמ' 40). בתוך תוכו, חבוי עמוק ונסתר מן העין אך פועם כמו לבו, נמצא השיר "דובדבנים" מאת יערה שחורי. הוא מודפס באותיות לבנות על רקע כהה, על גבי דף מגזין תלוש, מקומט ומהוה, המוצמד בסלוטייפ לגב כיסא מתקפל המונח בפינת הגג:

דובדבנים / יערה שחורי

זוֹ וַדַּאי הַתְּקוּפָה הַקָּשָׁה בְּיוֹתֵר
לֹא הָיוּ לָנוּ יָמִים קָשִׁים מִמֶּנָּה.
מְעַטִּים וְרָעִים הָפְכוּ חַיֵּינוּ
וְאָנוּ מוֹנִים עַצְמֵנוּ קַיָּמִים
רַק עַד סוֹף עוֹנָתֵנוּ,
זְמַן חֲסוּלִים
עוֹד רֶגַע וְתֵפְסַק אַסְפָּקַת הַדֻּבְדְּבָנִים.

דֻּבְדְּבָנִים
לֹא נֹאכַל אַחֶרֶת,
נְגַרֵּד דֻּבְדְּבָנִים מֵהַגּוֹלָן וּמִמּוֹרְדוֹת הַלְּבָנוֹן
נַצְמִיד אֶל צַלַּחְתֵּנוּ דֻּבְדְּבָנֵי עַזָּה קְרִירִים
נַעֲמִיד לִזְכּוּתֵנוּ אַשְׁרַאי דֻּבְדְּבָנִים שְׁלֵוִים.

זוֹ וַדַּאי הַתְּקוּפָה הַקָּשָׁה
נַעֲרֵי דֻּבְדְּבָן, שׁוֹתְתִים מִמִּיצִים אֲחֵרִים
מְשִׁיטִים אֶת גּוּפָם, הֲלוּמֵי גַּבְרוּתָם הַפּוֹרַחַת,
מֻרְחוֹבוֹת אֶל כְּנִיסוֹת הַבָּתִּים
וּבַיָּד מְלַבְלֵב מַקֵּל אֲדוֹנִים.

נַעֲרֵי דֻּבְדְּבָן
פּוֹתְחִים בַּיִת אַחַר בַּיִת,
מַצְמִיחִים רֶמֶז פְּרִי עַל מֵצַח הַיּוֹשְׁבִים,
סִימָן בָּשָׂל מַאְדִּים
עַל זְרוֹעַ, עַל קִיר, עַל רֶגֶל -
כְּתֹבֶת לוֹהֶטֶת מִתְּפוֹצֶצֶת עָסִיס עַל הַכֹּתֶל
מַשְׁמָע, הָיֵינוּ כָּאן
מַשְׁמָע, כָּאן הָיֵינוּ בָּאִים וְהוֹלְכִים.

וּפֹארוֹת יַצְמִיחוּ הַקִּירוֹת
מַשְׁקוֹפִים יִרְעָדוּ מֵחֲמַת גֹּדֶשׁ הַפְּרִי
וְהַבַּיִת פֶּצַע פָּעוּר וְהַיְלָדִים הָיוּ לְפֶצַע -
וְהַעִיר חוֹר שָׁחֹר בַּבָּשָׂר.

זוֹ וַדַּאי הַתְּקוּפָה הַקָּשָׁה בְּיוֹתֵר
הַיָּמִים הָרָעִים בְּיוֹתֵר
כִּי לֹא נִרְאֶה יָמִים אֲחֵרִים
וְנַחֲזֹר לְכַכּוֹת רַק אֶת יָמֵינוּ אָנוּ.

התמונה העולה מן השיר, המחברת בין פרי אדום לדם, לגוף, להרס ולחורבן, נמצאת בהלימה מלאה עם מראה הגג שבמיצב - עם הגופים/גופות, הפירות והמיצים המדממים, כמו גם עם קרעי הדיווחים המחרידים של התקופה הניבטים אלינו מתוך עיסת העיתון - והופכת אותו, כפי שכתב גדעון עפרת, ל"שיר שהמיצב הוא כמעט בבואתו המושלמת".[34] המיצב והשיר מביעים באותו אופן מעורר חלחלה את החיבור המצמית בין עלומים, אביב נעורים, לבלוב, פריחה ופריון ובין מעשי זוועה, הטלת מום ופציעה, אלימות, כיליון ומוות.

ביד ענוגה של גרשוני (עמ' 67) מתקיים ההיפך הגמור מהתאמה בין שני מרכיבי העבודה ולכאורה הם ניצבים בסתירה זה לזה - בעוד הכתבה מן העיתון חושפת מסכת התעללויות קשה, השיר המושר ברקע הוא שיר אהבה נוגה:

יד ענוגה / מלים: זלמן שניאור / לחן: עממי ערבי[35]

הוֹי, יָד עֲנֻגָּה הָיְתָה לָהּ -
אִישׁ לֹא הֵעֵז גַּעַת בָּהּ.
זוּג שַׂפָתַיִךְ שֶׁנִּי חֵן -
רַק לְנְשִׁיקוֹת נוֹצְרוּ הֵן,
הוֹי, אִמָּא, רַק לְנְשִׁיקוֹת נוֹצְרוּ הֵן.

הוֹי, עַיִן שְׁחֹרָה הָיְתָה לָהּ -
אוֹר וָצֵל הִתְנַגְּשׁוּ בָּהּ.
עַל מִצְחָהּ רַעַד עוֹד,
טַל הַיַּלְדוּת מָלֵא הוֹד,
הוֹי, אִמָּא, טַל הַיַּלְדוּת מָלֵא הוֹד.

34 עפרת, עמ' 28.
35 לשיר יש בתים נוספים אך אלה שלושת הבתים המרכזיים שגרשוני חוזר עליהם בהקלטה בת 53 דקות.
36 סגולי, 2003, עמ' 24-25.
37 שם.

הוֹי, וַיְהִי עֶרֶב, וַיְהִי לַיְל
חֶרֶשׁ נָשֻׁקוּ צֵל אֶל צֵל
אָז אֶת לִבָּהּ מָסְרָה לוֹ,
אֶת כָּל לִבָּהּ מָסְרָה לוֹ,
הוֹי, אִמָּא, אֶת כָּל לִבָּהּ מָסְרָה לוֹ.

השיר התפרסם לראשונה ב"המעורר", כתב העת של י.ח. ברנר, והושר על ידי הזמר יוסף שפינדל בשנות ה-30. "שפינדל, הזמר הבולט של שירי ארץ ישראל לפני קום המדינה", כותבת אירית סגולי, "שר בתמימות רומנטית וחלוצית של עולים מאירופה שחלמו להשתלב במזרח, שירה מלאה בפאתוס ציוני של חזיונות וגעגועי ארץ ישראל. את רוח השירה של שפינדל המשיך אילקה רווה בסוף שנות ה-50 במועדון החמאם ביפו. [...] איך לשיר את 'יד ענוגה' שאל את עצמו גרשוני ב-1978. לשיר כמו ששר יוסף שפינדל? להתחבר אל התמימות שלפני קום המדינה? אל אמו שהיתה שרה ליד מיטתו? לשיר מתוך היתמות?"[36] בגרסה של 1978 מצליב גרשוני את המטען ההיסטורי, הלאומי והאישי-רגשי הזה עם המציאות של הכיבוש, ומהדהד את הדיסוננס הנובע מהפרספקטיבה של האירועים ההיסטוריים, של ההיפוך בזהות המיעוט הנרדף ושל השבר של החלום הציוני. בהצגה מאוחרת של העבודה הניגוד נהפך לחריף עוד יותר. "מ-1978 ועד היום", ממשיכה סגולי עם הצגת העבודה בגלריית המדרשה ב-2003, "נטענה העבודה במלוא כובד משקלה של האלימות ההדדית בין כובש לנכבש, והמחאה של אז הפכה לקינה של היום".[37]

/6
הטראומטי

סיפורו של זיאד יוסף, שהתפרסם ב-1976, היה אחד מראשוני הדיווחים על אודות התעמרות ותקיפות של פלסטינים על ידי מתנחלים יהודים, וככזה הוא בוודאי הותיר רושם על גרשוני, ששילב אותו ביצירתו שנתיים לאחר פרסומו. ואולם, העניין המיוחד של גרשוני באירוע מסוים זה נובע מפרטי המקרה: ראשית, מהאופן שבו המספר מתעכב, כמו היה מופתע, על היותם של התוקפים יהודים-דתיים אדוקים דרך תיאור מפורט של המראה והלבוש שלהם, השמות שלהם והעובדה שאחד מהם היה רב; ושנית, מהעובדה שהתוקפים שיסעו בפלסטינים כלבים נושכים. גרשוני הדגיש וסימן בכתב ידו שני ביטויים בכתבה: את המשפט "אתה אין לך אלוהים", שנאמר לפלסטיני על ידי התוקפים היהודים, ואת המלים "נשיכות כלבים". הקונוטציות הברורות לסיפורי שואה בהיפוך המצמרר של יהודים הנהפכים מקורבן למקרבן הן שמשכו את תשומת לבו של גרשוני, שגוף היצירה שלו נסב על הטראומה הגדולה של התרבות המערבית ושל העם היהודי במאה ה-20, ועל האופן המעוות שבו הפצע הזה ממשיך לפעול את פעולתו ולגבות את קורבנותיו במרחק של אלפי קילומטרים ובחלוף עשרות שנים בישראל של היום. מדהים לגלות איך כבר בעבודה מוקדמת זו מופיע מה שאחר כך חזר שוב בגלגולים ובצורות שונות לאורך יצירתו של גרשוני: ההנכחה הפיזית של הגוף ושל מה שמופק ממנו, במקרה הזה הקול, כתשובה לפצע, לכאב ולמוות.[38]

בעוד אצל גרשוני השבר שמזין את היצירה מוביל לתזזיתיות, לריבוי ולהשתנות אינסופית, כשיצירתו לאורך השנים ממציאה את צורותיה, חומריה ודימוייה בכל פעם מחדש,[39] הרי שיצירתו של קופפרמן, המונעת מאותה טראומה עצמה, נמצאת מבחינה אמנותית בקצה השני של הסקאלה ומאופיינת בחזרה כפייתית על אותו "דבר" שוב ושוב.[40] גוף היצירה של קופפרמן, אולי המזוהה ביותר באמנות הישראלית בת זמננו כמקושר לשואה, מורכב ממספר מצומצם ומוגבל מראש של מחוות, קווים וצבעים, החוזרים בקומפוזיציות משתנות אך דומות על פני משטח הבד או הנייר. הפרשנויות הרבות שנכתבו על יצירתו - המתבצרת באדיקות ובחומרה רבה במופשט

38 עוד על כך ראו בריטברג-סמל, עמ' 18.
39 שם.
40 על ה"דבר" ביצירתו של קופפרמן ראו: פישר, עמ' 11-25, עמ' 123.

משה קופפרמן
ללא כותרת (פרט), 1997
טכניקה מעורבת על נייר
28X19

Moshe Kupferman
Untitled (detail), 1997
mixed media on paper
28X19

אקספרסיוניסטי - בניסיון להסביר אותה ביחס לאירועי השואה מתנפצות אל מול השפה ההרמטית והייחודית שהוא יצר, כמו גם אל מול הסרבנות שלו עצמו להעניק לה הקשר ביוגרפי או היסטורי. אך העוצמה של היצירה נובעת מן האופן שבו לצד הסגירות, היא מאפשרת "חרכי הצצה" וטמונים בה רמזים ורגעים להיאחז בהם ולגלות את סימני הטראומה שבבסיסה. הרגע שבו קופפרמן משלב ביצירתו את נייר העיתון הוא אחד מהרגעים האלה.

השנִיוּת המתגלה בהופעתו ובמחיקתו בה בעת של נייר העיתון בעבודותיו אינה תמימה, אלא היא חלק מהאסטרטגיה של קופפרמן שבה הווידוי והגילוי אינם ניתנים להפרדה. יותר מכך, "נדמה כי השימוש האינטנסיבי שעושה קופפרמן בחומריו - הדרך שבה הוא מנכס את הנייר - הוא למעשה אמצעי מניעה", כותב יורגן הרטן. "הרי זה כאילו הוא נאחז בנייר המצוי כמגן שיסוכך עליו מפני הזוועה. אבל בה בעת הוא גודר פיסת מציאות שבה הוא כמו מקצה מקום לפנטסטי בלי להיכנע לו - טירוף מבוקר, כביכול".[41] בדחיקת הדימוי המופשט לשליש התחתון של המשטח ובהטבעת נייר העיתון בהיפוך מראה, על פני שני השלישים העליונים, וכיסויו בצבע לבן שקוף באופן כזה שהוא נהפך לשכבת רקע לתמונה כולה (עמ' 57), קופפרמן מותח את הגבול שבין נִראוּת למחיקה, בין מציאות לאשליה ובין מלא לריק. "וכשם שהריק מרמז על מוות", ממשיך הרטן, "כך הרפיפות החזותית הטיפוסית לעבודותיו מגלה את הממד הטראומטי של אמנותו, הנוכח בהן לא פחות מהדימויים עצמם. בעוד שבעבודות על נייר קורה שהדגם של הצד האחורי נשזר לבלי הפרד בפני השטח המופנים לחזית - חלק מהציורים מעוררים בצופה תחושה של עמידה מול דימוי שני העולה ממעמקים, כמו מצדה האחר של מראה".[42] הטקסטורה של נייר העיתון, המשתקפת בעבודה כדימוי חיוור המבצבץ מתחת לפני השטח, היא מצד אחד אנלוגית לזיכרון עבר מודחק השוכן בעומק הדברים, אך מצד שני עומדת בסתירה לתפישת הזמן

41 הרטן, עמ' 36.
42 שם.
43 הרשב, עמ' 132-133.
44 סגולי, 1996, עמ' 36.
45 ברסט בתכתובת מייל מיום 26.3.2019.

הסטטית ביצירתו של קופפרמן. "ה'זמן' של קופפרמן", כותב בנימין הרשב, "הוא מושג על-זמני, הוא דימוי לאופייה המוכלל, המיתולוגי, של ההיסטוריה האנושית, ובמקרה שלנו - של המאה ה-20". ההיענות לזמן נהפכת אצל קופפרמן למעין אתיקה מקצועית ואחריות בנוגע להבעת ההיסטוריה, טוען הרשב, "ואין הכוונה לריבוי פניה של ההיסטוריה אלא לפרצופה המוכלל והנורא של האנושות, ובאופן ספציפי: השואה של העם היהודי".[43] היישוב של הסתירה שבין תפישת זמן פרוידיאנית, שעל פיה הטראומה שבה ועולה מן העבר, ובין תפישה סטטית, שבה הטראומה אינה אלא הווה מתמשך, מגולם בתמונת המראה של נייר העיתון, המרמזת להיפוך זמנים שבו הזיכרון הקשור בעבר מיוצג דווקא על ידי העיתון של ההווה.

בכרוניקה של תולדות האמנות הישראלית רפי לביא נחשב לאמן המוביל של הזרם הישראלי-חילוני, הנתפש כמנוגד לזה הישראלי-יהודי שמייצגים קופפרמן וגרשוני. במאמר המוקדש להשוואה בין לביא לגרשוני כותבת אירית סגולי: "את היחסים בין הקריירות של לביא לגרשוני אפשר לראות כקצוות של קשת מתוחה, קשת שבסיסה נטוע באדמה וזרועותיה עולות למרחק רב זו מזו. [...] לביא במיטבו ובהידלדלותו הוא הסיסמוגרף הרגיש ביותר לאותה קליפה על התהום שבנתה בישראל החברה החלוצית-חילונית. [...] הפרויקט של גרשוני מנוגד לזה של לביא ונמצא מלכתחילה בתוך הקליפה ומחוצה לה".[44] אבל בחינה מקרוב של יצירתו של לביא מגלה עד כמה ה"קליפה" היא דקה והתהום ניבטת מבעד לסדקים. דברי הדפוס וגזרי העיתונים שלביא משלב ביצירותיו מתפקדים לא פעם כעין "סדקים" כאלה - כמו בבחירתו בשירים של דוד רוקח, ששיריו הראשונים נכתבו בפולנית וביידיש ושירתו כולה קשורה בשואה; או בשירה של דליה רביקוביץ, שמדבר על "פורענות כבדה" ועל "שארית הפליטה"; או בהחלטה להשאיר במלואה כתבה, המופיעה לצד המאמר על הציור המודרני, העוסקת בתיאטרון היהודי בגרמניה הנאצית וכותרתה: "ריקוד על הר געש" (עמ' 61).

הטראומה הלאומית של רצח רבין היתה הבסיס והסיבה לפעם היחידה שלביא וגרשוני חברו לתערוכה משותפת, שהוצגה בגלריה גבעון במאי 1996. היה זה רק שבעה חודשים לאחר הרצח וכמה חודשים לפני שפורסמה יצירתה של דגנית ברסט על שער העיתון "העיר" לציון יום השנה (עמ' 83). "רצח רבין", כותבת ברסט, "היה טראומה נוראה, ובוודאי לכל מי שהיה בהפגנה הזאת. גם אני הייתי שם, אבל באופן מוזר החוויה המטלטלת שלי, הטראומה שלי, שצרובה בי ממש, אף שלא חוויתי אותה בעצמי, אלא באמצעות שליח, כביכול, היתה בעקבות התיאור שהתפרסם שבוע אחרי הרצח בעיתון 'העיר' בתוך כתבה של ארנה קזין, שתיארה 'שנייה אחר שנייה' את מה שקרה בחדר המיון באיכילוב כאשר רבין הובא אליו. בקטע בכתבה מתאר ד"ר ניר כהן, שהיה תורן במיון, איך הובל אליו 'איש זקן לבוש בחליפה, איש זקן מאוד פניו לבנים כשלג'. מה שהכה בי ממש היה תוצאה של ההזדהות שלי עם התחושה של אותו רופא באותם רגעים שרואה איש זקן אנונימי, שגרה מבחינתו של רופא במיון, ואז ממש כמו הייתי שם במקומו, חשתי את ההלם כשפתאום הוא קולט שראש הממשלה רבין הוא זה המוטל לפניו... מאז גם התגבשה בי ההבנה שטראומה מתרחשת כאשר 'נופלים לתוך ההכרה' (ולא כאשר מאבדים הכרה)".[45]

האופן שבו הבנה של אירוע כטראומטי מתרחשת פעמים רבות רק בדיעבד, רק כאשר "נופלים לתוך ההכרה", ניצב גם בלב שתי סדרות הציור של לארי אברמסון (עמ' 78-79, 95-97) המתייחסות למלחמת ששת הימים, אולי האירוע הלאומי הידוע ביותר בהכרה המאוחרת שהתעוררה בנוגע אליו בקרב חלקים מהחברה הישראלית - מאופוריה מוחלטת בחודשים הראשונים ובשנים הראשונות שלאחר המלחמה ועד לתפישתו כטראומה מתגלגלת, שתוצאותיה ממשיכות לגבות מחיר, סבל ודמים עד היום. "נאצר מאיים: נשמיד את

ישראל", "המצב טעון חומר נפץ", "דיין: לישראל קווים טובים ונשימה ארוכה" - כותרות העיתונים, הנשקפות בעבודות מבעד לשכבת הצבע המכסה אותן, נקראו בזמן אמת בחרדה מפני אסון של הכחדה לאומית-יהודית, והן נקראות עתה (בחלוף עוד שבע שנים רעות מאז נסיבות הצגתן) כמחאה על 52 שנות אסון אחר - אסון הכיבוש, הדיכוי והשליטה בעם הפלסטיני. העובדה שאברמסון בחר להטביע על העיתונים דימויים מן הצומח רק מחזקת את התובנה שכל הפרחים שבעולם לא יוכלו לכסות על האסון הזה. "מתוך ההדהוד של מסורת הציור המערבית ומסורת איור הצמחים בציור ובהדפס", כותבת אירנה גורדון, "מתרקמת אצלו [אצל אברמסון] הוויה אחרת של תלישות ושבריריות, של כאב ואובדן העולים מתוך בידודו של הדימוי בחלל הייצוג. הצומח אצלו הוא חלקי, בלתי מושרש באדמה, תלוי באוויר. לרגע הוא נדמה כסימן המסמן את הייצוג, וברגע אחר הוא מופיע כארוכה לפצע, כגלד שנאסף באהבה".[46]

הפצע שאינו מגליד, הטראומה של העבר, החורבן והמוות משחקים תפקיד חשוב גם ביצירתו של אריאל שלזינגר. המראה המרהיב והשבריר של עבודות העיתון-תחרה שלו (עמ' 89-91) אינו אלא תוצר של בעירה וכיליון, ובד בבד עם מראה התחרה העדין - הן נדמות גם לאוד מוצל ולקרעי סחבות בלויות. נקודת המוצא לסדרת העיתונים היא שטיח טורקמני עתיק שנפגע בשריפה ושלזינגר נתקל בו כאשר הוצג במוזיאון פרגמון בברלין. השטיח - חלק מהאוסף של המוזיאון הידוע, המורכב מממצאים ארכיאולוגיים וחפצי אומנות של תרבויות המזרח אשר נבזזו על ידי גרמניה - ניזוק בעת מלחמת העולם השנייה משריפה שנגרמה בשל ההפצצות האוויריות של בעלות הברית. שנים לאחר מכן החליט המוזיאון להציג אותו על פגמיו ובעקבות המפגש עמו יצר שלזינגר סדרה של שטיחים אוריינטליים "מחוררים" באש, ומאוחר יותר עבר לעבוד באותה טכניקה עם עיתונים. הפרקטיקה האמנותית של שלזינגר, הממירה חפצים שימושיים, יום-יומיים ובעלי פונקציה מוגדרת (במקרה זה שטיח ואחר כך עיתון) ליצירות אמנות, היא חלק ממסורת אמנותית ארוכה, אך אם מסורת זו משתמשת לרוב בכוח המצאה ובנייה, אזי עבודותיו של שלזינגר מושתתות על פגיעה והרס. "אני מתעניין מאוד במה שנקרא 'אי-שקט'", אומר שלזינגר, "ולאחרונה מעסיק אותי הרעיון של אסונות. אסונות משחררים את האובייקטים מהפונקציה שלהם, או מחסלים את ה'נכונות' של האובייקטים לציית לייעוד שלהם, וכך האובייקטים שלי נוכחים ועדיין מתפקדים אבל התפקיד שלו הם יועדו הסתיים. [...] יש משהו חבוי מתחת לפני השטח של הדברים; התחושה שלי היא שהוא רק מחכה לעלות, לפרוץ, להופיע. אסונות הם דרך אחת לגרום לזה לקרות, תאונות כהזדמנות".[47]

עלייתו של המודחק מן העבר בעקבות אסון המתרחש בהווה והחיבור שלהם יחדיו לכלל כוח מעצב ומשנה צורה הם נושא חוזר ביצירות שבתערוכה זו, אך בחלק מהן הדגש מושם לא פחות מן הטראומה של העבר או הקטסטרופה של ההווה על אלה שלעתיד לבוא. "בהבחיננו בשינוי, של מה שבלעדיו היינו חולפים על פניו מבלי להבחין, אנחנו מתעכבים על ההערה של שלזינגר אודות העולם שלנו", כותב רוברט גינזברג, "הפיצוץ שאולי אורב לנו ברגע/בתנועה הבאים. האסון שמכה באנשים מעבר לפינה/היבשת. הבדידות, ההדרה, האימה, חוסר הביטחון אשר שוכנים בנפשו של כל בן אנוש. עבודותיו של שלזינגר עובדות על האנושיות שבנו. לפעמים באופן משעשע, כאשר סדרה של מרווחים ביריעה קרועה גדלים עוד ועוד עד שהבד [או הנייר] הבלוי הופך לריק. לפעמים באופן מעורר מחשבה על הצורה הטהורה והפשוטה כאשר שני דפים מחוברים מונחים כאוהל/טקסט של משמעות על גבי שולחן רגיל. המחוות הללו הן יותר מהברקה, הן חלק מההבחנה הנוקבת של שלזינגר על העולם. יום אחד אתם ואני נהיה לבושים בסחבות כמו מיליארדי אנשים אחרים כיום. ויום אחד נקבל את הניירות שמודיעים לנו באופן רשמי על ביטול האנושיות שלנו".[48]

פוסט-אנושות היא האווירה האופפת את המיצב **The Country** של סיגלית לנדאו (עמ' 98-101), שהדמויות האנושיות המופיעות בו הן בלתי אנושיות בעליל. הן יותר גופות מאשר גופים. חשופות, ללא בגד וללא עור, הן מזכירות יותר מכל את הגופות המנותחות של מיכלאנג'לו ואת שיעורי האנטומיה. הן מהלכות כזומבים או כמוזלמנים, הלומות וחסרות מבע, נעות בתוך סביבה אפוקליפטית של שואה, של היכחדות התרבות האנושית והחומרית כפי שאנו מכירים אותה, סביבה מדממת של סוף העולם. כל הסימנים מורים על כך שמדובר באסון שהאדם המיט על עצמו ועל העולם. הקונוטציה לקטסטרופות פוליטיות של העבר וההווה נסמכת על תמונות הזוועה המוכרות, והחקוקות היטב בתודעה, מספרי ההיסטוריה ועד עיתוני הבוקר. תמונות הטרור והרצח, ההרג והטבח, השעבוד, הדיכוי, ההרס והמלחמות - כולן מתמזגות כאן ונהפכות לחומר הגלם הוויזואלי שממנו מעצבת לנדאו את המרחב העתידני המחריד הזה. אם לרגע אפשר לראות בו הרהור על הרוע האנושי באשר הוא וזעקה או אזהרה על מצב כללי ואוניברסלי החוזר לאורך ההיסטוריה, אזי בה בעת אי אפשר להתעלם מכך שהמיצב כולו עשוי מעיתונים המדווחים יום-יום במשך שנתיים על אירועי האינתיפאדה שפרצה בעקבות התמוטטות הסכמי אוסלו, על ההתקוממות הפלסטינית נגד הדיכוי והכיבוש הישראליים - ולהיזכר שמדובר ברוע הארוז בדגלים והצדקות, ברוע מאורגן וממוסד, של המדינה - **The country**.

46 גורדון, עמ' 8.
47 שלזינגר, עמ' 72.
48 גינזברג, עמ' 43.

ביבליוגרפיה

אזולאי אריאלה, אימון לאמנות: ביקורת הכלכלה המוזיאלית, 1999, הוצאת הקיבוץ המאוחד, בני ברק

אזולאי אריאלה ואופיר עדי, ימים רעים, 2002, רסלינג, תל אביב

ביברמן אפרת, "לזכור את העתיד" (גרסה עברית למאמר, 2006), מתוך: זאת אומרת: על האמנות של דגנית ברסט, עורכת: אפרת ביברמן, הוצאת מאגנס, ירושלים (יראה אור בקרוב)

בר אור גליה, עורכת, הנרי שלזניאק: ציור שלי דורש, קטלוג, 2005, המשכן לאמנות, עין חרוד

בריטברג-סמל שרה, עורכת, גרשוני, קטלוג, 2010, מוזיאון תל אביב לאמנות

גורדון אירנה, עורכת, לארי אברמסון: בוטניקה, קטלוג, 2016, סדנת ההדפס ירושלים וגלריה גורדון תל אביב

גטר תמר, "אפורה כל שיטה, רק עץ החיים ירוק לעד" - הערות על עבודתו של דורון רבינא", מתוך: דורון רבינא, קטלוג, 2004, המועצה הישראלית לתרבות ואמנות, עמ' 5-23

הרטן יורגן, "מוצפן, בעצם, פעם אחר פעם", מתוך: כל הדרך ועוד פסיעה - משה קופפרמן: עבודות מ-1962 עד 2000, קטלוג, 2002, עורך: יונה פישר, מוזיאון ישראל, ירושלים, עמ' 27-37

הרצוג עמרי, "דין-וחשבון לאקדמיה - על מבעד לחזותי: מעשה באמנות שמתקיפה חיבורים, 1917-2008 למיכל היימן", מתוך: מיכל היימן: התקפות על חיבור, קטלוג, 2008, עורך: עומר מרדכי, מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 113-116

הרשב בנימין, "החללת הזמן בציוריו של משה קופפרמן", מתוך: משה קופפרמן: השבר והזמן, קטלוג, 2000, גלריה גבעון, תל אביב, עמ' 25-72

מירון איה, עורכת, גדעון גכטמן 1942-2008, קטלוג, 2013, מוזיאון ישראל

נאמן מיכל, "נא לא לקרוא מה שכתוב כאן (הדיברה של הציור של רפי לביא)", מתוך: בקשר לרפי: מבטים על רפי לביא, המדרשה 2, מאי 1999, עורכת: נעמי סימן-טוב, המדרשה לאמנות, מכללת בית ברל, עמ' 104-105

סגולי אירית, "האדום שלי הוא דמך היקר", סטודיו 76, אוקטובר-נובמבר 1996, עמ' 36-43

סגולי אירית, "איך לשיר 'יד ענונה'", סטודיו 143, מאי 2003, עמ' 24-25

סגל ינאי, "רכבות רפאים" מתוך: הדס חסיד: תופעות לוואי שמחייבות התייחסות מיוחדת, קטלוג, 2017, עורך: רן קסמי-אילן, בית האמנים, ירושלים, עמ' 82-84

עפרת נדעון, "סיגלית לנדאו: אינגרא רמה": http://xoxGo.com?plpo

פישר יונה, עורך, כל הדרך ועוד פסיעה - משה קופפרמן: עבודות מ-1962 עד 2000, קטלוג, 2002, מוזיאון ישראל, ירושלים

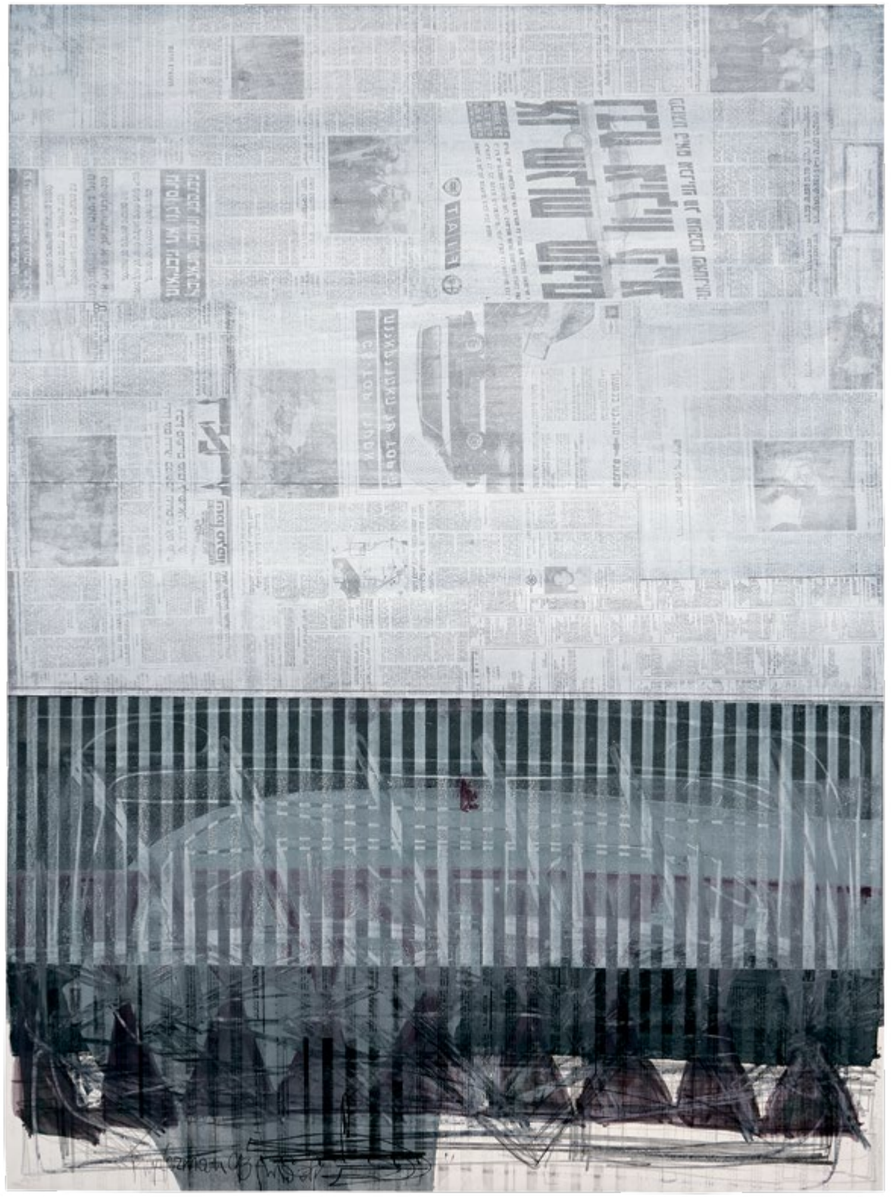
שפירא שרית, עורכת, זה לא צבר, זה גרניום - רפי לביא: עבודות מ-1950 עד 2003, קטלוג, 2003, מוזיאון ישראל, ירושלים

Ginsberg Robert, "Ruin, World, Life", in: Ariel Schlesinger, catalogue, editor: Ines Goldbach, 2014, Kunsthaus Basell and Christoph Merian Verlag, pp. 42-43

Landau Sigalit, editor, Sigait Landau: The Country, catalogue, 2002, Spartizan/D. K. GraubArt Publishers Ltd. Jerusalem

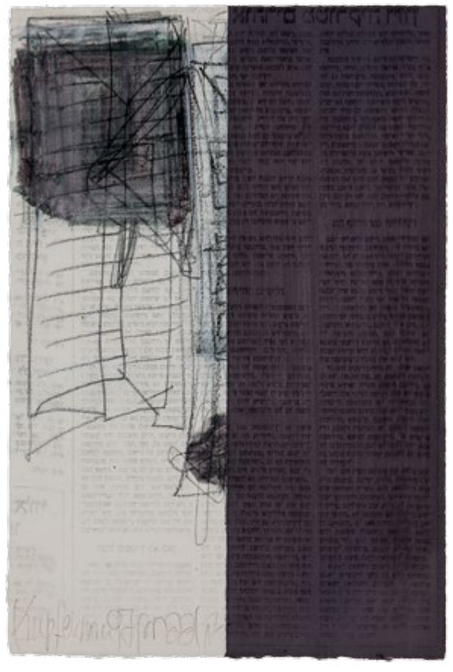
Schlesinger Ariel, "A Conversation: Ines Goldbach & Ariel Schlesinger", in: Ariel Schlesinger, catalogue, editor: Ines Goldbach, 2014, Kunsthaus Basell and Christoph Merian Verlag, pp. 70-74

עבודות
WORKS



משה קופפרמן
ללא כותרת, 1993
טכניקה מעורבת על נייר
153X112

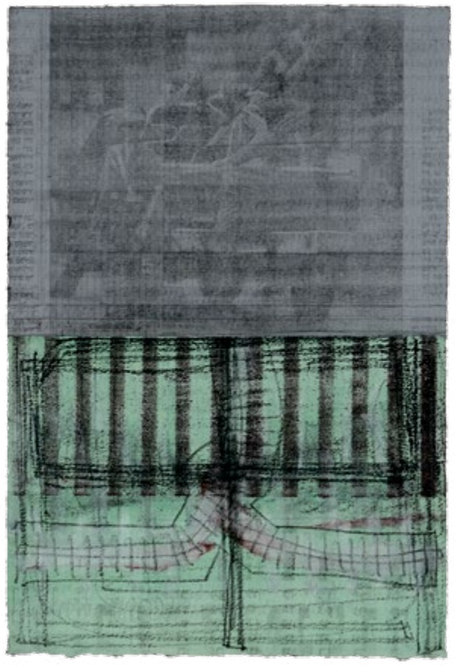
Moshe Kupferman
Untitled, 1993
mixed media on paper
153X112

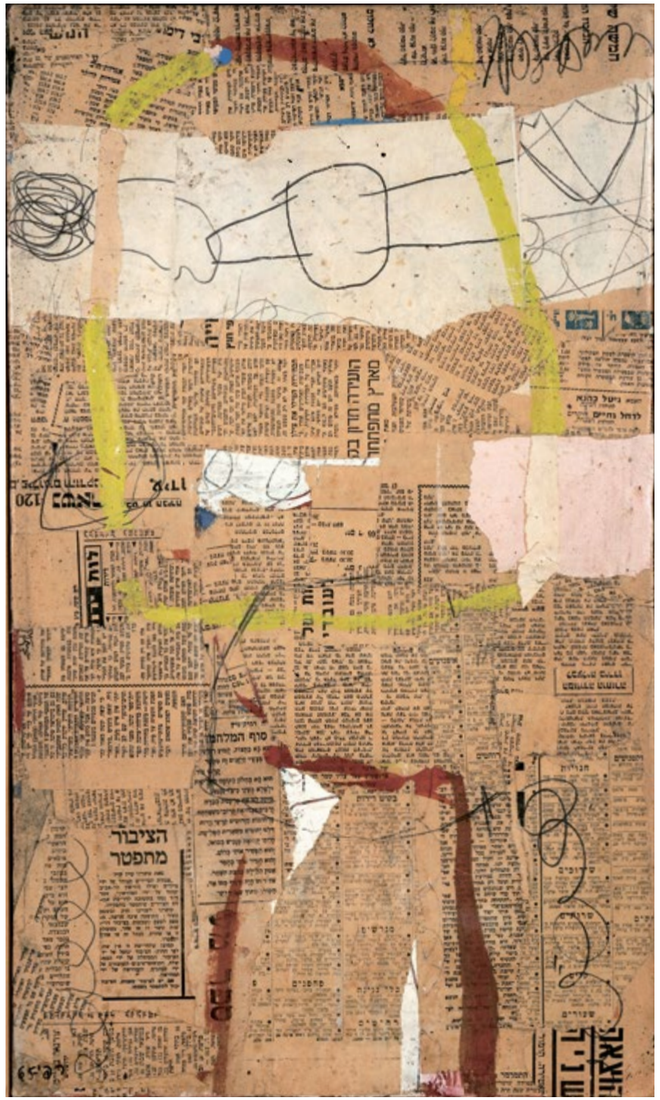


כל העבודות / All works:

משה קופפרמן
ללא כותרת, 1997
טכניקה מעורבת על נייר
28X19

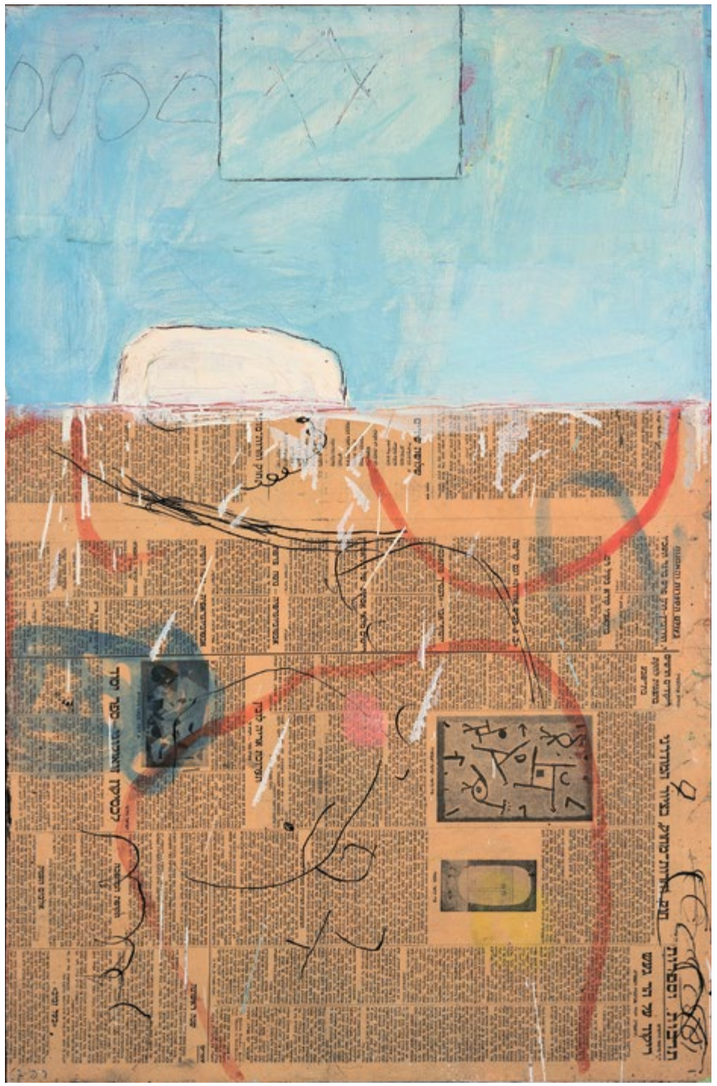
Moshe Kupferman
Untitled, 1997
mixed media on paper
28X19





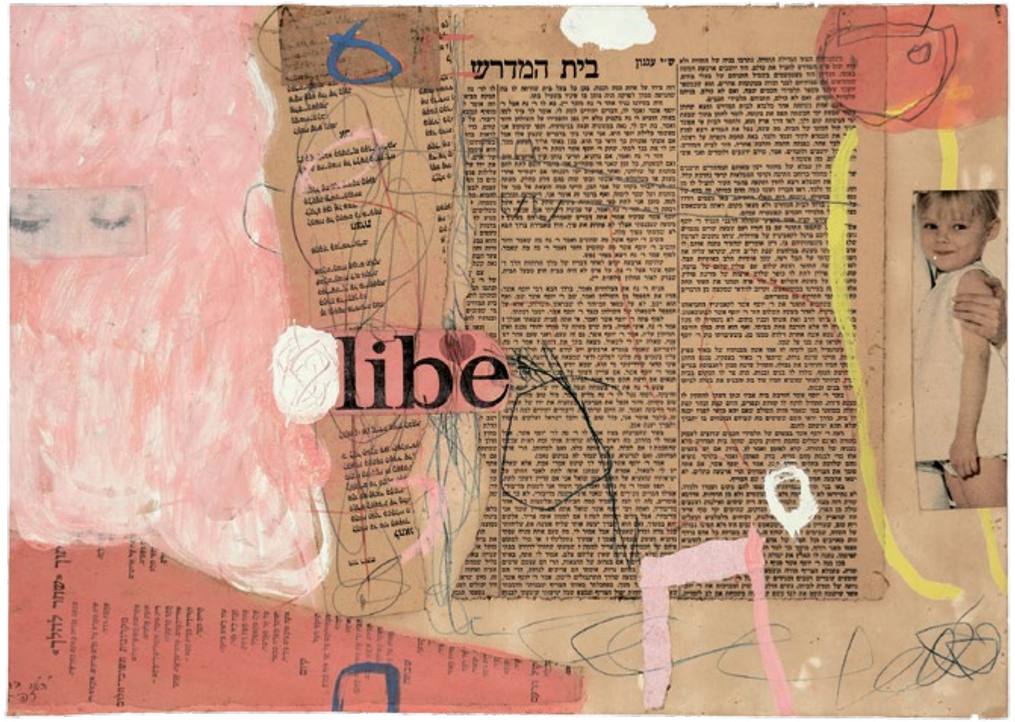
רפי לביא, **ללא כותרת**, 1965
אקריליק, עיפרון וקולאז' על בד, 56X33

Raffi Lavie, **Untitled**, 1965
acrylic, pencil and
collage on canvas, 56X33



רפי לביא, **ללא כותרת**, 1967
טכניקה מעורבת על עץ, 81X54

Raffi Lavie, **Untitled**, 1967
mixed media on plywood, 81X54



רפי לביא, **ללא כותרת**, 1965
טכניקה מעורבת וקולאז׳
על נייר, 35X49

Raffi Lavie, **Untitled**, 1965
mixed media and collage
on paper, 35X49

הנרי שלזניאק
ללא כותרת, 1976
טכניקה מעורבת על עץ לבוד
90X90

Henry Shelesnyak
Untitled, 1976
mixed media on plywood
90X90

משה גרשוני, **יד ענוגה**, 1978
עבודת קול וטקסט
מראה הצבה בגלריה מינוס1 תל אביב, 2019
מידות משתנות
באדיבות עזבון האמן וגלריה גבעון

Moshe Gershuni, **Delicate Hand**, 1978
sound and text work, installation view
Minus1 Gallery, Tel Aviv, 2019, various sizes,
courtesy of the artist's estate and Givon Gallery

מיכל היימן, **דו-מינו מס. 7 (עמ' 110-111): צלם לא ידוע (אי.פי., הארץ), משפ' זאהול, כפר חוסאן (23.2.2004) / רפאל, מדונה דל-גרנדוקה (1505 בקירוב)**, 2008
רדי-מיידס מעובדים וחותמות בהדפסה דיגיטלית, 62X90

Michal Heiman, **Do-Mino No. 7 (pp. 110-111): Photographer Unknown (AP, Haaretz), Zahoul Family, Hussan Village (23 Feb. 2004) / Raphael, Madonna del Granduca (ca. 1505)**, 2008
digitally printed manipulated readymades and stamps, 62X90

מיכל היימן, **דו-מינו מס. 1 (עמ' 98-99): פרנסיסקו גויא, ה- 3 במאי 1808 (1814) / צלם לא ידוע (רויטרס הארץ) גוש קטיף (6.12.01)**, 2002
רדי-מיידס מעובדים וחותמות בהדפסה דיגיטלית, 62X90

Michal Heiman, **Do-Mino No. 1 (pp. 98-99): Francisco Goya, The Third of May 1808 (1814) / Photographer Unknown (Reuters, Haaretz), Gush Katif (6 Dec. 2001)**, 2002
digitally printed manipulated readymades and stamps, 62X90

דגנית ברסט, **דיפטיכון עצוב: "מר קוגיטו ותנועת המחשבות", זבינגנייב הרברט, תירגם מפולנית דוד וינפלד**, 2017
צבעי מים על הדפסת פיגמנט
65X50

Deganit Berest, **Sad Diptych: "Mr Cogito and the Movement of Thoughts", Zbigniew Herbert, trans. from Polish David Weinfeld**, 2017
water color on inkjet print
65X50

← Next pages / בעמודים הבאים

דוד ריב, **קו אדום #2**, 2016
אקריליק על בד
67.5X120
באדיבות האמן

David Reeb, **Red Line #2**, 2016
acrylic on canvas
67.5X120
courtesy of the artist

Don't you think an academic institution in particular should promote freedom of expression? "We should protect freedom of expression at almost any price. Not demean women and not minorities. It's not right to perform extreme actions without a cultural context. And there is complete freedom at Shenkar for students to do whatever they please, even things that are unconventional in every way. Unconventional things have been shown before. Here there was a sexist audacity that was inappropriate. We don't set red lines, but examine each matter on its own merits".

ההפקה והצילום, החיילות־השחקניות נעמה קדמי וכינרת בירן – ואחרי שקושרים כל אחת ואחת מהן לעולם חיצוני ופנימי, קולטים את סגנון הדיבור הגלוי וגם את זה הנסתר שתודעתן ממללת רק לנו, מבינים כי אנו עומדים בתוך מעשה גדול של שיקוף מציאות: של בניית עולם אמיתי, אפשרי ורב־גוני וישראלי מאוד; ישראלי באופן ביוגר־פיות שנבנו כאן והשייכות לדור הבנים והנכדים של האבות הציוניים: בן של ניצולי־שואה ונכדה

האלה, בעברית שלהם ובסיפורי חייהם הנפרטים כבהיחבא בשעה שהם עסוקים בעשיית הסרט. הפרסקו הריאליסטי שובר־הלב שבנה כאן שמער־ני מפרטי פרטים של חיינו כאן ועכשיו – ושל ילדותנו ושל עברם של הורינו – מעמיד את "חדר" בצד "ימי ציקלג", "זכרון דברים" ו"התגנ־בות יחידים", עמודי התווך של הספרות הישרא־לית החדשה.

"צריך לאהוב", אומרת לנעמה, השחקנית־החיי־

נוקה, אפילו הוא על תמימותו ובקיאותו בפזמו
ישראלים ובמשאלתו לטוהר, בתוגתו על שו
הנפש שבו נוהג הצבא בכל מיני תחומים, נו
לידידו הקרוב של הקורא; ידידו, אם לא או
לצרה הגדולה שמכנים קיום אנושי ואשר יש ה
ראים לה חיים.

החיבוטים של בני־אדם בחיפוש אחר מע
משמעותי שיקשור אותם לחיים, האחווה העמ
והצער שמעורדות הדמויות בחלק הראשון
הרומאן, קושרות אותו ל"מגירה", חלקו הש
ב"מנורה" יצא הקורא למסע הזה אל כתר
נפשות פנימה, וגילה דרכם בעת ובעונה אחת
המציאות החיצונית, שמכנים "אובייקטיוו
הכרוכה במעשים ובפעולות קטנות שבתוכם
מתגלים חלקית. וגם את המציאות הפנימ
המרוסקת, העשויה מאסוציאציות ומזרם תוד
שחושף את תמונת חייהם. מניה וביה נשקפת מ
גע בין שני המישורים האלה ה"ישראליות" במ
היקפה ורבדיה. היא מונכחת בלשון העברית, וב
מור – של המספר ושל הדמויות – ובאופני ה
גוננות של הגיבורים מפני כאבם בינם לבין עצ
ובינם ובין זולתם. האימה מפני החידלון מגול
ב"מנורה" בגירסתה הישראלית, אף כי ברור ל
קורא כי הדברים האלה נכונים לכל אדם. בח
השני של הרומאן, "מגירה", מרחיב יובל שמע
את היריעה ומעצב את "העולם הגדול", ה
ישראלי, באופן שבו הוא נראה בעיני הגיבור,
ישראלי יוצא־דופן ומיוסר ביותר.

בתעוזה לא־רגילה מעמיד שמעוני ב"מגי
את גיבורו, סטודנט ישראלי לציור (ואולי בן ד
תו של שכטר, ושניהם בני־דמותו של הסופר ה
חבט על משמעותו של המעשה האמנותי) בפאר
בלילה שבו אסף הסטודנט אחרי עמל רב, מ
רת המטרו, שלושה קלושארים – שתי נשים ו
– וגם זונה אחת, והביא אותם לחדר המתים
בית חולים פאריסאי, כדי להשתמש בהם ליצ
תרגיל בציור. תמורת בקבוקים אחדים של ק
דה־דון הסכים הקבצן להיכנס למגירה במקרר
המתים ולהיות מודל לדמותו של ישוע הצ
שהסטודנט מתכוון לצייר ברוח ציורו של מנט
"הטילו עליך לחלוק כבוד לאחד הציירים ה
לים, ובחרת לצייר את בן האל הרצוח נכנע ל
הפרספקטיווה ככל פגר אחר; מכל הגוף האל
יבלטו רק הכפות המחורדות, ומעבר להן יתק
הרגליים, שפעם צעדו על המים והצלו על ק
שי הדגים, יתקצר גם החזה שלא יכלה ולא יי
יתקצרו גם פניו המיוסרים שמכל תוויהם יתב
רק הנחיריים".

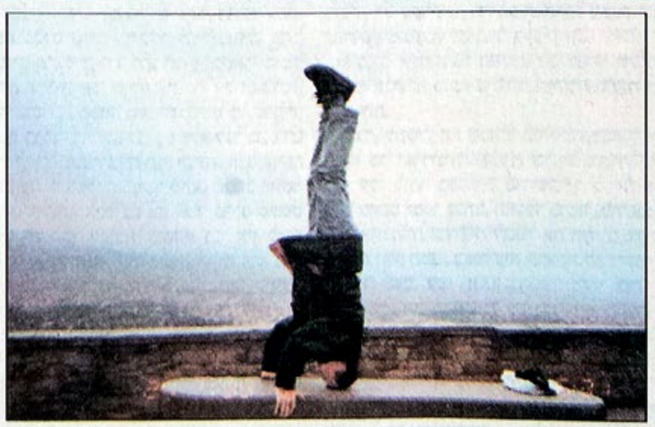
בחלק הזה של הספר, שבו מתואר הניסיון לצ
את בן האלוהים בדמותו כאדם, מדבר המספר ב
שני, אל עצמו ואל נמעניו ומזהיר את בני־הא
שלא להאמין לייסוריו של ישוע, ולהגן על
מפני חקירת־כאביו, שתשאב אותם פנימה אל ג
נום־הספקות שבו שרוי הוא עצמו: "אל תכנ
אצבע לפצעו, אל תכניסו את ידכם, אל תכנ
פנימה את הכתף ואת הצוואר ואת הראש ותיב
שם כולכם, בחור שפער הספק".

מלבד ההישג האמנותי המדהים של ציור ע
מן – הפנימי והחיצוני – של אדית ונדיה, ל
הקלושאריות על סיפור חייהן המלא, ושל הק
שאר הקבצן והאופן שבו התרודדו חייו, ונ
ליפי־הלשון שבה מדבר כאן יובל שמעוני על
רי הצליבה, של ציירים גדולים ועל אמנות בכ
מכה בקורא הישראלי ההבנה כי מה שמש
לשלושת חלקי הרומאן "חדר" הוא פרשת הצלי
שלושת סיפוריו של הרומאן – החלק השל

המשך בעמ'

אבא / Inverted Father

דורון רבינא



"Inverted father" – "אבא הפוך", היא סדרה של למעלה משמונים תצלומים המתארים את אביו של האמן כשהוא עומד "עמידת ראש" במקומות שונים בעולם. תצלומים ישירים המתע־דים אקט פרטי, ריטואל של איש אחד, בעת נופש או נסיעת עסקים. במשך השבועות הקרו־בים יתפרסמו צמדי תצלומים מתוך הסדרה; זוגות של תצלומים היוצרים סיפור מצולם של בן המביט על דמות האב ההפוכה שלו.

דורון רבינא, אמן, יליד 1971, ישראל. בוגר המדרשה לאמנות וליטודי צילום ב"קנדה ארבסקורה".

← Here and in the next pages / כאן ובעמודים הבאים

דורון רבינא, **Inverted Father** (סדרה)
התפרסם בעיתון "הארץ" בין התאריכים
5 בפברואר - 12 במארס 1999

Doron Rabina, **Inverted Father** (series)
published in Haaretz newspaper
February 5 to March 12, 1999

הידעת את הארץ כה פורחים התעתוחים?

תרגום מגרמנית עדה כרדוסקי

בדרך אל הצליבה

כתיה נגר

שיר גיבורי החיל

נתן אלתרמן

הקרוסלה (גני לוקסמבורג)

ריינר מריה רילקה

ספרות מעולם לא הפכה אנשים למוסר

יצחק לאור

שר החינוך, איכה?

תגובות

מי סיכה ומסיכה חיוכו

תעוד אמר עורכו של הרס"ר

קול יהודי

מתנות השמחה

אין ח

Inverted Father

דורון רבינא

שלושה שירים "אנטי־מלחמתיים" אבורים של נתן אלתרמן ממחברת

לארי אברמסון,
מתוך הסדרה **צמחיית ארץ ישראל (על פי רות קופל)**, 2012
שמן והדפס רשת על עיתון, 52X42
באדיבות גלריה גורדון

Larry Abramson
From the series **Flora of the Land of Israel (after Ruth Koppel)**, 2012
oil and screenprint on newspaper, 52X42
courtesy of Gordon Gallery

מסיבות ביורוקרטיות, לחברות הרכבות בבריטניה משתלם להפעיל קווים שוממים

הרכבות ממשיכות לנסוע – ריקות

תחנת הרכבת בבריטון, השנה. לא טורחים לרשום את בואן וצאתן של רכבות הרפאים בלוח ההודעות צילום: לוק מקגרגר/רויטרס

דס שו

ניו יורק טיימס

צמד המלים "רכבת רפאים" עשוי להעלות במחשבה תמונות מבעיתות, דוגמת קטר דוהר בלילה ונוסעים שגורלם נחרץ לנסוע ברכבת עד אין סוף. אבל בבריטניה יש רכבות רפאים אמיתיות, שאינן בהכרח בה מפ־חידות. למעשה מדובר ברכבות נוסעים רגילות למדי, שנעות על מסילות ברזל תקניות, בהתאם ללוחות ומגיע ספציפיים. השוני בינן לאלה שחונות ברציפים לצדן, הוא שהן נותרות ריקות, או כמעט ריקות – ככל זאת דרוש איש צוות אחד או שניים – גם כשהן יוצאות לדרך.

כתוצאה מכך פועלים קווים אלה בדרך כלל פעם בשבוע או רק לכיוון אחד, אך הפסקתם כליל אינה עומדת על הפרק. אותם הקווים דווקא היו מעדי־פות להפנות את הקרונות לק־ווים אחרים, אבל החוק הבריטי קובע שאם החברות הפסקת הנסיעות כרוכה בהליך רשמי ביורוקרטי של נטישת הקווים. הליך שאורך זמן רב, עולה הון ומסובך מאוד מבחינה משפטית.

וכך, הדרך המשתלמת יותר היא המשך הפעלת קומץ רכ־בות, גם אם בהתאם ללוח ומגיע מצומצם ביותר. רכבות הרפאים נקראות זה מכבר "רכבות פרל־מנטריות", וכשמן כן הן, כאלה הקיימות רק בדי לקיים את החוק ככתבו – ואין זה משנה אם יש בהן נוסעים או לא.

וזה נראה לעין. כתחנות שבהן עוצרות הרכבות האלה איש איננו טורח לרשום את בואן או צאתן בלוח ההודעות, וההודעה באיזה רציף הן יעצרו נאמרת במערכת הכריזה ברגע כדי לתפוס אותה.

אחת מרכבות הרפאים האלה יוצאת לדרך ב-11:36 לפני הצהריים מתחנת פדינגטון הלר־נדונית בדרכה לוסט רוסליפ בקו מאקסמן לנורת'וולט. הרציף המיועד מסתתר בפינה נידחת של התחנה, מאחורי קיר זמני.

באחת הנסיעות האחרונות עלו על הרכבת שישה נוסעים. אחד מהם היה סטיב המשיר, שבא ללונדון מברקשייר – מרחק של 80 ק"מ – במיוחד כדי לנסוע ברכבת הזאת. "הקו הזה נבנה על ידי חברת Great Western Railway והיה הקו הראשי לברמינגהם עד שנות ה-60 של המאה הקודמת", אמר המשיר.

כיום, הרכבות לברמינגהם נוסעות בקו אחר, והקו מאקסטן לנורת'וולט ממשיך להתקיים במקום שבו יכולים נהגים חד־ הרכבות הללו והקושי למצוא אותן גם מייצרות אתגר ומגרי־לות את המשיכה שחשים אליהן אוהבי רכבות, שתחביבם הוא לנסוע ברכבות רבות ככל האפ־שר. שני אוהבי רכבות רפאים, לין מוראלי וטים הול־סמית', אפילו פתחו דף אינטרנט לח־סידי רכבות כמוהם.

"זה נהדר כשעומדת לר־שותך רכבת שלמה", אומרת מוראלי. לדבריה, אחת הנסיעות המוזרות ביותר שחוותה היתה לתחנת הרכבת בומל התעופה טיסייד, שבאופן כללי היא תחנה בה לא נעשה שימוש רב מדי. קו זה עושה נסיעה סיבובית פעם בשבוע, בימי ראשון, ורק 16 נוסעים נסעו בו בכל שנת 2015. ייתכן שהסיבה לכך היא 800 המטרים שצריך ללכת מה־רכבת למסוף נמל התעופה. "זה לא נוח לכל מי שצריך להגיע

הדס חסיד, **רכבות רפאים**, 2017
עיפרון על נייר, 29.7X21
באדיבות אוסף אן וד"ר ארי רוזנבלט

Hadas Hassid, **Ghost Trains**, 2017
Pencil on Paper, 29.7X21
courtesy of the Collection of Ann and Dr Ari Rosenblatt

דגנית ברסט, **ללא כותרת**, 1995
צבע מים על עיתון, 56X40
באדיבות גלריה גורדון

Deganit Berest, **Untitled**, 1995
water color on newspaper, 56X40
courtesy of Gordon Gallery

רועי רוזן
חדרה, הארץ, 1997
טכניקה מעורבת על נייר,
29X56

Roee Rosen
Hadera, haaretz,1997
mixed media on paper
29X56

בעמודים הבאים / Next pages →

שמחה שירמן, **וזרח השמש ובא השמש, מה שהיה הוא שיהיה**, 2016
וידיאו, 24 שעות

Simcha Shirman, **And the Sun Rose and the Sun Set, What Was Will Be**, 2016
video, 24 hours








הארץ

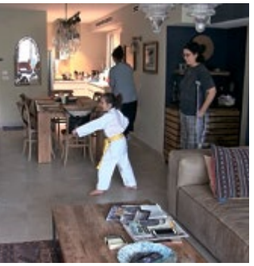



הארץ

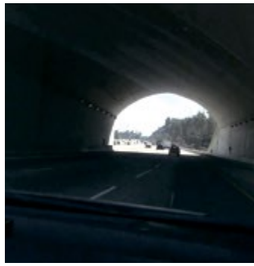



הארץ





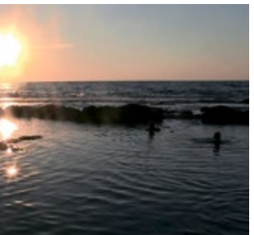



אנחנו מוכנים לנהל משא ומתן
עם מדינות ערב על עדכון היוזמה


ING MEMORY




הארץ
PEGASUS



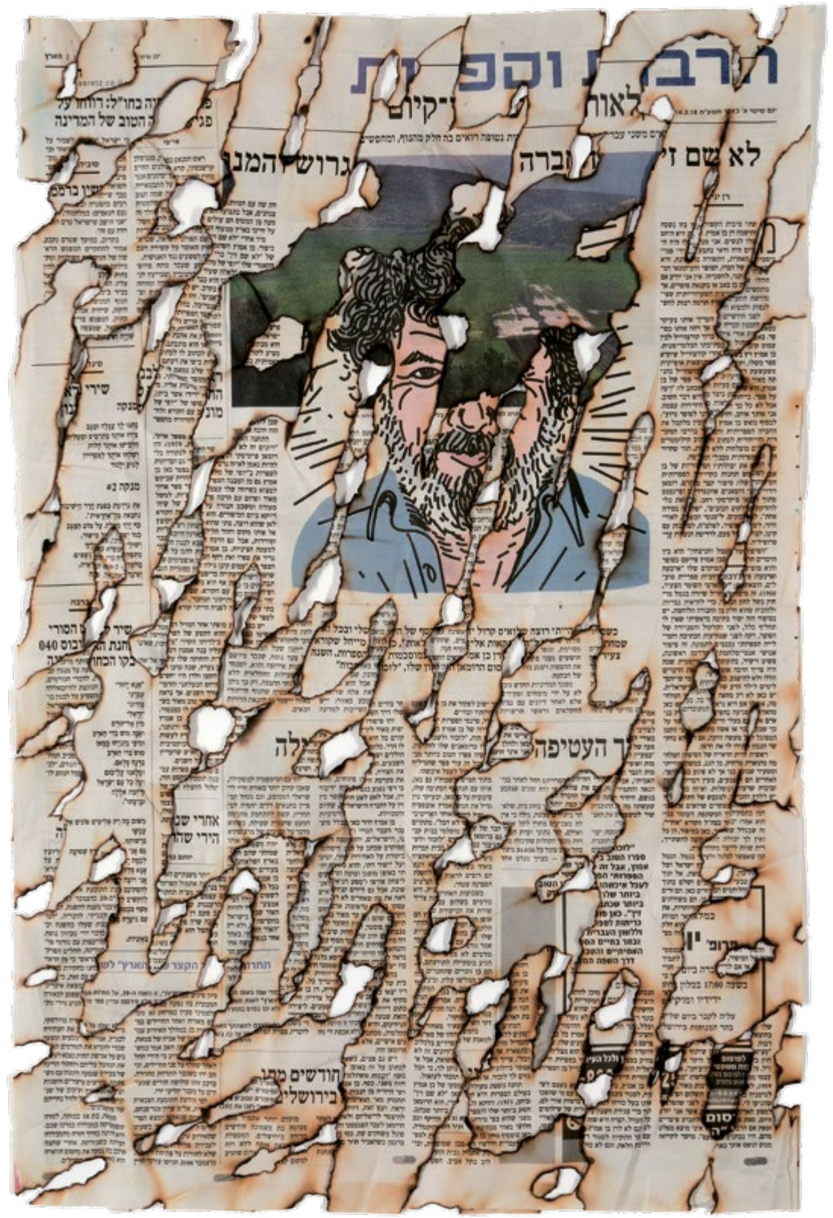
הארץ
TEMPTATION DAYS



← Here and in the next pages / כאן ובעמודים הבאים

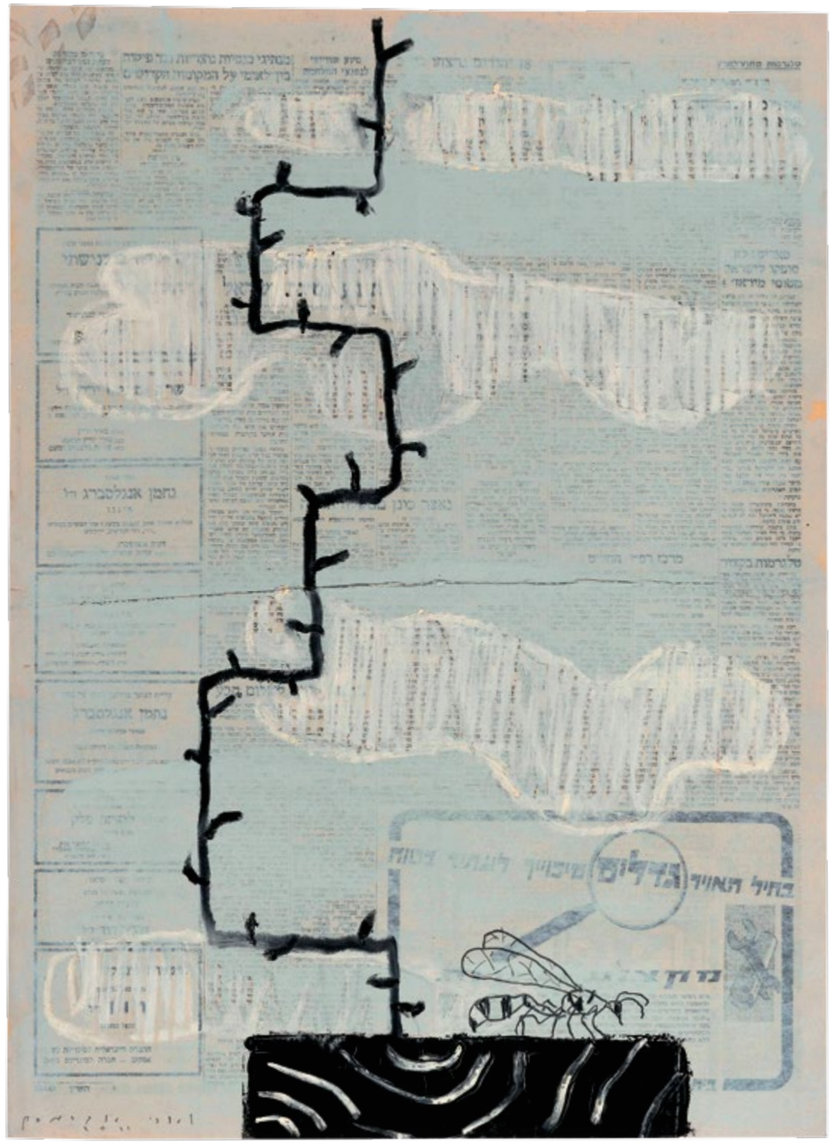
אריאל שלזינגר
ללא כותרת (הארץ), 2019
עיתון שרוף, 56X36
באדיבות גלריה דביר והאמן

Ariel Schlesinger
Untitled (Haaretz), 2019
burnt newspapers, 56X36
courtesy of Dvir Gallery and the artist



גלעד אופיר, **ללא כותרת**, 2010-2012
טכניקה מעורבת על עיתון, מראה הצבה
בגלריה מקום לאמנות, תל אביב, 2018, באדיבות האמן

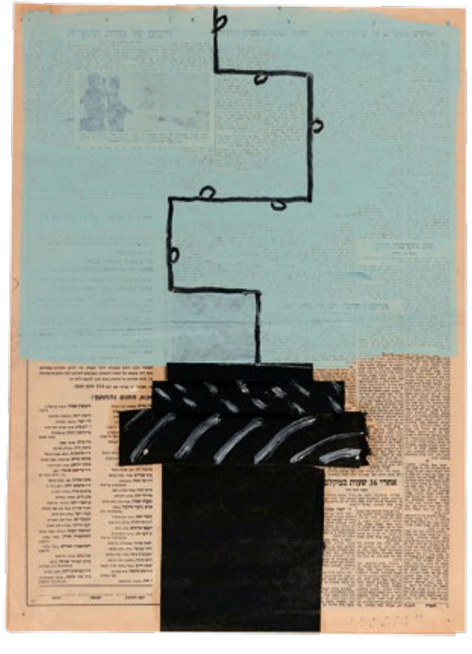
Gilad Ophir, **Untitled**, 2010-2012
mixed media on newspaper, installation view
Artspace Tel Aviv 2018, courtesy of the artist

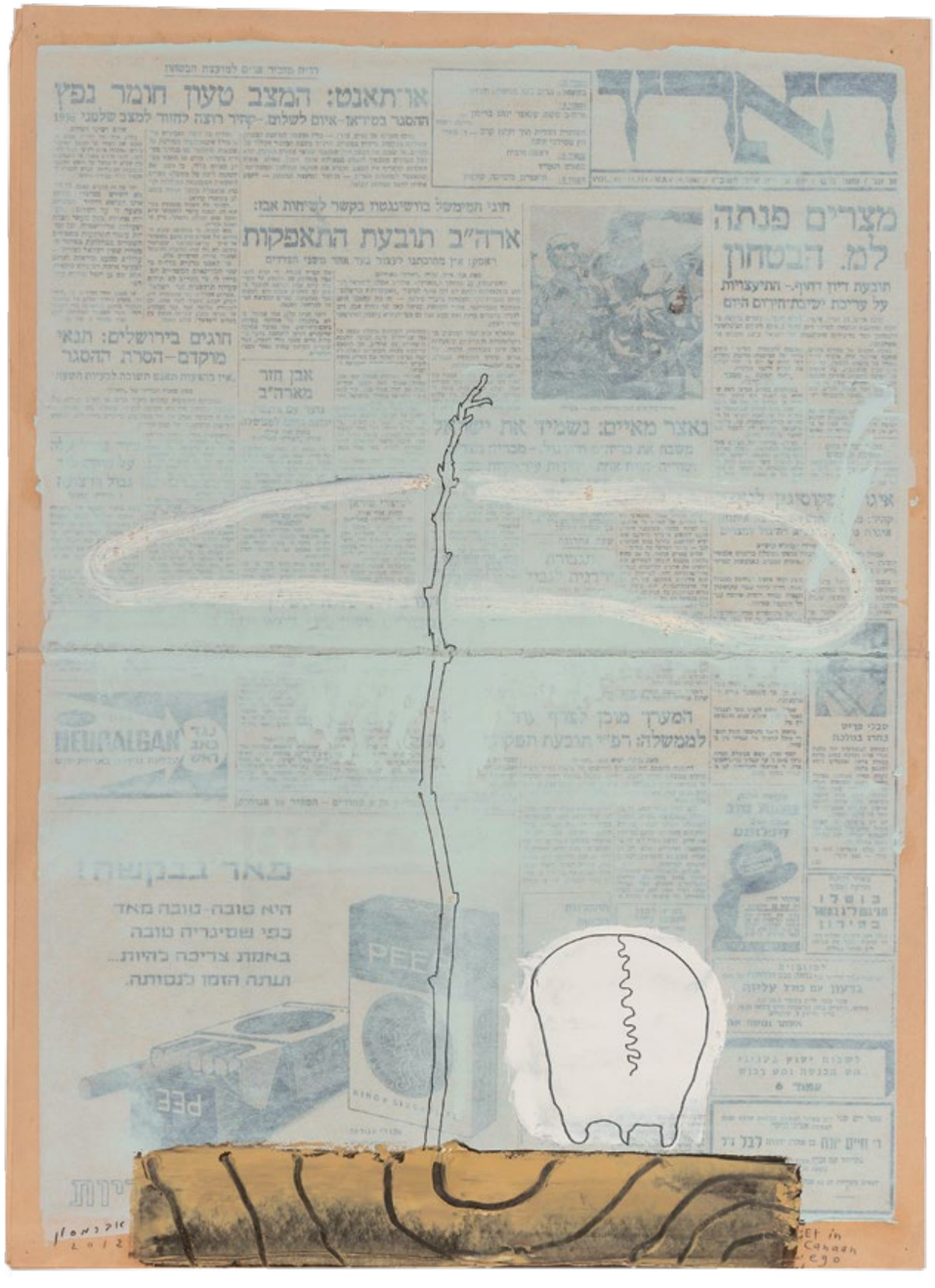


← Here and in the next pages / כאן ובעמודים הבאים

לארי אברמסון
מתוך הסדרה **1967 (הארץ)**, 2011-2012
שמן, גיר וגרפיט על עיתון, 52X42
באדיבות גלריה גורדון

Larry Abramson
From the series **1967 (Haaretz)**, 2011-2012
oil, crayon and graphite on newspaper, 52X42
courtesy of Gordon Gallery



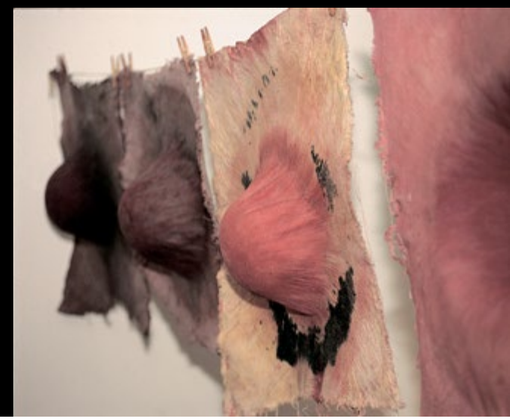

הארץ
ארתאנט: המצב טעון חומר נפץ
ההסגר בירושלים - איום לשלום - קדיר רוצה לחזור למצב שלפני 1956
חוגי תמימשל בוושינגטון בקשר לשיחות אמו:
ארה"ב תובעת התאפקות
מצרים פנתה למ. הבטחון
תובעת דיון דחוף - והתערבות
על פריצת ישראל הירדן היום
חוגים בירושלים: תנאי מוקדם - הסרת ההסגר
אבן חדר מארה"ב
נאצר מאיים: נשמיד את
הסעדך מוכן לשרוד עד
למשלוח רפ"י תובעת הפסק
פאר בבקשה!
היא טובה - טובה מאד
כפי שסיגריה טובה
באמת צריכה להיות...
ותתה הזמן לנסותה.
PEE
BEE

הארכיבאי של הימים והפירות, 2002, טכניקה מעורבת ועיתון, 134X76X91,
באדיבות אוסף דורון סבג, או.אר.אס בע"מ, תל אביב

The Recorder of Days and Fruit, 2002, mixed media and newspaper, 134x76x91,
courtesy of Doron Sebbag Art Collection, ORS Ltd, Tel Aviv

סיגלית לנדאו, **The Country**, מראה הצבה בגלריה אלון שגב בתל אביב,
2002, טכניקה מעורבת ועיתון, באדיבות האמנית

Sigalit Landau, **The Country**, installation view, Alon Segev Gallery, Tel Aviv, 2002,
mixed media and newspaper, courtesy of the artist



הקוטפת, 2002, טכניקה מעורבת ועיתון,
173X54X95, באדיבות אוסף פרטי

The Picker, 2002, mixed media and
newspaper, 173X54X95,
courtesy of Private Collection

סל פירות, 2002, טכניקה מעורבת ועיתון,
55X45X60, באדיבות אוסף יואב ורותי גוטסמן

Sack of Fruit, 2002, mixed media and
newspaper, 55x45x60, courtesy of
Yoav and Ruthi Gottesman Collection

סיגלית לנדאו, **The Country**, מראה הצבה בגלריה אלון שגב בתל אביב,
2002, טכניקה מעורבת ועיתון, באדיבות האמנית

Sigalit Landau, **The Country**, installation view, Alon Segev Gallery, Tel Aviv, 2002,
mixed media and newspaper, courtesy of the artist

דגנית ברסט
דיפטיכון עצוב, 2017
עיפרון על נייר
65X50

Deganit Berest
Sad Diptych, 2017
pencil on paper
65X50

CHRONICLES

HAARETZ NEWSPAPER IN ISRAELI ART

The Art of Haaretz

I've always thought that collecting and journalism have something in common. Both fields call for curiosity: a desire to know, to see and to discover new things. In the newspaper business I am third generation, whereas collecting skipped a generation in the family. My father was not a collector; he only bought art to display at home. But my grandfather was a mega-collector. The means at his disposal were effectively unlimited, and he established one of the finest book collections in the world, a large part of which is still in the Schocken Library on Balfour Street in Jerusalem. So it seems to run in the genes.

In any event, Haaretz and art are two important things in my life. When Efrat Livny informed me that the combination of and connection between the two would be the theme of this exhibition, on the occasion of Haaretz's centenary, I was skeptical. But the exhibition she has curated – which this time includes not only works from the Haaretz Collection, but also some that were borrowed from collectors and from artists, for which I thank them – persuades me that Haaretz and art is a winning combination in more than one sense.

Amos Schocken

CHRONICLES

HAARETZ NEWSPAPER IN ISRAELI ART

EFRAT LIVNY

סיגלית לנדאו
מתוך **The Country**, מיצב, 2002
טכניקה מעורבת ועיתון
מידות משתנות, באדיבות האמנית
Sigalit Landau
from **The Country**, installation, 2002
mixed media and newspaper
various sizes,courtesy of the artist

CHRONICLES

HAARETZ NEWSPAPER IN ISRAELI ART

Efrat Livny

This exhibition coincides with the centenary of the Haaretz newspaper. The counting of days and years, with one date marked as more special than others, is a symbolic act, external to the ongoing prosaic-dramatic work of putting out a daily newspaper. By the same token, it is an external point of departure for an exhibition. Indeed, the idea of holding an exhibition dealing with the connection between Haaretz and works from the history of Israeli art initially seemed questionable: It was not clear whether any such connection existed, and if it did, what – if any – its significance might be. Very soon, though, as I made headway in the research, I discovered two things: first, that there is a large quantity of works subsumed under this theme (far more than this exhibition has space for), and second, that the subject occupies a central place in Israeli art. What can be grasped intuitively by anyone familiar with the Israeli cultural scene – the notion that Haaretz has a place in the lives of Israel's artists and that this will trickle into their work – is here seen to be a fait accompli, embodied both in matter and in spirit.

Some of the participating artists also made use of other newspapers in their work; however, the choice of Haaretz, as manifested by the works in this exhibition, bears special significance and is an important element of both the creative process and the work itself. This stems from the special place Haaretz occupies in Israel society as a newspaper that declaredly espouses a critical liberal approach. Sociologically and materially, Haaretz is the paper most read by artists and available to them for use. In terms of content and world-view, it is the newspaper that artists identify with and in whose subject matter and thematic emphases – from politics and society to the broad platform accorded to culture and art – they find suitable raw materials for their creative work. Be it a 1976 report about settlers' abuse of a Palestinian, which is at the center of Moshe Gershuni's **Delicate Hand**; a short story by S.Y. Agnon that appears in a collage by Raffi Lavie; a poem by Zbigniew Herbert in a work by Deganit Berest; or the ongoing coverage of the Al-Aqsa Intifada, which served as raw material for Sigalit Landau's monumental work, **The Country**, whose title is a translation of the paper's name; and many more.

Although Haaretz is celebrating its centenary, the works in the exhibition date from the 1970s onward. The technique of collage and the use of newspaper and magazine clippings in artworks arrived on the Western European scene in the second decade of the 20th century with Cubism and Dada. However, the big bang in this realm occurred in the United States in the 1950s with the advent of Pop Art, whose waves reached Israel at the end of the 1960s. The early works in this exhibition, then, are collages from the 1970s by Raffi Lavie and Henry Shelesnyak. However, the use of the newspaper was not confined to collage. As the exhibition shows, it appears over the years in a variety of techniques and styles: drawings, prints, photographs, video, sculpture and installations. It's present as well in conceptual art, which also dates from the 1970s – in the works of Gideon Gechtman and Moshe Gershuni – and, in the time junctures of the following decades, in the works of the other participants: Larry Abramson, Deganit Berest, Hadas Hassid, Michal Heiman, Moshe Kupferman, Sigalit Landau, Gilad Ophir, Doron Rabina, David Reeb, Roee Rosen, Ariel Schlesinger, Yuval Shaul and Simcha Shirman.

1 \

THE TEMPORAL

It's well known that Moshe Kupferman's signature on his paintings is integral to the work itself. The signature appears as an expressive, pictographic element, prominent in size and location, in some works more than once (in a 1971 work the artist's signature appears nine times[1]), and in later years becomes doubled, in juxtaposed Hebrew and English. The signature receives the same treatment and acquires the same artistic attributes that go into the creation of the whole picture. Accordingly, its integration and assimilation within and amid the other elements of the work is perfect, both when it is overt and when it is camouflaged among them. Its manifestation is tantamount to a confession – "I am the one behind the work" – and an imprint, as sign and testimony that "I was there." Like the famous case in which the Renaissance artist Jan van Eyck inscribed the words "Jan van Eyck was here 1434" in his painting "The Arnolfini Marriage," in Kupferman's works, the year is always noted next to the signature. Most of his works are untitled – he usually assigned them a generic designation: "painting," "drawing," "work on paper." The only additional information he found important to note about the work – and he was meticulous in this regard – is its year of creation.

Time possesses a special status in Kupferman's work and is a key concept in the repeated attempts to interpret it and release it from the exclusive domain of "abstract painting."[2] Kupferman himself contributed to this line of interpretation with comments such as, "The picture is created in a certain present, but the artist is never free of the baggage of the past and of the voyage into the future,"[3] and in the few times he gave his paintings titles, he chose to refer to the concept of time (for example, the 1970 series **Time II: Times of War**, or the series **The Rift in Time** from 1999). "The Kupfermanian context," Yona Fischer writes, "entails his alertness to everything that occurs in this everyday reality: He listens almost obsessively to the morning news on the radio, watches the evening news broadcasts on television daily; and his atelier never empties of newspapers, weeklies, and publications on various social and political issues, scattered all over like signs of a continuous present."[4] It's not surprising, then, that at the beginning of the 1990s the material signs of this continuous present entered into his work. He developed a distinctive technique in which, by spreading a layer of thinner, he transferred the print to paper and copied whole pages of a daily newspaper, which became the base for his drawings and paintings. He first exhibited these works in 1992 in a solo show at the Givon Art Gallery. His work **Untitled**, on display in this exhibition, belongs to this group (p. 57).

A newspaper is a signifier of time: The very use of a newspaper in a painting, like the introduction of other horologic or temporal elements (such as noting the year next to the signature, inserting family portraits or calendars, and so forth) draws the viewer's attention to the question of time in relation to a work of art. Throughout history, the plastic arts have maintained complex relations with time; they are traditionally "void of time" – in contrast to theater, dance, the cinema and even literature, which possess temporal duration. (This was true until the advent of video art, which sprang from the plastic arts following the encounter between technological developments and the artists' aspiration to extend the boundaries of their language.) A further complexity resides in the tension between the fact that every work of art is created within a concrete present and its perception as being timeless and eternal. That tension, in turn, gave rise to one of the acute questions with which the plastic arts continue to cope: art-reality relations. Hence the singularity of the use of a newspaper in a work of art, which attests to the work's present time and brings home its ephemerality, even as it concurrently crosses time's coordinates toward the future, to the viewer's present.

Time also became a central theme in Raffi Lavie's work beginning in 1964, when he started to make use of print items: scraps of newspapers, articles and advertisements (pp. 60-63). Lavie was influenced by American Pop Art, but as Sarit Shapira notes in her comprehensive study of his work, collage functions differently in his art. For the practitioners of Pop Art, the collage was a reaction to and a critique of the political and social changes generated by the revolution in the communications media, marketing and distribution in the United States at that time; whereas for Lavie – in the years before the media revolution reached Israel – collage unhinges the symbolic order by disassembling concepts such as "understood" and "time."[5] One of the central features of the institutions of modernity, Shapira argues in the wake of the philosopher Jean-François Lyotard, is the attempt to control the present through the ethos of the accumulated experience and achievements of the past, on the one hand, and on the other hand, the use of abstract, timeless formulations. By inserting newspaper clippings, then, Lavie is able to embed the present without resorting to the patterns of the past and the future. Shapira: "The dates, hours, period images, and their reverberation in Lavie's signature-like paintings locate the work in a concrete 'now,' at the time of an event always missing from the signs of the work, which cannot exist other than in it."[6] The work's immersion in the present time aims also at evoking and indicating the time-present of the moment of viewing, the viewer's "now."

The use of the newspaper – on the one hand as a signifier of time, as a clock or pendulum in the work or as demarcating a period's boundaries, and on the other hand deriving from an elastic approach to time as crosscutting, severing, and reconnecting past, present and future time – is revealed in the exhibition as a means to depart from and subvert the traditional temporal order. The fact that the organizing logic of a daily paper is the chronicling of the present becomes in some of the works an allegory of the concrete, and in others its presentation as present time that swallows past and future into it, totally disrupting the chronological-mythological order. In the series **Do-Mino** Michal Heiman juxtaposes, in a visual parallel, two "twin" images: one from newspaper photographs, the other from reproductions of Western art masterpieces. The title of each work in the series contains the complete reference material, including dates. One of the works pairs a photograph from February 2004 with a painting by Raphael from 1505 (pp. 66-67); another places a photo from December 2001 next to a Goya painting from 1814; and in a third, a photograph taken in July 2004 is juxtaposed to a painting by Delacroix from 1830 – and there are additional works in the series as well. Following the usual practice, alongside the title of each work appears the year of its creation, which is later than the newspaper photograph, and also present in all of them is the mythological time

1 Fischer, p.104.
2 On the concept of time in Kupferman, see: Fischer, pp. 72, 66, 129-133; Harshav, pp. 7-68.
3 Ibid., p. 129.
4 Ibid. p. 346.
5 Shapira, p. 298.
6 Ibid., p. 271.

of the event depicted in the painting (Madonna and child, the descent from the cross) or its precise historical date (for example, the title of Goya's 1814 work is **The Third of May 1808**). Heiman here connects a series of remote-near times, intertwining and binding them together (also in the sense that the images are juxtaposed as two pages, opposite each other, in one book) and serving them up as a gift of the present. Yet this act of linking actually has its source in a solo exhibition titled "Attacks on Linking," where the works were first shown. Because "in order to link," as Omri Herzog writes in the exhibition catalogue, "one must first draw a boundary delineating discrete units, point out their beginning and end so that they may be joined together, composed into a whole that also has a beginning and an end. Thus a link, like any boundary, cannot exist unless it may be violated, and has no real existence except in the gesture that is transmitted through it and negates it."[7] The question of the boundary and its crossing is inextricably linked to the question of time-space relations: linkage of images distant in time from one another becomes possible only within the framework of their placement within the shared space of a picture.

Space was the focus of much of the attention and response to Sigalit Landau's 2002 installation **The Country** (pp. 98-101), in which the viewer's initial experience was one of spatial disorientation. Descending via stairs or elevator to the basement floor where the Alon Segev Gallery – the venue of the exhibition – was located, the viewer found himself, upon entering the gallery, on a typical Tel Aviv roof.[8] But together with the powerful spatial deception, the visitor was waylaid by an equally jolting temporal dislocation. The disorientation in relation to time did not stem, in this case, from a confusion between different periods that were fused together; its cause lay in the ability to interpret the identical situation simultaneously as a pre-industrial/technological past, as a grim realistic present, and as a post-human futuristic mirror. The aesthetics of before/after-the counting is manifested in the diverse elements of the installation, at whose heart lies a cyclicality of growing-harvesting-collecting, with one of the central figures sitting next to an abacus and busy counting, and in the discovery that the entire spectacle – the mysterious and appalling fruit factory and the three worker figures inside it – is fabricated from hundreds of copies of Haaretz from September 2000, when the Al-Aqsa Intifada erupted, until September 2002, when the exhibition opened. One daily edition per fruit and weekend editions for the three figures. The fruits being collected into the basket turn out to be the fruits of time, the fruits of the days of awe, and it's not surprising that they are bleeding and that the basket is unbearably heavy. The apocalyptic atmosphere hovering over the installation is the complete opposite of the feelings that are generally associated with growth and blossoming, and the factory-laboratory is revealed to us, with the figures operating in it "on automatic pilot," as the bared mechanism of the evil acts that are performed under the sun.

And the Sun Rose and the Sun Set, What Was Will Be, by Simcha Shirman, is a video work lasting 24 hours. Shirman filmed it every day for an entire year, from January 1 to December 31, 2016 (pp. 86-87). The artist set a number of rules in advance and stuck to them: the angle of the photograph is always faithful to his eye – meaning that there is no autonomous camera movement – and each day is represented in eight episodes of 30 seconds each. Regularly and repetitively, the first episode of each weekday focuses for 30 seconds on that day's Haaretz headline (on Saturday, when the paper is not printed, the focus is on the raising of the window blind in Shirman's home). The newspaper functions here as a permanent unit of time that marks, simply and concretely, the transition between the days, as well as the cyclicality, the ritual of routine, the force of habit. Shirman compresses a year of his/our life into one day. A 24-hour film. Beneath the mundane – such as the morning coffee, the drive to work, events in the news, family gatherings – seethes the tension and the difference/non-difference between general time and private time, between event and nonevent, between repetitiveness and mutability. The work's title can be read in a double sense, between a poetic biblical quotation about the human condition and an ironic usage of conventional wisdom about human submissiveness. The continuous present that stretches before our eyes in this work does not derive solely from the compression of time – past-present-future – of the year 2016; but also from an enfolding of additional past and future times that the film evokes (childhood memories, plans for the future, implications of events from the past, and the like), and of the duration of the work itself, with the viewer approaching it in the foreknowledge that he will not see "all of it."

The fact that it is impossible to see the "movie" until the end – chronicle of a death foretold – is embedded in the death notice of his own passing that Gideon Gechtman inserted in Haaretz on Sunday, May 18, 1975 (p. 30). Relative to death, life is an ongoing present, and in this work time is stretched to the far edge, in regard to its absolutely final end, and even beyond. The choice of the phrase "premature death" in the notice assumes a dual meaning: the death and the notice arrive wrenched from their time. The notice was published immediately upon the closing of Gechtman's solo exhibition, "Exposure," in Tel Aviv's Yodfat Gallery, in which he used biographical objects to display a sick, perishing body. The exhibition and the notice were an additional stage in a complete array, which in retrospect comprises his entire oeuvre, with its mausoleum-logic construction. Publication of the notice so early in his life (he was 33 at the time) and in his creative work generated a kind of breach in time. "Since declaring his death," Ariella Azoulay writes, "Gideon Gechtman has created a space that can be seen as a completely fabricated one, the space of life-after-death, within which his activity is subsumed."[9] By inserting the notice, Gechtman undermines the most basic temporal order, executing a leap in time in order to view his death. Publication of the notice, which departs from all the regular conditions of viewing art, engendered a situation in which all the artist's friends and admirers also experienced the leap in time. "Such encounters," Aya Miron notes, "generally hold the reader's attention for a very brief time-span, the interval between a 'before' and an 'after': for most readers the dead person had not died until they read this notice, and for them that moment is the moment of the named person's death."[10]

Death and the disparity in time vs. the disparity in knowledge are also at the heart of Deganit Berest's 1995 work, **Untitled** (p. 83). On the front page of Haaretz from Friday, November 3, 1995, which carried a Peace Now ad inviting the public to a protest rally to be held the next day, Berest has overlaid the words with which the on-duty physician who received Yitzhak Rabin for treatment in the emergency room at Ichilov Hospital on November 4 – at first he didn't recognize the patient – "An old man in a suit, his face as white as snow." Berest crossmatches two jolting time frames of not-knowing: one between the "before" in the ad for the rally and the "after" of the prime minister's assassination; and the other between the "before" of receiving an anonymous patient in ER and the "after" of the moment of recognizing him to be the prime minister. The time gap here plays a key role concerning the ability to understand and interpret the single present event only from the viewpoint of the future, which sheds new light on the past. "These temporal zigzags collide," Efrat Biberman writes, "with the aim of covering a breach in reality, which was dug by the assassin. Berest's work exposes the breach, which was removed from any time duration and representation, and whose meaning might perhaps be grasped in the future."[11]

7 Herzog, p. 136.
8 The present exhibition displays a reduced version of the 2002 original.
9 Azoulay, p. 258.
10 Miron, p. 224.
11 Biberman, unpaginated.

2\

THE TEXTUAL

"I have a Raffi Lavie painting at home," Michal Na'aman writes. "It contains a pink stain, pencil doodling, a square newspaper on the left upper side that's pasted on upside down [...] Below the newspaper there's a sentence in the artist's handwriting that says, 'Please don't read what's written here, just look.'"[12] The integration of newspaper clippings in a work of art necessarily gives rise to questions about relations of text-picture and reading-observation, from which derives a broader question: about creating understanding and meaning. Lavie's written instruction within the painting encapsulates the whole paradox in one sentence: the text and the picture are here not for you to read them, but "to understand" that, you will need to read them. That internal contradiction is embodied in the writing-erasure relations that appear in some of the works in this exhibition in different ways, where their textual element is revealed time and again to be actually anti-textual.

Lavie and Kupferman are perhaps the two best-known refusers of interpretation in all of Israeli art. For years both of them declined to address the question "What is behind the painting?", refused to see it as representative, and shied away from a verbal and explicit "reading" of their works. Both artists, each in his own way and style, produced an abstract oeuvre that is considered enigmatic and opaque – bodies of work characterized by a distinctive vocabulary of form and color that is associated with them, consisting of recurrent abstract, semi-figurative lines, shapes, and forms that seem to pose a riddle. For both of them, the question in regard to understanding and meaning, indeed to the very feasibility of meaning, is not external to the work but is encoded in it through "riddle" and through erasure. In Kupferman, the erasure is for the most part achieved by means of the color white – whether as impenetrable geometric surfaces that appear in different parts of the composition as "unconnected" and cover/truncate whole sections of it, or as the "washing" of the entire work with diluted white paint. In Lavie the erasure takes the form of scribbling and free paint stains that cover whole sections of the painting. In light of the fact that the visual rhetoric of their work is characterized by "non-readability," the decision to integrate newspaper clippings may appear surprising, but a close perusal shows that for both of them this move is merely a direct, and intensifying, continuation of the same rhetoric.

In his early collages, Lavie engages in "pasting newspaper scraps with fragments of words and sentences upside-down or upon one another, so that reading them is difficult and requires a more convoluted approach."[13] Later, he uses entire editions of a newspaper, but covers them with drawing and paint stains, partially hiding and truncating them. On the one hand, in these works Lavie dangles bait for reading; but at the same time, he uses it for disruption and concealment, blocking the ability to read or understand the texts "in full," or the possibility of imbuing them with verbal significance beyond their presence as form. "Today, with hindsight," Shapira notes, "Lavie admits that in these situations he used to mislead his critics and conversation partners mainly because 'it is impossible to talk about what there is in a work of art.'"[14]

The inability to "talk" constitutes the foundation of Kupferman's painting as well; the linguistic resemblance in Hebrew between "ledaber" (to talk) and "davar" (a thing) assumes special significance in Yona Fischer's interpretation of his work: "The term 'thing' – davar in Hebrew – is used here not in reference to the Kupfermanian object, titled Painting or Work on Paper [...] In the Kupfermanian lexicon, davar denotes matters in general as well as the specific matter under discussion; it covers the sign and the signifier, the patch of paint and the artist's handwriting, this mode and that; action and reaction; it is always there, between what is done and what is not done, between the experienced and the desired; it is simultaneously self-evident and evasive. And ultimately it carries the load of the meaning."[15] The ability to read the words is sabotaged from the outset by the imprinting technique Kupferman developed: smearing on thinner that transfers the newspaper text to blank paper in a mirror image. This is overlaid by a second-order act of concealment: the text is covered with a layer of diluted white paint. Text, still visible, becomes texture. "The newspaper evinces the textual dimension not at the concrete, realistic level, but at the conceptual level of the whole painting," Tali Tamir avers in regard to this series of works. "Without adhering to a logical process of development, Kupferman arrived from within at the need to replace the abstract grid, the grim heritage of minimalism, with one made of letters and words. The suggestion to read the painting as an open book does not necessarily entail verbalizing the painting. Kupferman's greatness lies in his success in diverting the abstract from its aesthetic level, without forgoing the principle of abstraction."[16]

Kupferman and Lavie collected stacks of newspapers in their studios, and at a certain stage they began to make use of them in their work. In contrast, Gilad Ophir did not collect newspapers, but developed a daily ritual to make use of the newspaper that was delivered to his home that morning. Having read the paper, he took it to his studio and turned it into the base for a daily painting. This series, created from 2010 to 2012, includes hundreds of abstract, colorful paintings that were done as an immediate response to each morning's mood (pp. 92-93). At first, Ophir completely covered the newspaper base with acrylic and oil paint, using bold coloration that drew mainly on the palette of the basic red, green, blue and yellow, applying thick brush strokes and ignoring the textual content entirely, causing the printed text to look like a background texture through the layers of paint. In some of the paintings the abstract images are expressive, ranging from stains to shapeless forms, while in others they converge into orderly structures that evoke the geometric language of abstraction. As the series progressed, Ophir started to refer to the text printed on the newspaper base and to leave exposed areas that look like windows or openings in the painting through which the text is revealed, though the choice of the exposed areas is essentially formalistic. The content chosen is almost always a clever, amusing or unusual headline, the text functioning as one more form in the composition constructed on the newspaper page.

The movement away from the newspaper's textual dimension and from its primary function as a transmitter of information and messages occurs also in Sigalit Landau's installation **The Country** (pp. 98-101). Here the newspaper becomes raw material that completely

12 Na'aman, p. 104.
13 Shapira, p. 292.
14 Ibid., p. 394.
15 Fischer, p. 342.
16 Tamir, in Fischer, p. 86.

loses its original form: it is kneaded into newsprint pulp from which Landau fashioned the figures and the host of fruits that comprise the installation. The pulp ingested everything printed in the paper without any difference: reports and commentaries about "major" and "minor" events, central as well as peripheral, political, economic, social and cultural; a pulp of journalistic words and photographs that are all intermingled, absorbed and washed over with a blood-red liquid, losing their "readability" almost completely. Only here and there are parts of a headline or a section of an article visible, their revelation enabling the understanding that the entire installation is made of newspapers and occasioning broken, partial and elusive reading – an allegory for reading reality, which is possible only partially and brokenly, suggestively and in an a-linear form, the deletions, holes and spaces creating new connections, the meaning emerging as unclosed, shifting and contradictory.

Hole and breach are the central artistic means in Ariel Schlesinger's works that make use of newspapers (pp. 89-91). Using a singular technique he developed, Schlesinger burns holes in editions of Haaretz, controlling the burning process to achieve the result he wants. The final product is a lacework whose effect ranges from spectacular to gruesome. Each work consists of two editions of a daily paper, attached one to the other and entwined like warp and woof, interwoven in the flame, as though "in their life and their death they were not parted," as was said of the biblical Saul and Jonathan. The imagery in these works emerges from the ravaging, from the fire that consumes parts of the paper, from the act of degrading (like a sculptor who cuts away part of the material to extract from it a new shape), but also from the way the parts are mutually complementary. Different sections of the newspaper are chosen – the Culture and Literature supplement, the news pages, op-eds or ads – but all receive the same treatment, regardless of content. The burning-patching union between two editions creates a surprising disruption from the textual aspect: at first glance the beauty and the symmetry are persuasive in their integrity, and for a moment the text seems to be unaffected; but closer perusal makes it clear that the destruction and the breaches that are the essence of the work have created a new textual picture from the fusion between the two newspapers. Unlike Kupferman or Lavie, Schlesinger is not occupied here with revealing and erasing the text, but with reinventing it.

Another group of works in this exhibition utilizes the journalistic text in a completely different way, situating it at the center in full, readably, and with the clear intention that the content will play a central role in the work. Moshe Gershuni's 1978 installation, **Delicate Hand**, (p. 67) includes a blowup of an article headlined "The story of Yusuf Ziad as told to Dr. Leroy Frizen," which describes a series of abuses meted out by settlers to Palestinians in Hebron.[17] In Henry Shelesnyak's 1976 work **Untitled** (p. 65), made of a plywood square, three articles of art criticism are pasted in three of the corners. David Reeb's **Red Line #2** (2016; pp. 72-73) contains an English translation of a quote from an article dealing with the scandal of the nude painting of Justice Minister Ayelet Shaked in the graduation exhibition of the art department in Shenkar College of Engineering, Design and Art. And in **Ghost Trains** (2017; p. 81), Hadas Hassid makes a pencil-on-paper copy, with precise realism, of an article headlined "The trains continue to run – empty," dealing with an absurd situation in Britain: trains without passengers continued to ply their regular routes, because canceling them would have been more costly.

In all these works the point of departure is the newspaper text, around which the entire creation is fashioned. Their common artistic procedure involves the personal choice of a text that caught the artist's eye randomly in the daily paper and shocked, angered, or touched him in some way, followed by a decision to remove the text from its original context of publication in the paper and give it prominence, highlight it, enlarge it, translate it or copy it; relocate it from its natural place into the artwork and thereby "save" it from being swallowed up in the flood of news reports. In these works the text's readability is important, since it is the basis from which a work develops that imbues it with new context and meaning. In **Delicate Hand**, below the newspaper article that is hanging on the wall, Gershuni places a table with a sound system on it that plays a track in which he sings, in his own voice, the song "Delicate Hand," with lyrics by the writer Zalman Shneour. Shelesnyak connects and pits against one another three press reviews that could never have appeared side by side (two from Haaretz, one from Yedioth Ahronoth) and places them like solitary boats floating on a large, empty surface painted in shiny brown-maroon monochrome, which seems about to wash over them and drown them. Reeb enlarges the text he translated and sets down the sentences clearly, in long lines that stretch from one end of the canvas to the other, in black and white, and overlays it with four equidistant vertical lines that reference the content of the quotation, which addressed the question of crossing red lines. And Hassid copies scrupulously the article exactly as it was published in the paper, but the text appears muffled, foggy, enveloped in a kind of aging-blurring patina that turns the work itself into a ghostly act.

17 The article that appears in "Delicate Hand" is actually a copy of the version that appeared in the journal Emda at the end of May 1976. However, Gershuni first encountered the report in Haaretz on May 6, 1976, as he made clear in a handwritten note on the copy of the article. In the exhibition "Artist-Society-Artist" at the Tel Aviv Museum of Art in 1978, where the work was first shown, the article from Haaretz was placed next to it in a separate showcase.

3\

THE POLITICAL

The ghosts of the past arise from the series **1967 (Haaretz)** (pp. 95-97) and **Flora of the Land of Israel (after Ruth Koppel)** (pp. 78-79), both created by Larry Abramson in 2011-2012 on dozens of copies of Haaretz from May-June 1967 (the period of waiting and the eruption of the Six-Day War), which his father kept. In both series, Abramson completely covered the newspapers with thin, transparent paint in shades ranging from sky-blue to orange, with the result that the text and pictures printed in the newspaper are only partially visible. Well concealed under the layer of paint, they require a second and third look, an effort, to view and read them. On the paint surfaces in the **1967 (Haaretz)** series, images familiar from Abramson's thesaurus of forms – black square, broken branch, wasp, skull, and others – appear in diverse compositions; while in the center of each of the works in the **Flora of the Land of Israel (after Ruth Koppel)** series is a black silhouette of one of the wild plants from Koppel's book. By choosing to use newspapers from 1967 as the base for his works, Abramson is seemingly pulling the past into the present and articulating, both materially and literally, the causal and symbolic connection between the historical political events and contemporary developments. The political context is heightened by the circumstances of the works' exhibit: A solo show in which both series were on display opened in the Gordon Gallery in Tel Aviv on June 5, 2012, the 45th anniversary of the start of the Six-Day War.[18] (p. 26) On that day Haaretz distributed to all its subscribers, together with the morning paper, a special supplement produced jointly by the gallery and the paper, containing copies of 16 selected works from the two series. The website "The Seventh Eye" concluded its report about the exhibition and the special supplement as follows: "With the exception of the Gordon Gallery, hardly anyone is making reference to the fact that the Six-Day War broke out exactly 45 years ago today" (June 5, 2012).

The anniversary of another formative political event – the assassination of Yitzhak Rabin – constitutes the circumstances of Deganit Berest's work from 1995 (p. 83). It was published on the first anniversary of the murder on the front page of the local Tel Aviv weekly Ha'ir. Surprisingly, it bears no resemblance to a regular work of commemoration, and the initial experience of Ha'ir readers who encountered it was probably one of bewilderment and misunderstanding, as the weekly was "covered" by a page from Haaretz. In her article "Remembering the Future," Efrat Biberman shows how this work, which belongs to the tradition of artworks that reference political assassination and its memory, breaks all the rules. If in the history of art, works of this kind included the representation of the event itself and resonated visually the mode by which it was reported or related, nothing of the sort appears in Berest's work. Words are its only visual image, and they describe not the event itself but its "before" and "after." At first glance it's not actually clear how the work is related to the assassination. Only the discovery that the newspaper page in the background carries the ad urging participation in the demonstration, and the knowledge that the words printed on it are a quote from the physician who received Rabin in the ER, spark a delayed awareness that this work concerns a political event. That late awareness is the heart of the matter. "What was most important for me," Biberman quotes Berest as saying, "was to recreate the moment of 'not knowing,' the moment that precedes awareness and that assumes its meaning only after the act."[19]

In Roee Rosen's **Hadera, Haaretz**, from 1997 (p. 85), created just one year after the publication of the work by Berest, and two years after the assassination of Yitzhak Rabin, the source of the shock is already not the killing itself, but the rapid shift that occurred within Israeli society – from horror to a transition back to normality and even a certain level of support for the criminal act. A quote from the newspaper appears on the bottom left of the work: "[An Haaretz poll] showed that 27 percent of the country's religiously observant youth and 4.5 percent of secular young people supported the assassination of Yitzhak Rabin, and his assassin." On the right side Rosen has placed a quote from another, seemingly unconnected, report: "Just as nothing was done with the mentally ill detainee Marwan Maali, who a few weeks ago hanged himself with his pants in his isolated cell" (referring to a Palestinian who was held in administrative detention – incarceration without trial). Above the two quotes the artist has drawn a horizon line with a disturbing landscape portrait – grim, black – from which two images familiar to the Israeli eye take shape, like a cutout or a photogram: the Hadera smokestacks on the right, and on the left, the flying camel emblem from the Mandate period Levant Fair.

A further, close, look at the work reveals the deformation of all its components, text and images alike. The text is fragmented and full of "holes" – missing letters, which Rosen left out and erased deliberately, thus hampering the reading, stirring doubt about the randomness or systematic nature underlying the erasure and planting in the viewer suspicion about the hybrid creation between a press report and a secret code; the smokestacks turn out to be limp erections, or are swaying in a storm; the flying camel is Denver-booted, is blindfolded and has an erection; and glowing in the dark skies are two moons (or two suns) like a two-headed calf. Rosen intertwines the two quotes – which reflect the distorted reality of the occupation (in this case, the crime of administrative detention) and of support for the Rabin assassination – with the images, which are like a sexual and political perversion of the "Land of Israel" emblems and landscape, and from them composes a whole macabre picture.

In the works of Abramson, Berest and Rosen, concrete political events are evoked by means of a visual array that ranges from direct reference to concealment and allusion, thus raising the very question of significance and the possibility, or impossibility, of representing an event. The power of these works lies not in the act of representation, but in their embodiment of the event in a way that will liberate it from the readymade formats of perception that have already snared it and rendered it immutable as closed and fully known, an event belonging solely to the past. Whereas Abramson's work was created 45 years after the event, Berest's only a year afterward, and Rosen's after two years, the political events that nourish and frame other works in this exhibition occur in the "real time" of the process of creation.

Although the raw materials for Sigalit Landau's installation **The Country** (pp. 98-101) were the editions

18 The 52 works of the "1967 (Haaretz)" series were exhibited in the Gordon Gallery; the works on show in the current exhibition are among the first that Abramson did on copies of the paper from 1967 and were not exhibited in the Gordon Gallery show.

19 Biberman, unpaginated.

of the daily paper in the two years that preceded its exhibit, the last edition she made use of appeared just before the exhibition opened. Indeed, the exhibition itself was launched in the midst of the events to which she refers, known as the "Second Intifada" (or the "Al-Aqsa Intifada"). Despite the installation's futuristic-apocalyptic look, it deals expressly with the here-and-now of the period when it was exhibited: one violent event following hard on the heels of the last and reaching a crescendo in a series of suicide attacks by Palestinians and in Israel's Operation Defensive Shield, which devastated large parts of the West Bank and left hundreds dead and thousands wounded and homeless. These were "Terrible Days" – the title of a 2002 book by Ariella Azoulay and Adi Ophir, whose cover bore an image from Landau's installation. "On the cover of the book is an inclining figure," the authors write, "a working photograph from Sigalit Landau's exhibition […] Below the figure is an abacus, the figure is hunched over it. It's engaged in counting. It is calculating [messianic] ends, counting the dead, browsing the days, classifying the crops of which it's made, piling horror on horror, arranging them in a long, grim series, until the abacus commands it to start from the beginning. The figure of the terrible days is counting crops. As though it has counted crops from time immemorial and will go on counting them for all time. These crops are not distinct from the figure, are not external to it, they are flesh of its flesh, its very essence. They were fashioned like it from the same material, newspaper pulp of the news pages. The pulp of news does not threaten its daily routine – it is its daily routine. It is made entirely of events of this place and this time, utterly concrete, until the concreteness itself becomes allegorical."[20]

And the Sun Rose and the Sun Set, What Was Will Be, Simcha Shirman's video work (pp. 86-87), is wholly an allegory of the concreteness of everyday life that unfolds parallel to the events of the hour. The camera that dwells recurrently on the headline in the daily paper at the start of each day of the week in 2016 is silent testimony to the daily routine that unfolds regularly alongside dramatic, fateful, blood-drenched political events that seem to repeat themselves according to the same cyclical principle that underlies the daily routine itself. Viewing the work at a distance of years only heightens the feeling of despair and helplessness in the face of the fact that the ruling establishment continues to "manage" and maintain the same circle of blood and callous mechanism of protracted suffering under the auspices of a "no-choice" ideology.

In **Delicate Hand** (p. 67), Gershuni seemingly tries to create a breach in this ideological screen, which fences off the everyday political events in categories of "we" and "them," "good" and "bad," "victim" and "victimizer." These categories, readied in advance and imposed post factum, rule out any possibility of encountering the event "as it is" in the present; and Gershuni, in a simple act of isolation and enlargement, tries to penetrate them. The article he chose for his work, which was one of the first reports about the routine of the settlements in the territories, is a first-person account of abuse perpetrated by settlers from Kiryat Arba against four Palestinians from adjacent Hebron. What makes this a political work is not only its subject matter, but also the event's embedding through a triple physical presence: the article itself, the bodies described in the article in the first person, and Gershuni's voice. The song that is sung and the way it is played in the installation carry additional baggage in relation to an encounter between Jews and Arabs that departs from the familiar patterns. The lyrics come from a 1930s love poem by Zalman Shneour that became one of the first modern Hebrew songs. The melody, which interweaves German Lied elements with an Arab folk tune, evokes childhood memories for Gershuni, whose parents immigrated to Palestine from Poland. In the original exhibit of the installation, in the exhibition "Artist-Society-Artist" at the Tel Aviv Museum of Art in 1978, a loudspeaker was placed on the roof of the museum and the song was played once an hour, like a muezzin's call to prayer.

Gershuni recorded the song in his own voice in 1975, and it was first heard then in a group exhibition at the Israel Museum in Jerusalem, and a year later also at the Tel Aviv Artists House. It was only three years after he recorded the song, and two years after publication of the article and the occurrence of the event it recounts, that Gershuni yoked the two together and presented them as a single work. "The [first] two executions," Sarah Breitberg-Semel writes, "highlighted coexistence, the wish for the flowering Levant, where cross-fertilization between the peoples takes place. The Ashkenazi pronunciation and the Arab melody engendered a combination that is also hope for different times. Two years after the Yom Kippur War, the song 'Delicate Hand' in the accentuation of Gershuni's singing, in its hybridity, sounded like a reminder that a dream once existed here; it was a 'saturated source.' In 1978, the dream was juxtaposed to the reality of the occupation."[21] In 2003, the curator Irit Segoli placed the work in the permanent exhibition of Hamidrasha Gallery in Tel Aviv. "The song was rerecorded, […] underwent another textual change, in order to merge with the new time," Breitberg-Semel continues. "'Delicate Hand' of 2003, the period of the second intifada, the Al-Aqsa Intifada, the time of the suicide attacks in Israeli cities, the targeted assassinations in the Gaza Strip and the West Bank, and the collapse of the Oslo accords became a song of keening and anger of 53 minutes."

The press reports about the Israeli-Palestinian conflict between 2002 and 2008, replete with violence, serve Michal Heiman in her series entitled **Do-Mino** (pp. 68-69). Like Gershuni, Heiman homes in on the single event by means of a photographic enlargement of the newspaper page as published, including the date on it, but chooses to focus on photojournalism rather than on the text. The testimony here is visual in character: using zoom-in, Heiman focuses on the photograph that accompanies the report, positioning it on one side of the "do-mino tile." On the other side she creates a visual analogy with famous paintings from Western art. In almost every case, the historical paintings, which reference specific, iconic political events, depict struggle, war and death. But whereas the visual comparison rests entirely on the resemblance between the two images, the conceptual comparison tends to play up the differences between them. Thus, in the historical paintings the protagonists portrayed are known by name or by the role they played in history, and we also know the event's date, as it acquired symbolic significance, and we are well aware of the names of the "storyteller" artists. However, in the press photos all these details remain obscure: the photographers and their subjects alike are nameless, unknown, erased from the present and from history – Heiman stamps "Photographer unknown," a term identified with her work, on the images. Although she carefully leaves the date at the top of the page in the frame, the point is not to note a distinctive or symbolic day. On the contrary, what's emphasized is the fact that this is one more day of many that have been and will be, and the event, at the very moment of its publication, is already doomed to be "old news" in yesterday's paper.

"The transformation of the political into the artistic," Sarit Shapira writes, "[is] the moment when the event generating the works breaks from its historical and political circumstances and is revealed as 'present' beyond any context. Such an 'event' blurs the diachronic order of its traces and turns them into refugees in a cyclical motion-traces-results of another occurrence, of another event about to lose its context."[22] From the stacks of newspaper clippings and other printed matter in his studio, Raffi Lavie rarely chose to integrate current political developments into his work.[23] When he did so, the events were often connected with the politics of the art world. An example is the article that appears in the 1965 painting **Untitled** (p. 60), whose subject is a call by the Painters Association to Dr. Haim Gamzu, the director of the Tel Aviv Museum of Art, to resign. "The Painters Association will be run by the painters and the Tel Aviv Museum of Art will be run by the museum," Gamzu is quoted as replying in the article.

More than 50 years later, the art world is immersed in a battle of a different kind: against political forces seeking to restrict and censor art. In his 2016 painting **Red Line #2** (pp. 72-73), David Reeb stretches "red lines" across an enlargement of an English translation of the response given by the board chairman of Shenkar College of Engineering, Design and Art, Zvi Yemini, following the college's censorship of a work in the annual graduation exhibition. In that work the artist, Yam Amrani, added the face of Justice Minister Ayelet Shaked to a painting of a woman's naked torso. The text's translation into English evokes similar political events in world history, and in particular the McCarthy era in the United States in the 1950s. However, the critique arising from the spotlight Reeb trains on the quote appears not to be aimed solely at right-wing persecution by government officials and others; its target is actually the processes by which the left internalizes criticism and practices self-censorship, its hypocrisy and the disparity between its speech and its deeds: "We should protect freedom of expression at almost any price. Not demean women and not minorities. It's not right to perform extreme actions without a cultural context. And there is complete freedom at Shenkar for students to do whatever they please, even things that are unconventional in every way. Unconventional things have been shown before. Here was a sexist audacity that was inappropriate. We don't set red lines, but examine each matter on its own merits." (Haaretz, Hebrew edition, July 19, 2016)

20 Azoulay and Ophir, p. 7.
21 Breitberg-Semel, pp. 93–94.
22 Shapira, p. 267.
23 Shapira writes that he avoided the "representational glow of 'sensational' painting." (p. 385).

4\ THE MEDIUM

The use of the newspaper as raw material appears in artworks in various forms: as the base of the work, as collage, documented by scanning, photography or video, processed as sculptural material, and as a source of quotations and handwritten copying. But some works use the newspaper not as the material but as the medium. Advertising in a newspaper as an artistic medium (which is outside conventional media such as painting, collage, photography, sculpture, installation, video art, and so forth) is a conceptual act. One such work is Gideon Gechtman's death notice for his passing (p. 30), which in no way betrayed the fact that it was a work of art. Gechtman called Haaretz's ads department himself and dictated a standard death notice, adhering to all the conventions, both of form and of formula, and it was also taken as such by the paper's readers. In this artistic act, Gechtman decided to forgo the artistic object, which in our imagination always exists outside "life" or above it, and blended art with life as well as with death. The page of the newspaper on which the notice appeared, which is on display in this exhibition, is not the work but only a reminder or a historical marker for a no longer existent work. The work of art resided in the idea and in the act of publishing the notice, and in the mode of its reception. About 10 years later, Gechtman returned to the notice and to the artistic object, painting a series of full-color death notices in acrylic on plywood (p. 31).

Deganit Berest's 1995 work **Untitled** (p. 83) makes mixed use of the newspaper as raw material and as medium. Her base is a newspaper page, the quote on it is taken from the paper, and the work first saw the light of day as the front page of a newspaper. The connection between the two journalistic texts – one from before the assassination, the other from after it – is overlaid by the consternation of the reader, who becomes, unknowingly, a viewer of art when he encounters in the newspaper, exactly a year after the assassination that rocked the country, a nonrepresentation of the event. The work in the exhibition is one of three existing versions, all done by hand on copies of the original newspaper from the Haaretz archive, and carries a remembrance of the conceptual-artistic act that transpired upon the work's publication in November 1996, on the first anniversary of the assassination.

The use of a newspaper as the exclusive medium for creating a work of art is unusual – few such cases exist in Israeli art. From March 28 to May 16, 1997, a pair of photographs by the artist Guy Raz were published in Haaretz's weekly Culture and Literature supplement. Titled "Photographs from a Work in Progress," the images were from the **Roadblocks** series (p. 32). The series, which had its origin in 1992, is ongoing and large-scale, extending over years, and in essence belonging to the medium of photography in art. Some of the works have been shown in exhibitions as large-format, high-quality prints, framed and under glass. Publication in the newspaper was, in this case, a rare, real-time documentation of the emergence of a photographic series.

Another example is a notice by Yuval Shaul, which appeared in the paper on October 2, 2000. Originally Shaul did a series of ads, each consisting of one sentence, translated into Arabic: "If you will it, it is no legend," "Our hope will not be lost," "To be a free people in our land" and "It is good to die for our country." The statements were designed as a commercial ad in every respect, in a format evoking a death notice – in black print and within a black border – without translation into Hebrew and without any explanation or crediting of the artist (pp. 34-35). The publication in Arabic of key statements from the Zionist ethos relating to the struggle for Jewish sovereignty (phrases well known to the paper's Jewish readers, few of whom speak Arabic, which they identify as the language of the enemy) aimed to show the readers' three-pronged blindness: in closing their eyes to seeing the Palestinian struggle as one for independence; as unknowing viewers of a work of art; and as lacking the ability to "read" that work. As fate would have it, the initial text in the series ("If you will it, it is no legend") was published in the first edition of the paper to appear after the eruption of the Al-Aqsa Intifada (p. 35) – and because of the tempestuous sequence of events that ensued, the other three notices were shelved.

Another series in this vein, which was created expressly for Haaretz and whose categorization as a work of art derives exclusively from the framework of its publication there – it was never exhibited in any other context or form – is Doron Rabina's **Inverted Father** (pp. 75-77). Each week from February 5 to March 12, 1999, the artist published a pair of photographs in the Culture and Literature supplement (in the Hebrew edition), in which his father is seen standing on his head at different sites around the world, under the title "Father," printed in reverse mirror writing. The following caption appeared below the photographs: "'Inverted Father' is a series of more than 80 photographs depicting the artist's father doing a headstand at various venues worldwide. This is a global photographic journey, from India to Alaska; direct photographs documenting a private act, a ritual of one person, which constitutes a form of 'conquest,' of defining territory during a vacation or on a business trip. In the course of the photographic peregrinations with the 'inverted' father, the non-seeing tourist gaze, which in many cases also bears a colonialist aspect, is revealed. In the weeks to come, pairs of photographs from the series will be published; photographic couplings that create a visual story of a son looking at the inverted figure of his father."

There is no doubt that the photographs in the series can be seen through the "territorial marking" prism mentioned in the text, and also that the local extras are "invisible" to the father who is at the center of the photograph. However, the younger Rabina's interest seems to lie in additional aspects of the images. The first "invisible" person in these works is the photographer himself, who in some of the cases was an anonymous passerby, though often the photographer was far from anonymous: She was the artist's mother. There are actually no women in any of the photographs (other than in one case, random and blurred in the background). The act itself, the headstand, bears a masculine, physical character, requiring effort and strength, and in some of the images the father is seen surrounded by other men. The occupation with father-son relations is here given expression in the work's different layers. In terms of form, the father standing on his head, legs wide apart, recalls the graphic by which dynastic relations are marked in a genealogical chart; the V shape of "two that become one" here assumes added significance from the very fact of the mother's absence from the picture and from the fact that the observing son is a homosexual whose way of life violates the traditional family pattern. The title of the series also hints at the sexual inversion and at the paradoxical fact that if the father is inverted, the observing son in the pictures is standing straight.[24] Associatively, the series brings to mind the most famous "headstander" in Israel's history, namely David Ben-Gurion, the country's "Great Father." Underlying the series, or hovering above it, is the question of the source – biological, ethnic, historical, national, and of course artistic – as the photographs themselves, like the newspaper in which they appear, do not have one source, and they bear the potential for endless duplication.

24 Getter, p. 17.

5\

THE POETICAL

Underlying the idea of the readymade is the perception of a work of art borrowing its materials from the reality of the artist's everyday life; inserted into an artistic context, the materials metamorphose from the prosaic into the poetic. Hadas Hassid, choosing, in **Ghost Trains** (p. 81), to copy out painstakingly an entire report from the daily paper, is interweaving hyperrealism with readymade: taking her materials from what is readily at hand and with her own hands, amid no little effort, delivering them into the sphere of art. The choice of a minor article, indeed one belonging to an inferior realm in the hierarchy of journalism – an anecdotal story lacking news significance – appears odd, especially in the light of the artistic effort this scrupulous copying entails. But in short order it becomes clear that the choice of this article is not accidental, and that its distance from poetry is not as great as might be thought. There is something inherently poetic in a description of empty trains continuing to travel the length and breadth of England with no passengers and no purpose. "There is a certain beauty in this purposelessness," Yanai Segal writes, "a moment of independence, as it were. If, purportedly, the entire purpose of a train ride is to transport people, here the action breaks away from its original function."[25] The disconnect from the original purpose recalls the operation of readymade, and the poetry is implicit here not only in the depiction of the ghost trains but also as an allegory for the Sisyphean and in itself purposeless act of art.

The collages in which newspaper clippings become readymade items manifest different strategies involved in the process of choosing which particular clippings are to be integrated into the work. In some works, clearly, they are chosen entirely at random and irrespective of their content, and are treated, accordingly, purely as material and texture; whereas in other works they are patently chosen for their content. Often the choice of specific items from the newspaper is related to a special personal interest of the artist and resonates psychologically and emotionally. Lavie chooses to integrate into his 1965 work **Untitled** (p. 61) Ran Shechori's article "Law and Freedom-from-Law in Modern Painting" – a defense of modern painting in the face of the general public's disdain for it – because the text touches deeply and directly on the reception accorded his own work by Israeli society. "Arrayed against a coterie of enthusiasts, who are captivated by the language of modern art," Shechori writes, "is the contemptuous majority who 'don't understand.'

This mass occasionally spawns angry prophets who set out to vent their fury, to show, like the boy in the fable, that the emperor has no clothes – the conspiracies and 'witchery' of smarmy art dealers and hypocritical art critics who have been bought off. In short, they argue that all modern art, from its greatest to its most minor practitioners, is a mere fraud, an inflated balloon, lies and ugliness. And above all – and this is the basic argument in the lexicon – it's merely 'nonsense.'" Lavie's interest in the interpretation and reception of art is also apparent from the many instances in which he chose to insert and quote reviews by art critics in his work. A case in point is an article dealing with the painter Arie Lubin, which appears in the same painting and was also written by Shechori, who was Haaretz's art critic from 1963 to 1976.

Henry Shelesnyak also frequently integrated art criticism from the press into his paintings. In fact, Galia Bar Or notes, two trenchant critiques of his work by Ran Shechori were what prompted him in the first place to take this step. The first critique was published in the wake of a group exhibition in which he took part, at the Kibbutz Gallery in Tel Aviv in November 1974, and the second a few months later following his solo show in the same gallery. "It was probably his emotional confrontation with Shechori's criticism, which really insinuated itself into his inner world, that motivated Shelesnyak to make use of clippings of art criticism as materials for his works," Bar Or writes.[26] In **Untitled**, from 1976 (p. 65), Shelesnyak, whose work often examines painting-graphics and text-painting relations, places on the base two reviews by Shechori, his acerbic critic, one in the form of an original clipping, the other a typed copy, and a review by Sarah Breitberg, who took a favorable view of his work. The reviews are positioned on the surface as though appearing on one newspaper page, which is completely covered with a thick layer of paint but has three "reading windows" that allow only the reviews to be read. Shelesnyak's choice of these particular reviews is not accidental. All of them touch on sensitive points, both biographical and professional, in his past. Breitberg's review – of an exhibition by Ilana Goor – mentions favorably the fact that Goor, like Shelesnyak himself, never studied art systematically; the retyped review by Shechori, titled "Contemporary Academicism," is a quote from the injurious critique of his work from 1974; and the other review by Shechori, titled "The Letter and the Art," addresses a 1976 group show in which Shelesnyak took part.

The artist's utilization of clippings of art criticism is fraught with meaning beyond their cooption as raw material. The method can be used to respond to the critics and to generate a dialogue with them and with the institution of art criticism as such, which the artist is prevented from doing in the paper. "With this move," Bar Or continues, "Shelesnyak undermined the patronizing and extra-systemic position of the critical review when he coerced it, whether it liked it or not, to submit to the principle of the recycling of materials that operated in the system itself, and to reconcile itself to its loss of control over what happens. The critic is no longer a determiner of fates who is exempt from accountability for what he does, and becomes, in his turn, material in the hands of the artist, material on the subject of the relativity of the discourse that feeds on passing trends in politics and society. The critical review – its subject, its style, its typography, its arrangement on the page – is only one of many components in the culture's system of representation, and is conditioned by conventions of the time and the place. Criticism's values are not permanent and lasting; they depend on the eternity of art, in borrowed time."[27]

The tension between the newspaper's ephemerality and art's eternity becomes doubly meaningful when the content printed in the clipping chosen for the work is a work of art in its own right, from literature or poetry. From this perspective, Haaretz's Hebrew edition, with its two veteran supplements – the weekly Culture and Literature and the daily Gallery – constitutes an important journalistic database. The materials of Lavie's 1967 work **Untitled** (p. 63) include a story by S.Y. Agnon and poems by David Rokeach, which were published in Culture and Literature. Even when the texts appear on the canvas truncated and half hidden, their positioning and marking make it clear that they

25 Segal, p. 86.
26 Bar Or, p. E41.
27 Ibid.

were not chosen randomly. A case in point is a poem by Dahlia Ravikovitch, which appears in full in another Lavie work, **Untitled**, from 1965 (p. 60):

The End of the War / Dahlia Ravikovitch

He came at midnight, both legs lopped off,
Though his old wounds had long since healed.
He came through the third-story window –
I was struck with wonder at how he got in.
We'd lived through an age of calamity;
Many had lost their closest kin.
In streets sown with shredded papers
The orphan survivors were skipping about.

I was frozen as crystal when he came.
He thawed me like pliant wax,
Altered me even as the pall of night
Turns into the feather of dawn.
His bold spirit translucent as mist
That streams from the morning clouds.

(Translated by Chana Bloch and Chana Kronfeld
Hovering at a Low Atitude: the Collected Poetry of Dahlia Ravikovitch, 2009,
W. W. Norton & Company, NY and London)

"Text is not only texture," Lavie is quoted by Sarit Shapira as saying. "The remark," she writes, "corresponds with his current reservation regarding the formalistic reading, which over the years has tended to deny the existence of subjects or content in his works."[28] Lavie's choice of prose and poetry texts is related to the ambivalence ingrained in his work about its bearing a message. "It [the work of art] has to arouse an open association," Lavie says, "but nevertheless be located in a certain range of associations, in which someone can perceive it. If the association is connected only to the artist's world – it cannot be a work of art. It may be a certain cultural circle – or also the meeting between several such circles. One time it is the partners to the local history and culture, another time it is an audience of music listeners, or those who have read certain literary works."[29]

The integration of poetry into an artwork recurs in different modes elsewhere in this exhibition as well. Since the advent of Modernism, poetry, like visual art, is often perceived as a riddle, consciously raising questions concerning interpretation and meaning, and fraught with tension between implicit and explicit. The use of poetry in an artwork thus has the effect of intensifying the occupation with these questions. When the medium for hybridizing these two spheres is the daily paper, additional questions – about temporariness, randomness and the connection between high and low – also come into play. In her work **Sad Diptych: Mr. Cogito** (pp. 71; 103), Deganit Berest prints Zbigniew Herbert's poem "Mr. Cogito and the Movement of Thoughts" in large red font across the whole back page of Haaretz's "Gallery" supplement:

Mr. Cogito and the Movement of Thoughts / Zbigniew Herbert

Thoughts cross the mind
says the popular expression

the popular expression
overestimates the movement of thoughts

most of them
stand Motionless
in the middle of a dull landscape
of ashy hills
parched trees

sometimes they come
to the bursting river of another's thoughts
they stand on the shore
on one leg
like hungry herons

with sadness
they remember the dried-up springs

they turn in a circle
searching for grain

they don't cross
because they will never arrive
they don't cross
because there is nowhere to go

they sit on stones
wring their hands

under the cloudy
low
sky
of the skull

(Translated, from the Polish, by Alissa Valles
Zebigniew Herbert: the Collected Poems 1956-1998,
2008, Ecco Press, NY)

For a number of years, the back page of the Gallery section bore a regular format that juxtaposed recommendations for leisure-time activity, a recipe, a selected quotation, a riddle, a recommended walking route and a poem. "The back page," Berest writes, "as an idea, as a space, attracts and interests me. As a kind of model of the 'world' and of contemporary culture. The simultaneity, the space in which there is no distinction between low and high, both of them appearing and existing side by side, a 'geography' of equality of value. Different realms, remote from one another, appear side by side, there is no center, there is 'noise.' It seems to me that the back page as the background to Zbigniew Herbert's poem on the one hand represents, or is parallel to, the existential experience of the poem, the feeling of blandness, of the lowliness of the skull, the triviality, and on the other hand runs contrary to it, with dynamism, colorfulness, diversity. In either case, the figure sitting in an armchair (from a New Yorker cartoon) perhaps 'remembers with sadness dried-up springs'…"[30]

"Mr. Cogito" is an unusual diptych: its two sections are displayed separately and at a remove from one other. Whereas one section – on a base of Gallery's back page – is graphic, colorful, dense and packed with textual and visual information, the other section is thoroughly "quiet," consisting of white and mostly blank paper on which a series of small marks – lines and dots – appear in different groupings (p. 103). The first association that leaps to mind is the Morse code or some other secret cipher. The viewer grasps intuitively that he is confronted by a code that invites reading and deciphering but is by the same token blocked to him. The label next to the work, which contains information about the connection between its two parts, sends the viewer to the poem printed on a page of the newspaper, and only then does it begin to occur to him that the peculiar markings are actually the vocalization of the poem, the Hebrew vowels severed from its words. This work is one of a series of 14 such diptychs of poems and their vocalization, about which Berest writes: "Why vocalization and poems, of all things? Possibly because I had dealt with a poem by Tadeusz Rózewicz and had devoted no little time to it,[31] possibly the sight of the remnants of the words on the wall[32] brought to mind the neutral marks that accompany the text but are meaningless in themselves. So the idea came to me to make drawings of poems from which the words had been erased, leaving only the vocalization marks as a secret code, as something that seems to have purpose, structure, logic, and which can be discerned to be functional and not arbitrary marks, they are part of a language but it cannot be 'read.' I also thought that, to the best of my knowledge, only in Hebrew is there vocalization at this level of detail and a range of characterized shapes. Accordingly, the poems are all in Hebrew, though many of them are not originally Hebrew poems but translations (which are excellent). Which poems? Here I did not really have a problem, I didn't have to search and choose poems, because I had already chosen them. In my sketchbooks, in folders of newspaper clippings and images, and simply in my memory, particular poems that very much spoke to my heart, were meaningful for me and were engraved in my memory were collected over the years and were waiting."[33]

The mode by which the hidden code, the connection between sign and meaning, and the moment at which a sign is decoded and a work deciphered is very

28 Shapira, p. 293.
29 Lavie in Shapira, p. 291.
30 Berest, email correspondence, March 26, 2019 (Hebrew).
31 Berest is referring to a previous work of hers, "A Poem by Tadeusz Rózewicz" (2012).
32 Referring to the stage of dismantling an exhibition, in which the words of explanatory texts that were glued to the wall are scraped off.
33 Berest in email correspondence, March 26, 2019 (Hebrew).

much the same in art and in poetry. That similarity is found as well in Sigalit Landau's installation **The Country** (pp. 98-101). Well within it, deep inside and hidden from the eye, but beating like its heart, is Yaara Shehori's poem "Cherries." It is printed in white letters on a black background, on a torn-out magazine page, crumpled and faded, which is attached with Scotch tape to a folding chair in a corner of the roof:

Cherries / Yaara Shehori

This is surely the most difficult of times,
we've had no worse days.
Our lives have turned hard and few
and we count ourselves among the living
only until our season ends.
Time of destruction,
in a minute the cherry supply will stop.

Cherries
We'll eat nothing else,
we'll gargle cherries from the Golan Heights and
the slopes of Lebanon
we'll place the cool Gaza cherries next to our plate
and award ourselves with peaceful cherry credit.

It surely is the difficult time.
Cherry boys, bleeding other juices,
sail their bodies, stunned with their blooming
manhood,
from the streets to the entrances of houses
with the blossoming master's tools in their hand.

Cherry boys,
entering house after house,
grow the hint of a fruit on the dwellers' forehead,
a ripe sign reddening
on an arm, a wall, a leg –
a scalding inscription bursts juice on the wall
meaning, we were here
meaning, here we were come and go.

And the walls will grow boughs,
the doorposts will tremble with the weight of the
fruit
and the house is a gaping wound and the children
turn into a wound –
and the city is a black hole in the flesh.

It surely is the most difficult of times,
the worst days
because we will see no other days
and we'll go on mourning our present day.

(Translated by Maayan Eitan)

34 Ofrat, p. 28.
35 The poem has additional stanzas, but these are the three main ones, which Gershuni repeats in a 53-minute recording.
36 Segoli, 2003, pp. 24-25.
37 Ibid.

The picture that arises from the poem, connecting red fruit to blood, body, destruction and ruin is fully congruent with the look of the roof in the installation – with its bodies/corpses, bleeding fruits and juices, and also scraps of the appalling reports from that period, which peer out at us from the newspaper pulp, turning it, as Gideon Ofrat observes, into "a poem of which this installation is a nigh-perfect reflection."[34] The installation and the poem give expression, in the same withering way, to the devastating connection between youthfulness, the springtime of life, budding, flowering and fertility, and atrocities, maiming and wounding, violence, perdition and death.

In Gershuni's **Delicate Hand** (p. 67) we find the very opposite of correlation between the work's two components. In fact, they seem to stand in mutual contradiction: whereas the newspaper article exposes ongoing maltreatment, the song performed in the background is a doleful paean to love:

A Delicate Hand / Lyrics: Zalman Shneour / Melody: Arab folk tune[35]

Oh ... she had a delicate hand
No man dared touch her;
Her two lips were crimson, charming;
Only for kisses were they made.
Oh, Mother ... only for kisses were they made.

Oh ... an eye of black, she had
Light and shade clashed within it;
On her forehead, there still trembled
The freshness of youth, full of beauty.
Oh, Mother, the freshness of youth, full of beauty.

Oh ... and evening came, and night,
Silently, shadow kissed shadow;
Then, she gave her heart to him -
All her heart, she gave to him.
Oh, Mother ... all her heart, she gave to him

(Translated by Daniel Shalev)

The poem originally appeared in Hame'orer, a Hebrew-language periodical published by the writer Y.H. Brenner early in the last century, and was set to music; it was performed by the singer Joseph Spindel in the 1930s. "Spindel, the leading performer of Land of Israel songs in the pre-state period," Irit Segoli writes, "sang with the romantic, pioneer-style naivety of immigrants from Europe who dreamed of integrating in the East, singing redolent with Zionist pathos of phantasms and yearnings for the Land of Israel. The spirit of Spindel's singing style was reprised by Ilka Raveh at the end of the 1950s in the Hamam nightclub in Jaffa. […] How to sing 'A Delicate Hand,' Gershuni asked himself in 1978. Like Joseph Spindel did? To connect with the pre-state naivety? With his own mother, who sang by his bed? To sing with a sense of loss?"[36] In the 1978 version, Gershuni interweaves this historical, national, and personal-emotional baggage with the reality of the occupation, resonating the dissonance engendered by the perspective of historic events, by a reversal of the identity of the persecuted minority and by the shattering of the Zionist dream. The discord becomes even more pronounced in a later exhibit of the work. "From 1978 until today," Segoli continues in conjunction with the showing of the work in Hamidrasha Gallery in 2003, "the work has become charged with the full weight of the mutual violence between occupier and occupied, and the protest of that time has becomes the keening of the present."[37]

6\

THE TRAUMATIC

The story of Yusuf Ziad, published in 1976, was one of the first accounts of maltreatment and attacks on Palestinians by Jewish settlers. As such, it undoubtedly left an impression on Gershuni, and he integrated it into his work two years later. However, Gershuni's special interest in this particular event stems from the details of the case. First, from the way in which the teller of the story dwells, as though surprised, on the fact that the assailants are pious Jews, providing a detailed description of their appearance and clothing, their names and the information that one of them is a rabbi. And second, the fact that the assailants sicced attack dogs on the Palestinians. Gershuni underlined two passages in the article: the sentence "Ata ein lekha Elohim" – literally, "You have no God," meaning you are without morals – which the Jewish assailants hurled at the Palestinian, and the words "bites of dogs." The clear associations with Holocaust stories, but in flagrant reversal, with Jews turning from victim to victimizer, are what caught Gershuni's eye – his oeuvre revolves around the enormous trauma of Western culture and of the Jewish people in the 20th century, and around the perverted, continuing festering of the wound, which continues to claim victims in today's Israel even at such a great distance of place and time. It's astonishing to discover, already in this early work, the appearance of what would later recur in different incarnations and forms throughout Gershuni's art: the physical presentness of the body and what is extracted from it, in this case the voice, as a response to wound, pain and death.[38]

Whereas in Gershuni the rupture that impels the work leads to freneticism, multiplicity and endless variation, his work across the years ceaselessly reinventing its forms, materials and images,[39] Kupferman's oeuvre, which is begotten by the same trauma, is artistically at the other end of the scale, characterized by the obsessive repetition of the same "thing"[40] over and over again. Kupferman's body of work, which is perhaps the most closely identified with the Holocaust in contemporary Israeli art, consists of a small and pre-limited number of gestures, lines and colors, which recur in changing but similar compositions on the surface of the canvas or paper. The plethora of published interpretations of his work – which is entrenched very devotedly and rigorously in abstract expressionism – that attempt to explain it in relation to the Holocaust, shatter against the hermetic, singular language he created, and equally in the face of his own refusal to accord it a biographical or historical context. But the power of his work stems from the way in which, together with its inscrutability, it allows for "peepholes" and is rife with hints and moments to grasp and discover the signs of the underlying trauma. One such moment occurs when Kupferman integrates the newspaper into his work.

The duality that resides in the simultaneous appearance and erasure of the newspaper in Kupferman's work is not artless, but is part of his strategy, in which confession and revelation are inseparable. Moreover, "Kupferman's intensive use of his materials – for example, the manner in which he appropriates the paper – is clearly a preventive measure," Jurgen Harten writes. "It is if he were clinging to it as a shield against stark horror. But at the same time he is articulating a piece of reality in order to concede to the phantasmal space without succumbing to it."[41] By shunting the abstract image to the bottom third of the surface and embedding the newspaper in the upper two-thirds, in a mirror image, and covering it with transparent white paint that later becomes a background for the complete work (p. 57), Kupferman stretches the boundary between visibility and erasure, between reality and illusion, and between full and empty. "Just as the void alludes to death," Harten adds, "the traumatic dimension of Kupferman's art is discernible in the visual lability of his works. It is as readily manifest as are the images themselves. Whereas in the works on paper the pattern on the back becomes an inextricable element of the front, some paintings may give the viewer the impression of being confronted by a second image emerging from the depth, as from the reverse of a mirror."[42]

The texture of the newsprint, which is reflected in the work like a pale image peering out from below the surface, is on the one hand analogous to a repressed remote memory residing deep within, but at the same time conflicts with Kupferman's static conception of time. "'Time' is a timeless concept," Benjamin Harshav writes, "a metaphor for the comprehensive, mythological nature of human history, specifically, the twentieth century." For Kupferman, the response to time becomes a kind of professional ethics and responsibility regarding the bodying forth of history, Harshav maintains, and elaborates, "It is not history in all its detail and contradictions but a generalized, horrible face of humanity, and in particular, the Holocaust of the Jewish people."[43] The resolution of the contradiction between a Freudian conception of time, in which trauma springs recurrently from the past, and a static conception, in which the trauma is actually an ongoing present, is embodied in the mirror image of the newspaper, which hints at a reversal of time where memory, which is bound up with the past, is represented by, of all things, the newspaper of the present.

In the chronicles of Israeli art, Raffi Lavie is considered the leading artist of the secular-Israeli stream, which is perceived to be contrary to the Jewish-Israeli stream represented by Kupferman and Gershuni. In an article comparing Lavie and Gershuni, Irit Segoli writes, "The relationship between the careers of Lavie and Gershuni can be seen as the extremities of an arc, whose base is planted in the earth and whose arms rise to a distance far from one another. […] Lavie, at his depleted best, is the most sensitive seismograph for the shell on the brink of the abyss that the pioneer-secular society built in Israel. […] Gershuni's project is contrary to Lavie's and is from the start located inside the shell and outside it."[44] But a close examination of Lavie's work reveals how thin the "shell" is, the abyss looming through the cracks. The print items and newspaper clippings that Lavie integrates into his works often function as such "cracks," like his choice of poems by David Rokeach, whose first works were written in Polish and Yiddish and whose entire oeuvre is tied to the Holocaust; or the poetry of Dahlia Ravikovitch, which evokes an "age of calamity" and "orphan survivors"; or the decision to leave in its entirety an item, which appears next to the article about modern art, dealing with Jewish theater in Nazi Germany and headlined, "Dance on a volcano" (p. 61).

38 On this subject, see also Breitberg-Semel, p. 18.
39 Ibid.
40 On the "thing" in Kupferman, see Fischer, pp. 11–25, 123.
41 Harten, p. 327.
42 Ibid., p. 326.
43 Harshav, p. 103.
44 Segoli, 1996, p. 36.

The national trauma of Yitzhak Rabin's assassination was the basis and the reason for the only instance in which Lavie and Gershuni held a joint exhibition, in Givon Gallery in May 1996. This was only seven months after the assassination and a few months before the publication of Deganit Berest's work on the front page of Ha'ir to mark the event's first anniversary (p. 83). "Rabin's assassination was a horrific trauma," Berest writes, "and certainly for everyone who was at that demonstration. I was also there, but oddly, my jolting experience, my trauma, which is truly burnt in me, even though I did not experience it myself, but through a messenger, as it were, came in the wake of the account published a week after the assassination in Ha'ir by Orna Coussin, describing 'second by second' what happened in the emergency room at Ichilov when Rabin was brought there. In one passage from the article, Dr. Nir Cohen, who was on duty in ER at the time, relates how 'an old man in a suit, a very old man, his face as white as snow,' was brought to him. What really threw me resulted from my identification with what that doctor felt in those minutes, as he sees an anonymous old man, routine for an ER doctor, and then, as though I was actually there instead of him, I felt the shock when he suddenly grasps that it's Prime Minister Rabin who is lying there before him… Since then I have arrived at the understanding that trauma occurs when one 'falls into consciousness' (and not when one loses consciousness)."[45]

The realization that an event is often understood as traumatic only in retrospect, only when "one falls into consciousness," is also at the heart of two series of paintings by Larry Abramson (pp. 78-79; 95-97) that reference the Six-Day War, which is perhaps the best-known national event from the viewpoint of the late recognition that emerged about it among sections of Israeli society – from total euphoria in the first months and years after the war, to its perception as a rolling trauma whose results continue to exact a price of suffering and bloodshed to this day. "Nasser threatens: We will annihilate Israel," "Situation highly volatile," "Dayan: Israel has good lines and plenty of stamina" – the newspaper headlines, which peer out from the works through the layer of paint that covers them, were read in real time with dismay about a looming disaster of Jewish-national extinction, and they are read now (following seven more bad years since the circumstances of their exhibition) as a protest against 52 years of another disaster – the occupation, suppression, and rule over the Palestinian people. The fact that Abramson chose to imprint images from the world of flora on the newspapers only reinforces the perception that all the flowers in the world will not be able to cover this disaster. "Echoing the traditions of Western painting and floral illustration," Irena Gordon writes, "he [Abramson] creates a new condition of detachment and vulnerability, a sense of pain and loss that resonates in the isolation of the image in the space of representation. For Abramson flora is always partial, lacking roots, suspended in air. One moment it seems to be a sign signifying the object represented, and another it appears as a scab over a wound, a crust gathered with love."[46]

The wound that does not heal, the trauma of the past, destruction, and death also play an important part in the work of Ariel Schlesinger. The spectacular and delicate look of his newspaper-lace works (pp. 89-91) is achieved merely by burning and destroying, yet along with the suggestion of delicate lace, they also evoke a brand plucked from the fire and shreds of faded rags. The point of departure for the newspaper series was an ancient, fire-damaged Turkmen carpet that Schlesinger encountered in an exhibition at the Pergamon Museum in Berlin. The carpet, which is part of the museum's renowned collection – consisting of archaeological findings and art objects from the East that were looted by Germany – was damaged in World War II by a fire set off by Allied bombing. Years later, the museum decided to exhibit it, flaws and all, and Schlesinger, after seeing it, created a series of oriental carpets "perforated" by fire, and later applied the same technique to newspapers. His artistic practice, in which usable, everyday objects possessing a specific function (a carpet, a newspaper) are converted into an artwork, is part of a long tradition in art. But while that tradition usually invokes the power of invention and construction, Schlesinger's works, on the contrary, are grounded in damage and destruction. "I am very interested in what you call inquietude," Schlesinger says, "and recently I have been occupied by the idea of disasters. Disasters liberate objects of their functions, or end the objects' willingness to obey their purpose, and so my objects are present and still functioning, but their intended role has ended. […] There is something under the surface of things, something is hiding there; it feels to me that these things are just waiting to emerge, to burst out, to come into being. Disasters are one way for that to come about, accidents as opportunities."[47]

The rise of the repressed past in the wake of a disaster that occurs in the present, and their intersection to produce a shaping, form-altering force is a recurring subject of the works in this exhibition, but in some of them the emphasis is placed, no less than on the trauma of the past or the catastrophe of the present, on disasters yet to come. "Noticing/en remarquant the transformation of what we might otherwise pass by without noticing, we dwell upon the mark that Schlesinger makes upon our world," Robert Ginsberg writes. "The explosiveness that may lie waiting for us in the next moment/movement. The catastrophe that strikes people just around the corner/the continent. The loneliness, the exclusion, the trepidation, the uncertainty that dwells within the soul of every human being.

"Schlesinger's works work upon our humanity. Sometimes in an amusing fashion, as when a series of gaps in a torn fabric [or paper] grow larger and larger until the worn textile ends in emptiness. Sometimes in an evocative purity of the simplest form, as when conjoined pages lie open like tent/text of meaning on a plain table.

"These gestures are more than acts of cleverness. They are part of the heartfelt observation that Schlesinger has made upon our world. One day, you and I may be attired in rags, as are billions of other people today. And one day, we may receive the pages that inform us, officially, of the rejection of our humanity."[48]

A post-humanity atmosphere envelops Sigalit Landau's installation **The Country** (pp. 98-101), whose human figures are blatantly non-human. More like remains than bodies. Stripped bare, unclothed, skinless, they bring vividly to mind the dissected cadavers of Michelangelo and the anatomy lessons. They bestride the installation like zombies or Muselmanner, traumatized and expressionless, moving within an apocalyptic environment of holocaust, of the extinction of human and material culture as we know it, a bleeding habitat of the end of the world. All the signs indicate that this is a disaster inflicted by humanity on itself and on the world. The association with political catastrophes of the past and the present derives from the familiar images of horror, so powerfully engraved in our consciousness, from history books down to the morning newspaper. The images of terror and murder, killing and massacre, enslavement, suppression, devastation, and wars – all blend here and become the visual raw material from which Landau fashions this harrowing futuristic setting. If for a moment it can be seen as a meditation on human evil as such and as an outcry or warning about a general and universal situation that repeats itself across history, at the same time it is impossible to ignore the fact that the entire installation is made from newspapers that reported day in and day out for two years on the events of the intifada that erupted in the wake of the collapse of the Oslo accords, the Palestinian uprising against the Israeli suppression and occupation, and to recall that this is evil wrapped in flags and justifications, organized and institutionalized evil of the state – the country.

45 Berest in email, March 26, 2019.
46 Gordon, p. 160.
47 Schlesinger, p. 72.
48 Ginsberg, p. 43.

BIBLIOGRAPHY

Azoulay, Ariella, ART / TRAining - Critique Of Muesal Economy, 1999, Hakibutz Hameuhad Publishing House and The Porter Institute, Tel Aviv University, Tel Aviv

Azoulay, Ariella and Ophir, Adi, Terrible Days: Between Disaster and Utopia, 2002, Resling, Tel Aviv

Bar Or, Galia, ed., Henry Shelesnyak: My Painting Demands, catalogue, 2005, Museum of Art, Ein Harod

Biberman, Efrat, "Remembering the Future: On the Return of Memories in the Visual Field" In: The Study of Time XII: Time and Memory, 2006, eds.: Crawford, Michael, Paul Harris and Jo Alyson Parker, Brill Academic Publishers, Leiden and Boston, pp. 261-274

Breitberg-Semel, Sarah, ed., Gershuni, catalogue, 2010, Tel Aviv Museum of Art

Fischer, Yona, ed., Moshe Kupferman: Works from 1962 to 2000, catalogue, 2002, The Israel Museum, Jerusalem

Getter, Tamar, "'All method is gray, my friend, but the tree of life is evergreen' - Notes on Doron Rabina's Work" in: Doron Rabina, catalogue, 2004, The Israeli Council of Culture and Art, pp. 5-21

Ginsberg, Robert, "Ruin, World, Life", in: Ariel Schlesinger, catalogue, ed.: Ines Goldbach, 2014, Kunsthaus Baselland and Christoph Merian Verlag, pp. 42-43

Gordon, Irena, Larry Abramson: Botany, catalogue, 2016, The Jerusalem Print Workshop and Gordon Gallery, Tel Aviv

Harten, Jurgen, "Cryptic, Rather, Time and Again" in: Moshe Kupferman: Works from 1962 to 2000, catalogue, 2002, ed.: Yona Fischer, The Israel Museum, Jerusalem, pp.338-325

Herzog, Omri, "On Michal Heiman's Through the Visual: A Tale of Art that Attacks Linking, 1917-2008" in: Michal Heiman: Attacks on Linking, catalogue, 2008, ed.: Mordechai Omer, Tel Aviv Museum of Art, pp. 136-132

Harshav, Benjamin, "Time in the Art of Space: On the Abstract Paintings of Moshe Kupferman" in: Moshe Kupferman: The Rift in Time, catalogue, 2000, Givon Art Gallery, Tel Aviv, pp. 126-76

Landau, Sigalit, ed., Sigalit Landau: The Country, catalogue, 2002, Spartizan/D. K. GraubArt Publishers Ltd. Jerusalem

Miron, Aya, ed., Gideon Gechtman 1942-2008, catalogue, 2013, The Israel Museum, Jerusalem

Na'aman, Michal, "Please Do Not Read What is Written Here (The Commandment of Raffi's Painting)" in: About Raffi: Glances on Raffi Lavie, Hamidrasha 2, May 1999, ed.: Naomi Siman-Tov, Faculty of Arts - Hamidrasha, Beit Berl College, pp. 104-105, Hebrew only

Ofrat, Gideon, "At Rooftop Height", Sigalit Landau: The Country, ed.: Sigalit Landau, catalogue, 2002, Spartizan/D. K. GraubArt Publishers Ltd. Jerusalem, pp. 25-34

Schlesinger, Ariel, "A Conversation: Ines Goldbach & Ariel Schlesinger" in: Ariel Schlesinger, catalogue, ed.: Ines Goldbach, 2014, Kunsthaus Basell and and Christoph Merian Verlag, pp. 70-74

Segal, Yanai, "Ghost Trains" in: Hadas Hassid: Side Effects That Require Special Attention, catalogue, 2017, ed.: Ran Kasmy-Ilan, Jerusalem Artists House, pp. 87-85

Segoli, Irit, "My Purple is Your Precious Blood", Studio 76, October-November 1996, pp. 36-43, Hebrew only

Segoli, Irit, "How to Sing 'Yad Anuga' (Delicate Hand)", Studio 143, May 2003. pp. 24-25, Hebrew only

Shapira, Sarit, ed., Raffi Lavie: Works from 1950 to 2003, catalogue, 2003, The Israel Museum, Jerusalem