

אל תוך הלילה INTO THE NIGHT

מתוך אוסף "הארץ"

FROM THE HAARETZ
COLLECTION

אל תוך הלילה / מתוך אוסף "הארץ" / INTO THE NIGHT / FROM THE HAARETZ COLLECTION



INTO THE NIGHT

From the Haaretz Collection

December 2022

Artists: Etti Abergel, Larry Abramson, Yair Barak, Ahmad Canaan, Dor Guez, Tzion Abraham Hazan, Thalia Hoffman, Merav Kamel, Yitzhak Livneh, Lior Neiger, Moshe Ninio, Philip Rantzer, Elham Rokni, Hanna Sahar, Dafna Shalom, Lior Shvil, Shay-Lee Uziel

Curator: Efrat Livny

Catalogue
Design: Maya Shahar
Hebrew Text Editing: Avner Shapira
English Translation: Ralph Mandel
English Text Editing: Margery Greenfeld Morgan
Photography: Haaretz Art Collection
Additional Photography: p. 25 – Uri Zinger; p. 41 – Or Segev; p. 70 – Miki Koren
Image Processing: Anna Gelshtein
Printing: Graphoprint
Logo Design: Eran Wolkowski

Acknowledgements
Rami Guez
Amit Jacobi, Adam Elezrah
Igal Elkayam, Ronen Aharon, Yaniv Nitzan, Ronen Cohen

All dimensions in cm

© 2022, MINUS 1
18 Schocken St. Tel Aviv
Tel: 03-5121732
mail: minus1@haaretz.co.il
www.minus1.co.il

On the cover:
Hanna Sahar, Untitled (from: Night Watches), detail, 2007, inkjet print, 60X40



אל תוך הלילה

מתוך אוסף "הארץ"

דצמבר 2022

משתתפים: אתי אברג'ל, לארי אברמסון, יאיר ברק, דור גז, טליה הופמן, ציון אברהם חזן, אחמד כנעאן, יצחק ליבנה, ליאור נייגר, משה ניניו, חנה סהר, שי-לי עוזיאל, מרב קמל, אלהם רוקני, פיליפ רנצר, ליאור שביל, דפנה שלום

אוצרת: אפרת לבני

קטלוג
עיצוב: מאיה שחר
עריכת טקסט עברית: אבנר שפירא
תרגום לאנגלית: רלף מנדל
עריכת טקסט אנגלית: מרג'רי גרינפלד מורגן
צילום: אוסף "הארץ"
צילומים נוספים: עמ' 25 – אורי זינגר, עמ' 41 – אור שנב; עמ' 70 – מיקי קורן
עיבוד תמונות: אנה גלשטיין
הדפסה: דפוס גרפופרינט
עיצוב הלוגו: ערן וולקובסקי

תודה לרמי גז

תודות
עמית יעקבי, אדם אלעזרא
יגאל אלקיים, רונן אהרון, יניב ניצן, רונן כהן

כל המידות בס"מ

© 2022, מינוס 1
רח' שוקן 18, תל אביב
טלפון 03-5121732
מייל: minus1@haaretz.co.il
www.minus1.co.il

כריכה אחורית:
חנה סהר, ללא כותרת (מתוך "אשמורות"), פרט, 2007, הדפס הזרקת דיו, 60x40

אל תוך הלילה

מתוך מאוסף "הארץ"

אור חדש

לא למדתי תולדות האמנות ולא רכשתי השכלה תיאורטית בתחום. אני נשען על התרשמות ותחושות שלי, אבל אחרי 11 תערוכות מן האוסף שהוצגו בגלריה מינוס 1, אני מבין שגם לאוצרות יש השפעה על ההתרשמות. כשאני רואה יצירה שרכשתי לפני זמן בהקשר חדש, אני לעתים מגלה בה דברים שלא ראיתי במפגש הראשון עמה. לכן כאשר נאצרת תערוכה מתוך האוסף, בכל פעם בנושא אחר, זה מסקרן לראות אילו עבודות יוצגו בה - ההרכבים יכולים להיות רבים ושונים - וכיצד זה ישפיע על החוויה ועל ההתבוננות בהן. בתערוכה הנוכחית, העובדה שלילה הוא עצמו נושא רחב משתקפת כבר בהרכב העבודות המגוון, המביא לידי ביטוי את ההיבטים המרובים שלו, ועם זאת, עולה ממנה כי הלילה הוא רק מרכיב אחד הקושר בין היצירות וכי כל אחת מהן היא רבת פנים והקשרים נוספים.

עמוס שוקן

120
אנגלית

36
עבודות

18
אל תוך הלילה
אפרת לבני

9
עלטה ולהט
אבנר שפירא

עלטה ולהט

אבנר שפירא

אשמורת ראשונה

הלילה הוא לע של אקדח
שאל תוכו אנו מביטים
בקהות ובטמטום
אחרי שנורינו.

(חזי לסקלי, "עשרים ואחד שירים קצרים או האקדח")¹

בקיץ 2022 שוב כבו האורות בכל רחבי אירופה. בעקבות הפלישה הרוסית לאוקראינה והמתיחות הבינלאומית שיצרה, ובהיעדרו של פתרון מהיר למ־שבר הגז שפרץ ביכשת, הוחלט בגרמניה ובמדינות מערב-אירופיות נוספות לצמצם באופן דרסטי את צריכת האנרגיה ולהגביל את השימוש בגז. בין הראשונים שירד עליהם השאלטר היו גם מונומנטים בולטים: בברלין כיבו את הזרקורים המאירים כ-200 אנדרטאות ומבני ציבור, בהם שכיות חמדה היסטוריות ומוקדי תירות כמו עמוד הניצחון בפארק טירגארטן, כנסיית הזיכרון בכיכר ברייטשייד, קתדרלת ברלין והמוזיאון היהודי. זמן קצר לאחר מכן הורחבה המדיניות ובעלי חנויות במדינה הונחו להאפיל את חלונות הראווה שלהן בכל שעות הלילה. ויהי חושך.

כמעט 100 שנה קודם לכן, ב-1925, פירסם אדוארד גריי, מי שכיהן כשר החוץ הבריטי בשנתיים הראשונות של מלחמת העולם הראשונה, את ספר זיכרונותיו – שממנו מוכר כיום בעיקר קטע קצר שהוליד מטבע לשון. באחד הערבים בתחילת המלחמה באוגוסט 1914, סיפר גריי, חבר בא לראותו: "עמדנו ליד חלון בחדרי במשרד החוץ. השמש החלה לרדת ופנסי הרחוב נדלקו בחלל מתחתינו שהשקפנו אליו. ידידי נוכר שהערתי על כך במלים: 'האורות כבים בכל רחבי אירופה, ולא נראה אותם דולקים שוב בימי חיינו'".²

הדברים אמנם נכתבו ונחשפו רק כמה שנים אחרי סיומה של המלחמה הגדולה, אבל כמסו בתוכם איכות נבואית במובן כפול: כלפי העתיד הקרוב שאליו הביט אז גריי בחרדה, אל שדות הקטל של מלחמת העולם; וגם אל עתיד רחוק יותר, אל הפורענויות והקטסטרופות שארכו בפתח בדמות המ־שטרים הדיקטטוריים הרצחניים של המאה ה-20. האורות הבהקים בחשכת הליל – סמל זוהר וכמעט נאיבי לחשיבה מודרנית, להשתלטותו של האדם על הטבע וליכולתו לפתח כלים מתקדמים שבכוחם למגר את העלטה – פסקו לפתע ונהפכו למטפורה קולעת לאנושות שאיבדה כיוון והחלה מגששת את דרכה באפילה.

גם כשהפנסים הממשיים חזרו לדלוק בלונדון ובמטרופולינים הגדולות האחרות של אירופה, האורות הכבים של גריי הוסיפו להבהב בתודעה הציבורית: וינסטון צ'רצ'יל אימץ את הביטוי בנאום שנשא באוקטובר 1938, כשכועיים לאחר חתימת הסכם מינכן בין גרמניה הנאצית למעצמות המערב. בנאום

אלהם רוקני
צריח ירוק, 2013
טכניקה מעורבת על נייר
70X50

Elham Rokni
Green Turret, 2013
mixed media on paper
70X50



1. חזי לסקלי, האצבע: שירים 1974-1985, תל אביב: עם עובד, 1986, עמוד 57.

2. Viscount Grey of Fallodon, Twenty-Five Years 1892-1916, New York: Hodder and Stoughton, 1925, p. 20.

"ההגנה על החופש והשלום (האורות כבים)", שמוען לאורחי בריטניה וארצות הברית, איבחן המדינאי שגלה אז במדבר הפוליטי ועדיין לא אחז בהגה הש־לטון בארצו: "תחנות הביטוי החופשי, הלא מצונזר, נסגרות; האורות כבים; אבל עדיין יש זמן להתייעצות משותפת בעבור אלה שבשכילם יש משמעות לחירות ולממשל הפרלמנטרי"³.

https://winstonchurchill.org/resources/speeches/1930-1938-the-wilderness/the-defence-of-freedom-and-peace-the-lights-are-going-out

ערב מלחמת העולם השנייה יצק צ'רצ'יל משמעות קונקרטית לזמנו לאמרת הכנף של גריי ונעזר באורות הנעלמים כאמצעי המחשה לדלדול כוחם של המשטרים הדמוקרטיים ולסכנות העצומות שעמדו בפניהם. האורות שנגווזו היו מעתה דימוי ברור לא רק לחיים נורמליים שסטו ממסלולם והוחלפו בהקות דם המונית, אלא גם לאובדן כיוון מוסרי ואף ציביולטורי. משום כך, הם גם הולידו קריאה למאבק בכוחות האופל, באלה שמכבים את האורות, במי שנותנים ידם לחושך.

קריאה כזאת מבליחה גם בקובץ הסיפורים של הסופרת הגרמנייה הגולה אריקה מאן, **האורות כבים**, שיצא לאור בארצות הברית ב-1940 ומתאר את ההידרדרות הערכית של החברה הגרמנית בשנותיו הראשונות של המשטר הנאצי דרך סיפוריהם היום-יומיים של תושבי עיר אחת.⁴ וככל זאת, כפי שמציינת אירמלה פון דר לוהה, חרף ההגבלות והגזירות שעמן מתמודדים גיבורי הספר, "ישנו הניסיון וישנה התקווה שלמרות האפילה שפשטה בג־רמניה עם פרוץ המלחמה, טרם כבה אורן של ההגינות האנושית ושל צדקת הדרך המוסרית. במובן זה מרבית הסיפורים מפריכים את שמו של הספר..."⁵.

5. אירמלה פון דר לוהה, "אחרית דבר", תירגמה מגרמנית: שירי שפירא, בתוך: מאן, שם, עמוד 295.

על האונטולוגיה של הלילה הנאצי אפשר היה לכתוב אנתולוגיה עתירת תוכנות. אסופה כזאת היתה יכולה להדגים במגוון דרכים כיצד שימש הלילה בתנועתו של אדולף היטלר כשעת כושר וכשעת פורענות - גם לפני עלייתה לשלטון (החל באירוע הצגת מצע המפלגה ב-1920, דרך פוטש בית הכירה במינכן ב-1923 וכלה בעצרות ההמונים הליליות שבהן נסחף קהל אוהדיה לכדי אקסטזה) וגם אחריה (למשל, בליל הסכינים הארוכות ב-1934 ובליל הבדולח ב-1938).

אפילת הלילה גם פרשה רקע הולם למצעד הלפידים של תומכי הנאצים בברלין ביום מינויו של היטלר לקנצלר המדינה ב-1933, ומילאה תפקיד בולט עוד יותר בכינוסים השנתיים של המפלגה הנאצית בנירנברג, שבהם יצר האדריכל אלברט שפאר את "קתדרלת האורות". זו הורכבה מ-150 זרקורי נ"מ, כל אחד ברדיוס של שני מטרים, שהאירו לכיוון השמים בגובה של 15 ק"מ. המונומנט, שהיה לאחד משיאי תהליך האסתטיוציה של המרחב הפוליטי ברייך השלישי, העניק המחשה ויואלית לרעיון "מרחב המחיה" של קהיליית העם הגרמנית ולשאיפות ההתפשטות הטריטוריאלית שלה. בדיווח רשמי על השפעתה של הקתדרלה ב"יום המפלגה" ב-1937 נאמר: "כמטאורים הופיעו קרני האור של הזרקורים האדירים אל תוך שמי הלילה הלוטים בשחור אפור. כגבהים מתאחדים עמודי האור בתקרת העננים לכדי זר מרובע כוער. תמונה עוצרת נשימה: הדגלים המתנופפים, הניצבים על הטריבונות והמקיפים את השדה, נעים ברוח הקלה ומכים בעדינות במסלולי האור אנה ואנה"⁶.

אבל כשפרצה מלחמת העולם השנייה, גם האורות הנוצצים של המפגנים הנאציים החלו דועכים בשל ההאפלה, שהוטלה בערים הגרמניות בשעות

הלילה בניסיון להקשות את מלאכתם של מפציצי בעלות הברית. בברלין, בי־רת הרייך, התקנות המחמירות שיבשו את סדרי החיים, גרמו לריבוי תאונות דרכים, הביאו לעלייה בשכיחותם של מעשי פשע ובריונות, תרמו להתגברות הש־כרות ועוררו חרדה ניכרת בקרב התושבים.

בפרשייה מפורסמת הפיל רוצח סדרתי את חיתתו על נשות ברלין מסתיו 1940 ועד קיץ 1941. כחסות ההאפלה הוא תקף נשים, דקר אותן וניסה לחנוק אותן. בתחילה הוא פעל בחלקות גן באחד מפרברי העיר, והעלטה סייעה לו גם להתקרב לקורבנות וגם להימלט לאחר מעשה. בהמשך הוא עבר לתקוף נשים בקרונות החשוכים של הרכבת העילית, להלום בראשן בחפץ קהה ולהשליך אותן מהרכבת הנוסעת. ההיסטוריון הבריטי רוג'ר מורהאוז מספר בספרו **ברלין במלחמה**, שפורסם באנגלית ב-2010, כיצד נלכד לבסוף הפושע, שקיבל את הכינוי "רוצח הרכבת העילית": אשה שהותקפה, הושלכה מהרכבת ונשארה בחיים העידה כי הוא לבש את מדי שירות הרכבות הגרמני. לאחר חקירה מסועפת עצרה המשטרה חשוד - פאול אוגורוב, בן 29, נשוי ואב לשניים, שעבד כעוזר לאתת בקו רכבת שבו בוצעו כמה מהתקיפות. הוא הודה בכיצוע שמונה מעשי רצח, שישה ניסיונות לרצח ו-31 תקיפות מיניות.

אוגורוב, שהיה חבר במפלגה הנאצית ובאס־אה, ניסה לגייס להגנתו את תר־רת הגזע וטען כי התנהגותו התוקפנית נגד נשים נבעה מטיפול בלתי שגרתי נגד מחלת הזיבה שקיבל מרופא יהודי. טיעוניו לא התקבלו והוא הוצא להורג בגילויטינה, אך כפי שמורהאוז מעיר באירוניה מרה, "היה לאוגורוב יסוד סביר לקוות שקו ההגנה האנטישמי שלו יוכל לנחול הצלחה כלשהי. אחרי ככלות הכל, לפחות אחד מאנשי צוות החקירה שלו, גאורג הויזר, היה עתיד להתגלות כרוצח גדול ממנו בעת שפיקד על אייזנצגרופה, אחת מחוליות ההוצאה להורג הנאציות שטבחו ביהודי אירופה המזרחית"⁷.

לפני שמונה שנים, כאשר ביקשה בריטניה לציין 100 שנה לתחילתה של מלחמת העולם הראשונה, היא שבה אל תמורר האזהרה הנושן של שר החוץ גריי מקיץ 1914: בשעת ערב מאוחרת, בין 10:00 ל-11:00 בלילה, ב-4 באוגוסט 2014, יום השנה להצטרפותם של הבריטים למלחמה, עומעמו אורות במוסדות ציבור רבים בממלכה המאוחדת, לרבות בטקס אזכרה לאומי שנערך במנזר וסטמינסטר בלונדון, וכן בבתים פרטיים.⁸ כך התכוננה לה מצבת זיכרון ארעית - אמנם מרובת מוקדים, משתתפים וגוונים אך מוגבלת ל-60 דקות - להררי ההרג, ההרס והאבל שהמיטה המלחמה ההיא. פער־לת ההנצחה הזאת גם הוקירה את יכולת הראייה האפוקליפטית ועם זאת הריאליסטית להחריד של אותו מדינאי, שהקדים לזהות עם בוא המלחמה הגדולה את הצרות שהיא רק רימוזה עליהן ואת לילות האימה הגדולים שע־תידים היו להתפרץ אחריה ובעקבותיה. אולי היתה בכך גם מידה מסוימת של נחמה שהרי בעת קיומו של אירוע הזיכרון המבוזר כבר עבר זמנה של ההאפלה, האורות פעלו כסדרם עם בוא החשיכה ולא התעורר שום חשש מייד־י כי "לא נראה אותם דולקים שוב בימי חיינו".

7. רוג'ר מורהאוז, ברלין במלחמה: חיים ומוות בבירתו של היטלר, 1939-1945, תירגם מאנגלית: עמנואל לוטם, אור יהודה: הוצאת כנרת, זמורה-ביתן, דביר, 2012, עמוד 68.

8. Maev Kennedy, "The lights to go out across the UK to mark first world war's centenary", The Guardian, 10.7.2014. https://amp.theguardian.com/world/2014/jul/10/lights-out-lamps-mark-first-world-war-start

7. רוג'ר מורהאוז, ברלין במלחמה: חיים ומוות בבירתו של היטלר, 1939-1945, תירגם מאנגלית: עמנואל לוטם, אור

יהודה: הוצאת כנרת, זמורה-

ביתן, דביר, 2012, עמוד 68.

8. Maev Kennedy, "The lights to go out across the UK to mark first world war's centenary", The Guardian,

10.7.2014. https://amp.theguardian.com/world/2014/jul/10/lights-out-lamps-mark-first-world-war-start

אשמורת שנייה

הַנְּעָנוּ אֶל הַחֹשֶׁכָה הַגְּמוּרָה.

מָה נַעֲשֶׂה בַּחֹשֶׁכָה הַגְּמוּרָה, וְאֵין בָּהּ מַעֲשֵׂ?

אִידָּהּ נִתְבוֹנֵן בָּהּ, וְאֵין בָּהּ רְאִיָּה?

אִידָּהּ נִשָּׁב בָּהּ, וְאֵין בָּהּ נִקְדֹּת מִשְׁעָן?

וּמָה נַעֲשֶׂה בַּיָּדַע שְׁנִשְׁלָלָה מֵאַתְנֹו יְדִיעָתוֹ?

לֹא נַעֲשֶׂה בּוּ

וְהוּא לֹא יַעֲשֶׂה בָנוּ.

הַמַּעֲשֶׂה, וְהַמַּחֲשָׁכָה שֶׁהִיא מַעֲשֶׂה,

הֵם מַחֲלָתוֹ שֶׁל הַמַּמְתִּין -

- אִם כֵּן נִרְפָּאנוּ.

(חזיז לסקלי, "נער הבועה", שיר 0)9

9. לסקלי, שט, עמוד 75.

ברי שלא היה כל צורך להמתין לפוליטיקאים בריטים מהמאה ה-20 כדי לִי־צור את הזיקה בין חשיכה מוחשית לעלטה אנושית, מאחר שתולדות התרבות משופעות בניסיונות קישור בין גווניו הכהים של הלילה ובין אפלוליותם של הגורמים והמגמות שהוא צופן בחוכו. דורות רבים של פילוסופים, סופרים, משוררים ואמנים הוינו את המיווג הזה ורתמו את כוחם למאמץ לגרש את החושך, אותו חושך שהיה כאן בראשית כל הדברים.

בעברית, כמו בשפות רבות אחרות, המלה "נאורות" מהדהדת בתוכה את המאמץ להאיר, לפקוח עיניים, להתגבר על האפילה ולהביסה. במובן מסוים, ההיסטוריה האנושית - לפחות אם תופשים אותה כפרויקט של התקדמות מתמשכת, של יציאה מחושך לאור - היא דברי הימים והלילות של המאבק הזה: הן במישורים הפרוואיים שלו, שהניבו המצאות יעילות להשתלט על הלילה, לנטרל את כוחו המאיים ולהפכו לחלק שגרתי מהקיום היום-יומי; והן בהיבטים התרבותיים הרחבים שלו, דהיינו - בעצם הניסיון להשתחרר מחוסר התבונה וחוסר הבגרות הקולקטיביים ולהחליפם בצורות חברתיות מוסריות יותר, בדפוסי מחשבה רציונליים יותר, בשיטות שלטון מפותחות יותר ובמבנים כלכליים הוגנים יותר.

המהלך הזה ביית את החושך המקורי והפך את הכאוטיות חסרת הגבולות שלו לַחֲשֻׁכוּכִית, אפילה קלה בלבד. משעה שהתגלו הדרכים המאפשרות לגבור על חוסר הוודאות וחוסר הביטחון שאופפים את הלילה, יכולים היו אנשי העת החדשה להביט בבוז ב"חשכת ימי הביניים": הם ראו עצמם כמי שאינם הולכים עוד כסומים בארובה, אלא פקחו את אישוניהם וזכו להארה. במאות שלאחר מכן הארה זו קיבלה ביטוי מוחשי בשיטות התאורה, שהלכו והשתכללו מבחינה טכנית, הֶהָלוּ את המרחב הפרטי והציבורי - אך הותירו בדרך כלל מחוץ לדיון את האפשרות כי הדחקתם של אותם היבטים קמאיים ומפחידים המתגלמים בממלכת הלילה והרחקתם אל מעבר להרי החושך עלולות לתרום בתורן לתנאי ההיווצרות של עלטות אחרות, מתוחכמות וחסינות הרבה יותר.

הדיון ההגותי בשאלת פניו של הלילה לא התעלם, כמובן, גם מהיכולת להיות "חכם בלילה", לטוב ולרע. עוד ביוון העתיקה נהפך העוף הלילי הינשוף לסמל הידע, החוכמה והמדעים וייצג את אלת החוכמה, אתנה (או מינרבה, הדמות המקבילה לה במיתולוגיה הרומית). בעידן המודרני, הפילוסוף הגרמני גו"פ הגל חזר אל הדימוי הקדום של ינשופה של מינרבה כדי להציג דווקא את מר־גבולתה של הפילוסופיה, שביכולתה לפרש מצב היסטורי רק כאשר הוא כבר חלף אבל אין בכוחה לנבא את הבאות. בהקדמה מפורסמת לאחד מספריו,

שנכתב ב-1821, הטעים הגל: "בתור מחשבת העולם [הפילוסופיה] מופיעה רק לאחר שהממשות השלימה וסיימה את תהליך עיצובה העצמי. ההיס־טוריה מציגה בהכרח את מה שהמושג מלמד, דהיינו, שרק כאשר הממשות הגיעה לידי בשלותה, האידיאלי מופיע אל מול הריאלי, תופש את העולם הזה [הריאלי] בעצמותו, ובונה לו אותו בתצורה של ממלכה אינטלקטואלית. כאשר הפילוסופיה מציירת את האפור שלה באפור, כי אז התיישנה תצורה אחת של החיים, ועל ידי אפור באפור אי אפשר לחדש את נעוריה, אלא רק להכירה. הינשוף של מינרבה מתחיל במעופו רק עם רדת דמדומי הערב".¹⁰

אף על פי כן, הלילה שורץ גם טלטלות, תבהלות ותלאובות למי שמבקש לנצלו כדי להתמסר בכל נימי נפשו לחוכמה הטהורה - כפי שמלמד גורלו העגום של אבי הפילוסופיה המערבית המודרנית, רנה דקארט. כיום כל סטודנט נלהב לפילוסופיה יודע לדקלם מתוך שינה את "טיעון החלום" של דקארט, אבל ההוגה הצרפתי עצמו לא בילה את כל לילותיו בחלומות מופזים או בפיתוח הלוגיקה הקרטזיאנית. באמצע המאה ה-17 הוא נענה להזמנתה של מלכת שוודיה כריסטינה לשמש לה מורה פרטי לפילוסופיה, והיא קבעה כי השיעורים יתקיימו לפנות בוקר. אך דקארט, שהעדיף לעבוד במיטתו עד לשעות הצהריים, סבל מהקור העז בשיעורים עם המלכה, המערכת החיסונית שלו נחלשה והוא חלה בדלקת ריאות ומת.

אבל גם אם השעות הקטנות של הלילה אינן מתאימות להוראת פילוסופיה בארמונות מלוכה, הן נושאות עמן תמיד שפע של משמעויות אישיות בחיים עצמם - כמסמן של מרחב פרטי מרגיע, שבו יכול אדם להשיל מעליו את טרדות הקיום, אם לטובת מנוחה, שינה וחלימה ואם לצורך פיתוח עולמו ותודעתו; ככיתם המוגף והמוגן של רגשות סוערים, הניתנים להבעה אותנ־טית רק כאשר המולת היום שוככת והבריות מתכנסות לד' אמותיהן; כזירה העיקרית למיצוי העונג שביחסים רומנטיים או משפחתיים, ובה בעת - כאתר לגיטימי להתבודדות, לבחינה עצמית שאינה מוגבלת על ידי מבטיהם של זרים וכן לפעילות יצירתית.

במעמדו זה, הלילה משמש מקום מפלט המאפשר שיחה ארוכה, חקירה מקיפה והבנה עמוקה וכך מסייע לחשיפת אמיתות אחרות מאלה שמתגלות תחת קרני השמש הבהירות. ברוח זו ניסתה התנועה הסוריאליסטית בצר־פת לקרוא תיגר על עקרונות התבונה ולכונן יצירות המבוססות על לוגיקה לילית ונותנות דרור לדמיון. הכתיבה האוטומטית שפיתחו מייסדי התנועה התבססה על אסוציאציות חופשיות הנובעות מכוחה האוטומטי של הנפש. הם ביקשו לחבר בין חלום למציאות כדי להתנער משליטתם של השכל ושל החשיכה התועלתנית, וניסו לתעד וּלְמַלֵּל תופעות לא רציונליות כמו אהבה, שיגעון, שינה, אמנות ודת. "מתי יהיו לנו לוגיקנים יְשָׁנִים, פילוסו־פים יְשָׁנִים?" ועק מנהיג הסוריאליסטים, הסופר אנדרה ברטון, במניפסט הסוריאליסטי הראשון, שפירסם ב-1924, והוסיף: "מדוע לא אייחס לחלום את אותו מצב של ודאות ממנה-ובה, אשר לעת חלום כלל לא עלה על דעתי להכחישו? [...]. כלום אין אפשרות לעשות שימוש אף בחלום לשם פתרון שאלות היסוד של החיים?"¹¹

בניסיון להתחקות אחר נקיקיה הטמירים של הנפש ולתת להם ביטוי ספרותי מדוקדק ערכו הסוריאליסטים מפגשים של "שינה בהקיץ", שבהם ביקשו להאזין לקולה של ההשראה הטבעית, לקדש את המקריות שבה היא צצה

^[10] גיאורג וילהלם פרידריך

^[11] הגל, קווי יסוד לפילוסופיה

^[12] של המשפט או מתווה למשפט

^[13] הטבע ולמדע המדינה, תירגם

^[14] מגרמנית: גדי גולדברג, ירושלים:

^[15] הוצאת שלם, 2011, עמוד 15

^[11] אנדרה ברטון, המניפסטים

^[12] של הסוריאלים, תירגמה

^[13] מצרפתית: אירית עקריב, תל

^[14] אביב: ספרית פועלים, 1986,

^[15] עמוד 25

ולפוגג את המסתורין שמקיף אותה. ברטון וחבריו, שהושפעו באופן חלקי מהתיאוריה הפסיכואנליטית של זיגמונד פרויד (גם אם הוא עצמו החשיב אותם למשוגעים גמורים), סברו כי היצירה הסוריאליסטית מצליחה להעמיד תגובת-נגד לממלכת היום, הנשלטת על ידי כלי התבונה, ולהביע רציונליות אחרת, הנובעת מן העלטה.

”כמוה כהתמשכות היתרה של הניצוץ בגו דליל”, כתב ברטון, ”כך יאה במיוחד להיווצרותם של האימאזים היפים ביותר האווירה הסוריאליסטית הנוצרת באמצעות הכתיבה המוכנית[...]. אט-אט נוכחת הרוח במציאות הע־ליונה של אימאזים אלה. תחילה היא מסתפקת בקליטתם, אך עד מהרה היא מבחינה כי הם גורמים נחת לשכלה, ועל כן מרחיבים את תחום ידיעותיה. הרוח מכירה עתה במרחבים חסרי הגבולות שבהם תשוקותיה לובשות צורה, שבהם הבעד-ונגד מבטלים זה את זה ללא הרף, שבהם אפלוליותה אינה מסגירה אותה. היא עפה-דואה על כנפי האימאזים הללו הנושאים אותה עמם וכמעט אינם מותירים לה זמן לנשוף על אצבעותיה הכוויות. זהו היפה בלילות, ליל החזיונים: היום, בהשוואה אליו, הינו לילה.”¹²

אֲשַׁמְרֵת אֶחְרוֹנָה

שֶׁל לַיְלָה בְּחֵלוֹן. אֵין כְּשַׁעַה הַזֹּאת

שׁוֹתָקֶת וְנִכְרִית. הִיא קְרוֹבָה לְשַׁחַר,

הִיא עַל סֵפֶּו, אֶבֶל מִרְחָק אֵין קִץ מִבְדִּיל

בִּינָה לְעוֹלָמוֹ שֶׁל יוֹם. שַׁעַת תֵּבֵל רִיקָה

שֶׁל קִפְאוֹן פְּקוּחַ. עֲלֻטָּה וְלֶהֱט

שֶׁל כּוֹכָבִים דּוֹלְקִים. תֵּבֵל שֶׁנֶּחֱשָׁפָה

מִן הַצִּלְמִים וְהַצִּבְעִים וְהַקּוֹלוֹת

וְלֹא נוֹתְרוֹ מִמֶּנָּה אֶלָּא הַתְּנוּעָה וְהַקְרִינָה, הַשְּׁלֵד

הַצַּח וְהוֹהֵר אֲשֶׁר לִיקוּם.

אֲשַׁמְרֵת אֶחְרוֹנָה,

אֵת כְּפוֹר דְּמָמָתָּהּ פּוֹצֵעַ כְּצִלְקַת

כָּל רֶחֶשׁ חַי. כָּל מַעֲשֶׂה, אִם טוֹב אוֹ רָע,

נִשְׁמַע בָּהּ וְרִצּוֹרִמָּנִי, כְּחַרִּיקַת רִצְפָּה

הַמִּבְהִילָה אֵת הַגֶּנֶב בְּבֵית רִיק.

[...] זוֹהִי אֲשַׁמְרֵת אֶחְרוֹנָה

וְהִיא יָפָה לְהַתְחַלּוֹת. צַחָה וְנִכְרִיָּה הִיא

מִיתַת בָּהֶן חוֹתָם שֶׁל חֹטֵא אוֹ שֶׁל צִדְקָה.

(נתן אלתרמן, פונדק הרוחות)¹³

המוזיקאי חננאל, גיבור המחזה פונדק הרוחות, קם באמצע הלילה ומתכוון להימלט מאהובתו, נעמי, ולצאת לדרך שתוביל להגשמת הכישרון האמנר-תי שבו חונן. במונולוג שהוא נושא בפתח התמונה הראשונה ביצירה הוא מסביר כי קצה הלילה הוא מועד טוב להתחלות מאחר שוהו זמן ביניים שבו העולם פושט מעליו את עורו וחושף את השלד הגולמי שלו, הקודם לפעילות האנושית; זמן שומם ודומם, שבו אין תוקף לשיפוט המוסרי המקובל בשעות היום ואפשר לנהוג על פי אתיקה אחרת, החורגת מעבר לטוב ולרע.

בדומה לחננאל, אמנים רבים הפועלים בתחומי תרבות מגוונים לוטשים את עיניהם אל מכמני הלילה – אבל לא בהכרח בשביל לברוח מאהוביהם, אלא בעיקר בשביל לחדד את חושיהם, להתמסר לרעיונותיהם ולשקוד על יצירתם



חנה סהר
ללא כותרת (מתוך אשמורות)
2007, הדפס הזרקת דיֹו
60x40

Hanna Sahar
Untitled (from: Night
Watches)
2007, inkjet print
60x40

^[12] שם, עמוד 44.

אשמורת שלישית

^[13] נתן אלתרמן, פונדק

הרוחות: מחזה בשלוש מערכות,

תל אביב: הוצאת הקיבוץ

המאוחד, 1974, עמודים 7-8.

במסגרת רגועה ומפרה יותר. האמנית נטעלי שלוסר, הנוהגת לצייר בלילה, מספרת שהיא "פורחת בדממה הזאת של קילומטרים, כשאנשים ישנים. זאת רמה של פרטיות מאוד גבוהה בשביל לשאוב את המעמקים הנפשיים מהלילה. זה לא בהכרח העניין של פוקוס, אלא גם החושים שלי, שהם יותר מחודדים בלילה. זה חייתי הדבר הזה[...]. כל הגוף שלי מחווט ללילה".¹⁴ לסופרת מיקי בן-כנען יש תחושות דומות: "אנחנו משתנים בלילה. מבחינת היכולת הקוגניטיבית והדמיון. יש מחשבות ורעיונות שעולים לי בלילה ואין סיכוי שהם היו יכולים לעלות ביום. אני גם לא אוהבת להתקהל".¹⁵

על מפת ההתרחשויות הליליות משורטטות לא רק חוות הבודדים של מי שמבקשים להימנע מהתקהלות, אלא גם אותן פינות שמתאפיינות בתוויותיו אנושית, ובהן מקומות עבודה הפועלים מסביב לשעון או מוסדות אורבניים שלוו קיומם מתרכו בחלקה החשוך של היממה כגון מסעדות, ברים, מוע־דונים, בתי קולנוע ואולמות מופעים. מוסדות כמו אלה האחרונים נבחנים על ידי המשורר דוד אבידן בספרו **לילות תל אביב**, המציע מדריך ססגוני לחיי הלילה בעיר זו בתחילת שנות ה-80, מנסה לחלץ תובנות כלליות על אופי ההתנהגות של הכליינים בה ואף פורש חזון סהרורי במקצת לעתידו של הלילה התל-אביבי.

אבידן מאבחן כי הישראלים, לפחות בעת כתיבת הספר, עדיין נמשכים לבילויים במעגלים רבי-משתתפים: "צמדים וקבוצות רב-גיליים, ובעיקר קבוצות בנות 2-3 זוגות ומעלה, תופסים שולחנות גדולים במסעדות ובפא־בים וממשיכים מבחינה זו את מסורת הבילוי הקבוצתי הישראלי מתנועות הנוער והפלמ"ח והתנועה הקיבוצית".¹⁶ ועם זאת, הספר גם מראה כיצד חיי הלילה יוצרים קרקע נוחה לרקימת זוגיות רומנטית, או לכל הפחות למציאת פרטנרים למטרת התקרבות ארוטית קצרת מועד: "האיתות הלילי נוח, קביל וקליט יותר, משום שגברים ונשים מגיעים אל חיי הלילה עם תכנות מיני מוקדם כחלק מאקט היציאה מהבית. חלק גדול מההקשרים והתעסוקות הפ־ריפריים של חיי היום נעלם, ובמקומו מופיעים הקשרי-עזר: מוויקה מעוררת, משקאות, ריקודים ונכונות כללית להרפתקות אישיות".¹⁷

התפאורה הזאת באותם אתרים ליליים שומרת בתוכה מקום גם למתבודדים שמרהיבים עוז לצאת מהבית בגפם. אף כי "ישראל ותל אביב קטנות מכדי להגיע בהן לתחושה של בדידות אלמונית בתוך המון מנוכר נוסח ניו יורק, לונדון, פריז או טוקיו", אבידן מצביע גם על דגם של יציאה לילית שבו "אפשר בתל אביב לחוש לבד ולא לבד בו-זמנית, למשל על ידי 'תפיסת ראש' במקום בילוי לילי, בשיבה בודדת של שעה-שעתיים ליד הדלפק, עם או בלי אלכוהול. מניסיוני אני יכול להעיד שאפשר להגיע לתחושה מאוזנת של בודד-בין-מכירים-ומוכרים במקומות בילוי לא מעטים, בעיקר בשעות הקטנות ממש, אפילו על קוקה קולה ומיץ עגבניות".¹⁸

הלילה האורבני שאבידן מהללו ממשיך כל העת להתגוון ולהשתכלל, מוליד עוד ועוד פעילויות ושירותים זמינים ופוגע במרקם האקולוגי בגלל ויהום האור העצום שהוא יוצר. אבל למולו ניצב תמיד על מכונו לילה אחר: הלילה הטבעי, הקסום והקדום, שאפשר עדיין לחוות אותו – או שארית כלשהי ממנו – ביישובים כפריים, באזורי גבול, בשטחי הפקר או באתרים של טבע פראי, היכן שהלבנה והכוכבים הם עדיין מקורות אור עיקריים. האמנם אפשר עדיין לחוות במלוא עווה את ההתפעמות הרומנטית מיפעתו של הלילה, מצליליו,

14. מצוטט אצל: עופרה רודנר, "לחם העולם עדיין מתנכר למי שמעדיפים לחיות בלילה?", הארץ, 13.10.2021. https://www.haaretz.co.il/gallery/lifestyle/2021-10-13/ty-article-magazine/.highlight/0000017f-f2bf-d497-a1ff-f2bf855b0000

15. שם.

 16. דוד אבידן, **לילות תל אביב: המדריך לחיי הלילה**, תל אביב: הוצאת תירוש, 1983, עמוד 51.

17. שם, עמוד 73.

18. שם, עמוד 132.

מריחותיו, מחיותיו, מהתחושות הקיומיות שהוא מעורר הרחק משאון העיר ומהמון האדם? וכאשר אדם נמצא על גדת אגם, במעבה יער, בלב מדבר או בקצה שדה, האם הוא יכול בכלל, ולו להרף עין, להתנשל מתלאות היום ולהתפעל מפלאות הליל?

אם לחזור שוב אל אפילת העידן הנאצי, מפתיע לגלות כי דווקא באותו גיא צלמוות מצוי ניסיון להשיב בחיוב על השאלות הללו. ב-1947, שנתיים לאחר סיומה של מלחמת העולם השנייה, פורסם **המין האנושי**, ספר המגולל את חוויותיו של רוֹבֶר אַנטלם, לוחם הרויסטנס בצרפת, כאסיר פוליטי במחנות נאציים. אנטלם נכלא תחילה במחנה הריכוז בוכנוואלד, הועבר למחנה עבודה בבאד גרדנסהיים והמשיך ממנו בצעדת מוות למחנה דכאו. עם השחרור גילו אותו שם חבריו כשהוא גווע בתוך ערימת גוויות, והצילו אותו. באחד הקטעים המרגשים בספרו הוא משחזר את הלילה שנגלה לעיניו בעודו עומד במשתנה ליד צריף האסירים במחנה העבודה – לילה מבהיל, שמפגין שוויון נפש מקומם כלפי הגורל האנושי וכלפי ההתרחשות ההיסטורית, ובעת ובעונה אחת גם לילה מפליא, שמאפשר למתבונן בו שעת חסד קטנה שבה אורות העולם והנפש שוב ניצתים ומבעירים להבה זערורית של תקווה.

"מרוב התבוננות בשמים, בחושך המוחלט, בצריף של האס-אס, בגוש הכנ־סייה, בגוש של החווה", כותב אנטלם, "כמעט התפתית לערכב הכל יחד בתוך הלילה. נכון שהלילה היה אותו לילה, אותו הלילה לפריץ ולתושב הריין, לזו שנתנה לי פקודות ולזו שנתנה לי לחם. אבל התחושה הלילית, ההתבוננות במרחבים האינסופיים, שביקשו להעניק לכל אותו ערך – שום דבר מזה לא היה יכול לשנות את המציאות או לצמצם כוח כלשהו, להביא לכך שמישהו מהצריף יהיה מוכן לאחד האנשים שבכנסייה, או להיפך. ההיסטוריה לועגת ללילה שמבקש למחוק במחי יד את הניגודים. ההיסטוריה בולשת אחרינו מקרוב יותר מאשר אלוהים. יש לה דרישות נוראות אחרות. בשום פנים היא לא מסייעת להשכין שלום בתודעה. היא ממציאה לעצמה קדושים ליום וללילה, תובעניים או מהוסים. אף פעם היא לא סיכוי לגאולה כי אם הכרח, ההכרח לזה וההכרח לניגודו, היא אפילו יכולה, מחופשת במוחו של אחד מאיתנו לצחוק חרש בחושך, ובו בזמן לצחוק ברעש הנתעב שבוקע מהצריף.

"אפשר לשרוף ילדים והלילה לא יניד עפעף. הוא סביבנו, הסגורים בתוך הכנסייה, והוא דומם, לא נע ולא זע. גם הכוכבים שלוים, מעלינו. אבל השלווה הזאת, חוסר התנועה הזה, הם לא המהות ולא הסמל של איזו אמת רצויה; הם השערורייה של האדישות האחרונה. יותר מלילות אחרים, הלילה הזה היה מפחיד. עמדתי לבדי בין קיר הכנסייה לצריף האס-אס, המשתנה העלתה אדים, הייתי חי. היה עליי להאמין בזה. הבטתי שוב למעלה. עלה בדעתי שאולי אני היחיד שמביט כך בלילה. בתוך אדי המשתנה, מתחת לריק, בתוך האימה, זה היה האושר. נראה שזה מה שצריך לומר: הלילה הזה היה יפה".¹⁹

^[1] רובר אנטלם, המין האנושי, תירגמה מצרפתית: רסה איילון, תל אביב: הוצאת עם עובד, 2011, עמוד 114.

אל תוך הלילה

אפרת לבני

ללילה פנים רבות. הוא עוטף ומערסל, מלנכולי ורר-מנטי, אך גם מפחיד, מאיים ואפל, הוא נוגה וחלומי אך רוחש מסתורין, הוא זמן לשינה מתוקה או לסיוט בלהה. זמן של פריצות, של חרישת רע, של פעילות חשאית ואסורה, של מכסה ומסתור; אבל גם של בילוי ונהנתנות, של תשוקה והתענגות, של שחרור ואובדן חושים. הלילה רוחש חיים: בטבע מתעוררים ינשר פים ועטלפים, הקקטוסים פורחים, הימים גואים והמי-טאורים נופלים; ובציביליזציה יוצאים אנשי הלילה למלאכת לילם; בליינים ומתהוללים, ברמנים ושוטפי כלים, שוטרים ונהגי מוניות, נשים וגברים בזנות, אחים ורופאים במשמרת לילה, אומרי סליחות ומטא-טאי רחובות. הלילה הוא גם הזמן המועדף על אנשי רוח ויוצרים רבים, הוא זמן טוב להגות והשראה, לכתיבה ויצירה; אך בעבור אלה העוסקים באמנות חזותית, בלילה טמונה גם מכשלה נוראה, שהרי ללא אור אין דימוי ואין ראייה.

"וַיֹּאמֶר אֱלֹהִים: יְהִי אוֹר, וַיְהִי־אוֹר. וַיֶּרָא אֱלֹהִים אֶת־הָאוֹר כִּי־טוֹב, וַיַּבְדֵּל אֱלֹהִים בֵּין הָאוֹר וּבֵין הַחֹשֶׁךְ. וַיִּקְרָא אֱלֹהִים לְאוֹר יוֹם, וְלַחֹשֶׁךְ קָרָא לַיְלָה". הלילה מוגדר ראשית וקודם כל על דרך השלילה, כהפוך מהיום, ועל דרך הניגוד שבין אור לחושך. ואם האור הוא "כי-טוב" הרי שהחושך ההיפך ממנו. כך מאז ומעולם, מאז המקרא, מאז אפלטון ומשל המערה, מאז החיבור על מלחמת בני אור בבני חושך, מאז המחקר והכתיבה על ימי הביניים וכינויים "ימי הח-שיכה". הלילה ועמו החשיכה כרוכים פעמים רבות, מטפורית בהידרדרות, במסווה, בתעתוע ובאובדן, אך כאמור בעבור האמן החזותי מדובר באבידה הרסנית. האמנות החזותית מושתתת כולה על חוש הראייה והתלות שלה במקור אור היא מוחלטת.

חנה סהר
ללא כותרת (מתוך ביגו הנסיכה)
1999, תצלום צבע
50X70

Hanna Sahar
Untitled (from:Princess
Bingo), 1999
c-print
50X70



בְּלִילָה חֶלְמָתִי עָלַיָךְ‏

Lyrics: Nicusor Constantinescu & Nicolae Vladoianu

Music: Ionel Vasilescu

Translation: Tomedes Israel

הַלִּילָה עֶכֶר

בְּחִלּוֹמוֹת כְּבִדִּים נֶאֱבָקָתִי

אֵינִי יָכוֹל לְשׁוֹטֵט בְּחִלּוֹם

אֵינִי יָכוֹל לְפָרֵשׁ אוֹתוֹ

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

התערוכה הנוכחית מציגה קבוצה של יצירות שבהן מופיע הלילה כנושא וכדימוי מרכזי. המשותף להן הוא שהן לא נרתעות מן הלילה ומן המגבלה החזר תית שהוא מציב; להיפך, הן נמשכות אליו, בוחרות להיכנס אל תוך הלילה, לשהות בו, לאמץ ולמצות את עושר האפשרויות וההקשרים שהוא מציע, ולהגיח ממנו כדי להציג את ריבוי פניו.

החלום

”בלילה חלמתי עלייך” - זוהי כותרת ציור של **פיליפ רנצר** (עמ' 48-49) הרשומה במפור על פני הציור עצמו בשפת האם שלו, רומנית: **”azi noapte te am visat”**¹.
”זהו שיר אהבה שאבא שלי נהג לשיר כשיר ערש (הרס) לאחותי ולי כשהלכנו לישון”, כותב רנצר, ”הוא היה כל כך מרוצה מיכולותיו הווקאליות שטרח לשיר אותו בקולי קולות, דבר שלא איפשר לנו להירדם. השיר מספר על מישهو שחלם בלילה על אהובתו שעוזבת אותו ואז התעורר מהחלום ולא הבין אם הדמעות שעל לחיו הן חלום או מציאות”². בעוד השיר הוא שיר אהבה וגעגוע של גבר לאשה, למתואר בציור אין דבר עם רגשות רומנטיים שכאלה. הסיטואציה כולה נראית כחלום בלהות שבמרכזו יער אפל עם עצים שרופים, שענפיהם נדמים לזרועות גדומות או משתלשלים ומתפתלים כחבלים סביב הג־זע. בחלקה התחתון של התמונה מאיר בעוצמה מקור אור שאפשר לפרש כירח מלא המטיל את אורו על היער, אך הוא נדמה יותר לזרקור מסנוור המשמש לחיפוש נמלטים. על צמרות העצים מרחפים יצורים היברידיים מזוורים המורכבים מראשים של יהודים חרדים, בתיאור גרוטסקי הנראה כלקוח מקריקטורות נאציות, מחוברים לגוף של ציפור-חייזר במין היפוך מזוויע של איורי ”הגדת ראשי הציפורים”.

פיליפ רנצר, 1848

המראות והדימויים בציור הזה הם מוטיבים חזורים ביצירתו של רנצר ובעיסוק המעמיק והמתמשך שלו ביחסי אב ובן על רקע מתח בין-דורי, במיוחד זה של דור שני לשואה, כמצבי פליטות והגירה באופן כללי ובפרט של העם היהודי במשך ההיסטוריה, ובמצבי השבר בבית ובמשפחה הנלווים אליהם. אם לרגע אפשר היה לדמיין כי הדלת הנפתחת בגוע העץ שב־צדו הימני של הציור היא רמז ל”בית על עץ” שב־נה אב לבנו לצורך משחק, הרי האשליה מתנפצת למראה גופה מפוחמת הנופלת מן הפתח. ברקע על אחד העצים ניצבים בגובה סולמות, אשר יחד עם הענפים המשתלשלים כחבלים יוצרים גרסה מ־רידה של משחק הילדים ”סולמות ונחשים”; ואילו הסולמות העליונים שראשם נראה מגיע עד השמים,

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

http://virtualromania.

org/music/old-buc/13.%20

Azi%20noapte%20

te-am%20visat%20-%20

Titi%20Botez.html

http://www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

www.

סרגיי פנקייב

ללא כותרת (החלום של איש

הזאבים), 1914 לערך.

סרגיי פנקייב

Untitled (The Wolf Man's

Dream), ca. 1914

סרגיי פנקייב

Untitled (The Wolf Man's

Dream), ca. 1914

סרגיי פנקייב

Untitled (The Wolf Man's

Dream), ca. 1914

סרגיי פנקייב

Untitled (The Wolf Man's

Dream), ca. 1914

סרגיי פנקייב

Untitled (The Wolf Man's

Dream), ca. 1914

סרגיי פנקייב

Untitled (The Wolf Man's

Dream), ca. 1914

סרגיי פנקייב

Untitled (The Wolf Man's

Dream), ca. 1914

סרגיי פנקייב

Untitled (The Wolf Man's

Dream), ca. 1914

סרגיי פנקייב

Untitled (The Wolf Man's

Dream), ca. 1914

סרגיי פנקייב

Untitled (The Wolf Man's

Dream), ca. 1914

סרגיי פנקייב

Untitled (The Wolf Man's

Dream), ca. 1914

סרגיי פנקייב

Untitled (The Wolf Man's

Dream), ca. 1914

סרגיי פנקייב

Untitled (The Wolf Man's

Dream), ca. 1914

סרגיי פנקייב

Untitled (The Wolf Man's

Dream), ca. 1914

סרגיי פנקייב

Untitled (The Wolf Man's

Dream), ca. 1914

סרגיי פנקייב



כמו בשיר הילדים "לאבא שלי יש סולם"³, מאזכרים את חלום יעקב שבו ניתנה ההבטחה האלוהית לבית לעם היהודי. אך נדמה שיותר מכל מהדהדת תמונת החלום שבציור הזה תמונת חלום אחרת, ארכיטיפית לא פחות - תמונת החלום של "איש הזאבים" (עמ' 21), אחד המטופלים המפורסמים ביותר של זיגמונד פרויד, שתיאר חלום ובו החלון בחדרו נפתח מעצ־מו ומבעדו הוא רואה להקת זאבים ישובים על העץ שבחוץ ונועצים בו את מבטם. החלום פורש על ידי פרויד כטראומה בין-דורית שבה ראה המטופל את הוריו מקיימים יחסי מין בילדותו.

פיליפ רנצר, 1848

חלום הוא אמצעי טוב להתגבר על בעיית היעדרו של האור, שהרי גם אם ברור לנו כי החלום נחלם בעת לילה, בחושך מלא ובעיניים עצומות, הוא עצמו מואר כך שאפשר לחזות בתמונת החלום. "בחומר הנפשי של מחשבות החלום", כותב פרויד, "נמצאים דרך קבע זיכרונות של חוויות מרשימות - לא פעם מן הילדות המוקדמת - אשר הן עצמן נתפשו על פי רוב כמצבים בעלי תוכן חזותי. בכל מקום שהדבר מתאפשר, רכיב זה של מחשבות החלום מפעיל השפעה מכריעה על עיצובו של תוכן החלום, בהיותו מוקד של התגבשות, אם אפשר לומר כך, הפועל כגורם של משיכה וחלוקה של חומר מחשבות החלום".⁴ התוכן החזותי של הח־לום, על פי פרויד, הוא הרכוב הגלוי שלו, בעוד את התוכן הסמוי שלו, את החומר של מחשבות החלום, אפשר לחשוף רק באמצעות אנליזה. עבודת החלום היא התהליך שבאמצעותו התגלגל התוכן הסמוי של החלום אל התוכן הגלוי שלו, תהליך שבשום פנים

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

פיליפ רנצר, 1848

ליל חלומי על הלוחם המביט מעלה

ציון אברהם חזן

הלילה אֶשְׁכּב על הגב
אֶשְׁכּב ולא אֶתְהַפֵּךְ
אֶנִּיחַ כְּרִית לְכַרְכִּי
אֶנִּיחַ לְשׁוֹן עַל הַחֶךְ

אֶשְׁכּב כִּי נוֹעֲדָתִי לְחֹלֶם
אֶף שְׁדַפֵּק רֹאשִׁי יְהֵלֵם
בְּמַחְלוֹת עֲמוּמִים וְעַפְעָפִים כְּבָדִים
אֶשְׁקַע בְּשִׁכְבִּי אֶל תְּהוֹם

חֲלוּמִי הוּא חֲלוֹם עַל לֹחֶם
שְׂרָאוֹשׁ לֹא מֵרְפִיז לְעוֹלָם
אֶצְפֶּה בּוֹ מִבֵּית אֶל כּוֹכְבֵי הַשָּׁמַיִת
וְהוּא מְדַבֵּר אֶל אֲוֵנָם

אֲנִי הַלּוֹחֶם הַמְדַבֵּר אֲלֵיכֶם
אֲתֵם הַחוֹלְפִים בְּמָרוֹם
עוֹד מְעוֹדִי לֹא הִרְפַּנְתִּי רֹאשִׁי
לֹא הִשְׁפַּלְתִּי סִנְטָר גַּם הַיּוֹם

אֲנִי הַלּוֹחֶם הַחוֹסֶה בְּאוֹרְכֶם
מֵאֲבוֹ, אֲזֹ דָּבַר כִּי אֶלְחֵם
הִטּוֹ אֲוִנְכֶם וְאֶנְעִים אֶת זַמְנְכֶם
כִּי רַע לִי וּמַר וְאֵים

בְּעֶמְדִי לִפְנֵיכֶם, עַל הָאָרֶץ תַּחְתִּי
שׁוֹכְבִי אִישׁ, הוּא פָּגוּעַ אוֹלִי
דְּחַפְתִּיו וְאֵינּוּ מֵתְהַפֵּךְ כִּי כְּבֹד
לֹא אוֹכֵל לְשִׁאתוֹ עַל כְּתָפִי

אֲתֵם שְׂרֹאִים אֶת שְׂבִילֵי הָעַיִם
מִזֶּה עָלָה בּוֹ, אֲמָרוּ לִי שׁוֹמְרִי
אֶל קִרְבּוֹ בְּדַרְכִּי כְּכֹר הַגְּעֵתִי לְבָכִי
אֵין בִּי עוֹ לְהַפִּיט אֶל רִגְלִי

כֶּף אֲמַר הַלּוֹחֶם
בְּשִׁכְבִּי עוֹד הוֹמֵם
הֶרְקִיעַ בּוֹעֵר מַעְלִי
הָאוֹר מְסַנֵּר וְאֲנִי מֵתְעוֹרֵר
לֹא אוֹכֵל לְהַגִּיד לוֹ כִּי חִי

אינו זהה לייצוג. "רק לעתים נדירות מציג החלום שחזורים נאמנים וטהורים של סצינות ממשיות".⁵ החלום מבחינה זו הוא אמצעי ראיית לילה משוכלל המעבד את תוכן המחשבות והחווייות ומקרין אותן כתמונה חזותית ברורה, גם אם מרחיקת עדות.

"ליל חלומי על הלוחם המביט מעלה" היא כותרת היצירה של **ציון אברהם** חזן המורכבת מסדרת רי-שומים בדיו על נייר (עמ' 72-98, 73). כמו בציור של רנצר, גם כאן נקודת המוצא לסדרה היא שיר. את השיר כתב האמן עצמו וכותרתו ככותרתה של סדרת הרישומים. והו שיר בן שמונה בתים המספר על חלום על אודות לוחם אלמוני ומוזר - לוחם שאינו מביט מטה לעולם. החולם והלוחם, שניהם פונים לרקיע ולכוכבים - החולם בשוכבו לישון על הארץ, הלר-חם בהיותו מביט מעלה. בחלום משוחח הלוחם עם הכוכבים, מספר להם על מצבו וחולק עמם את תחו-שותיו, אבל גם פונה אליהם בבקשת עזרה. בדרכו, הוא מספר להם, נתקל באדם השוכב על הארץ אך בהיותו מביט מעלה בלבד הוא לא יכול לראות מה מצבו של זה השוכב למרגלותיו ומבקש מהכוכבים הצופים מעל לספר לו. בסופו של השיר נודע לנו מפי החולם כי השוכב למרגלות הלוחם אינו חי - כלומר, זוהי גופה. הרישומים חושפים בפנינו רובד סיפורי נוסף, ומהם אנו למדים כי מרגע לידתו עבר הלוחם סדרת אימונים קשוחה, דומה לזו של לוחמי ספרטה, שמטרתה להרגיל ולאליץ אותו להשאיר את ראשו ומבטו מכוונים מעלה. הבחירה בתיאור לוחם שגידולו ומערכת החינוך שלו מושקעים כל כולם בכך שלא יביט מטה מבהירה כי גם במקרה זה יש לחלום תוכן סמוי שנדרש לחליץ - שהרי אין כל היגיון מעשי בלר-חם המביט מעלה בלבד ומשום כך יהיה מוגבל ובלתי כשיר בעליל. אך מבחינה תודעתית, ללוחם כזה יש יתרון גדול כי הלוא התנאי הנדרש כדי להיות לוחם ללא חת הוא להדחיק את סכנת המוות - כלומר, לא להתבונן למציאות בעיניים, לא להביט מטה כדי לא לראות את המוות האורב לו על כל שעל בדרכ.

מתוך הסכנה והקטסטרופה מתעצבת גם "דמות ישנה (עבודת הכנה)" - יצירתו של **משה ניניו**, שבמרכזה דמותו של גבר ישוב על כיסא, ראשו נשען על ידיו השלובות והוא רכון על כרית שמונחת על ברכיו, עיניו עצומות והוא שרוי לכאורה בשינה עמוקה (עמ' 70). התמונה רשומה בקווי מתאר גסים, והיא כמו נוצרת ומתפרקת לנגד עינינו בהיותה מורכבת מארבעה גיליונות נייר שהוצמדו זה לזה בחפיפה כריבוע לא מדויק בדמות שבשבת או צמצם של מצלי-מה. התפרים הנפרמים בדימוי כתוצאה מאופן תצוגה

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

- ↑ שם.

זה נפרמים במקביל במשמעות המוענקת ליצירה על ידי הכותרת שלה. זאת, כאשר מבט מעמיק מגלה כי הכיסא הוא מושב מטוס, הכרית היא חגורת הצ'לה, ותנוחת השינה אינה אלא תנוחת כוננות לאסון אווירי מתקרב. הדימוי לקוח מתוך חוברת ישנה של חברת התעופה אל-על, שהיתה מונחת בעבר בכל מושב במטוסיה וכוללת הוראות מפורטות לנוסע כיצד לנהוג במקרה חירום בעת הטיסה (עמ' 23). אז מדוע "דמות ישנה"? הלוא שינה היא מצב הפוך לחלוטין מכוננות. ניניו עושה כאן חיבור דיסוננסי אך מעגלי, הנע וחוזר בין רישום זניח, לא-אמנותי, חסר מקור וללא-מחבר, ובין איקונוגרפיה תרבותית־אמנותית גבוהה, בעלת מעמד ארכיטיפי רליגיוזי - זו של הדמות הישנה: "השימוש בעיצוב גרפי 'רע' של אדם במצוקה", כתבה על העבודה נילי נוימן, "ומשי־כתו לעבר עיצוב מצב תודעה דתי במסגרת התרבות, כדמויות 'המלנכוליה' (דירר), 'האדם הישן' במסורת האלכימיסטית, 'שנתה של התבונה מולידה מפלצות' (גויה), 'ראדם צעיר עצוב ברכבת' (דושאן), מבהיר את אופן הפיכתו של הדימוי לאמבלמה".⁶

דיאלקטיקה זו שבין הדימוי הגנרי ליצירות מופת מור־שכת את השטיח מתחת לאפשרות להקנות לתמונה משמעות מוצקה וקבועה. החתירה תחת מבנה יציב מתבצעת פעם אחת באמצעות היחס שבין הדימוי לכותרת, ופעם שנייה באמצעות עצם המנגנון שיצר אותו מלכתחילה - הצילום. הדימוי המצולם הוא תר־לדה של מינון ושלטיטה בכמות ובמשך החשיפה לאור ושל היחס בין הנראה לבלתי נראה. ב"דמות ישנה (עבודת הכנה)" נמתחו הגבולות הללו מעבר למקובל. העבודה מורכבת מארבע הדפסות שחור-לבן שנעשו בצילום אנלוגי בפיתוח ידני בחדר חושך ובקיבוע ידני ללא קערות, כלומר - קיבוע שהוא לא-קיבוע והוא סופי רק באותה מידה שאינו סופי. "הקיבוע - דורש חומר המפסיק את הפעולה ומקבע את דרגת התפתחותו וצורתו של הדימוי, ולפיכך זה הרגע של קביעת משמעות", כותבת נוימן. אבל ניניו מסרב לקבע את הדימוי ומסרב לקבע את המשמעות. "כך מתבהרת ההקבלה", ממשיכה נוימן, "שבין יציקת הדימוי בתהליך הצילום לבין קיבועו של מצב קיום נפשי במערכת תהליכים 'אובייקטיבית' שמנוגדת לטבעו".⁷ העמדה הזאת, המתנגדת לרעיון כי אפשרי להפקיע אירוע או רגע מסוים מהזרימה המתמדת של החיים ולהותירו ניח ואובייקטיבי דרך לכידתו כדימוי מוגמר וסגור - אין מתאימה ממנה לצורת האמבלמה. שהרי האמבלמה היא יצירה אינטרט־קסטואלית הניצבת על שלושה קודקודים: הטקסט, הדימוי ועולמו התרבותי של הצופה.



דף הוראות בטיחות של חברת התעופה "אל על", שנות ה-80.

"El Al" Airlines Safety Instructions, the 1980s

שיר, סיפור ואגדה

עבודות רבות בתערוכה זו מתבססות על היחס שבין טקסט לדימוי. אצל ניניו זה החיבור בין טקסט "יבש" של הוראות פעולה ("מצב כוננות: התאם את ישיבתך כפי המצויר, כשראשך מוחזק כלפי מטה"⁸) ובין כות־רת היצירה המפנה לאילן היוחסין האמנותי העשיר שאליו הוא קושר אותה. ביצירות אחרות בתערוכה נעשה קישור לטקסט ספרותי כאשר בחלקן הוא כלול ביצירה עצמה, ובאחרות הוא נמצא ברקע שלה או נלווה אליה כטקסט פרשני.
ללילה יש פוטנציאל ספרותי אדיר - פואטי, אלגורי וסימבולי - המשוחרר לחלוטין מהמגבלה החזותית של נראות, לכן אין זה מפתיע שאמנות הלילה הוויוואלית מבקשת להיסמך עליו. אצל רנצר כאמור מדובר בשיר ערש שגם הע־ניק ליצירה את שמה ואילו אצל חזן השיר הוא חלק אינטגרלי מהיצירה והם בעלי כותרת וזהה. בעבודותיו של **לארי אברמסון**, הזיקה לשיר נעשית גם היא באמצעות הכותרת שלהן: "מה יפים הלילות XVIII" ו"מה יפים הלילות XXIII"⁹ (עמ' 84-85). השיר "מה יפים הלילות בכנען" הוא אחד מכמה שירים שכתב יצחק קצנלסון, מחזאי ומשורר יידי, בעברית. השיר נכתב ככל הנראה בלודו' ב-1906, קיבל לחן עממי ערבי ב-1911 על ידי אנשי ארגון השומר והפך לאחד הלהיטים של חלוצי העלייה השנייה ומאוחר יותר של הזמר הישראלי שלאחר קום המדינה. הוא זכה לעשרות ביצועים מוקלטים ובמשך השנים נוספו לו שורות וכתים שאינם מופיעים במקור.

אך מה לשיר ארץ-ישראלי נושן ולציור פוסט-מוד־רניסטי מופשט של אברמסון? במישור הגלוי, נראה כי החוליה המקשרת היא הלילה. הציורים ערפיליים וחשוכים ובמרכום מרחף מקבץ אלמנטים המזוהה עם יצירתו של אברמסון - קרש עץ, ריבוע שחור וזנב סהר. במישור הסמוי מוביל אותנו החיבור הזה לשאלה הניצבת בעומק יצירתו של אברמסון, שאלת הרלוונטיות של הציור. שאלה כפולת פנים זו מופ־נית מצד אחד לעבר ההיסטוריה המודרנית של הציור ובמיוחד ל"מבוי הסתום" שאליו הובילו הזרמים של המופשט והמושגיות; ומצד שני, היא מכוונת לעבר המעמד של הציור ביחס למקום ולמציאות הסובבים אותו ובמיוחד ביחס לקשר בין אקטואליה לאמנות. קרש העץ מופיע בציור אחד כתורן שעליו מתנופף דגל שחור, ובאחר - כמדף שעליו מונחת קופסה שחר־רה המכילה את סודות הכרונולוגיה שהובילה לאסון. בשניהם הקרש הוא גם תזכורת לדיקט - אחד הסמלים המיתולוגיים של הציור המופשט הישראלי; ואילו הריבוע השחור, שהוא הדגל בציור האחד והקופסה

8. מתוך: חוברת ההנחיות למצב חירום של חברת התעופה אל-על, שנות ה-80.

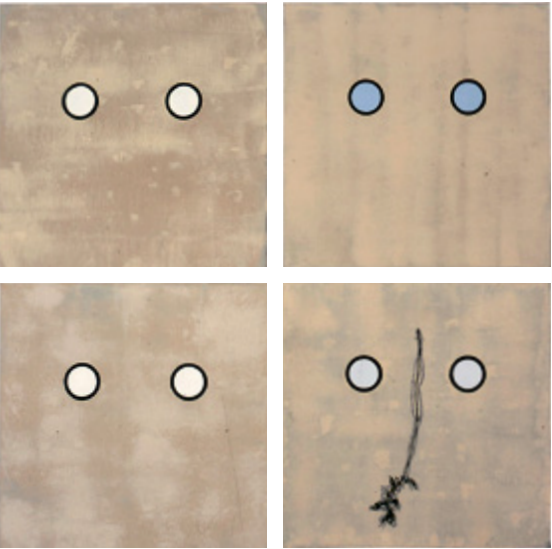
9. https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=716

 10. "העין תמיד רוצה לגעת - לארי אברמסון בשיחה עם יערה שחורי", מתוך: לארי אברמסון - ציורים חדשים 2004-2007, קטלוג, 2007, גלריה גורדון, תל אביב, עמ' 4.

 11. דניאלה טלמור, "מקרה לילה", מתוך: לארי אברמסון - מקרה לילה, קטלוג, מוזיאון חיפה לאמנות, 2001, עמ' 9.

לארי אברמסון עדי ראייה, 2000 שמן על בד 30.5X30.5 כ"א באדיבות אוסף שבלת עורכי דין, ניו יורק

Larry Abramson Eye Witnesses, 2000 oil on canvas, 30.5X30.5 each Courtesy of Shibolet Law Firm Collection, New York



השחורה בשני, מתייחס לריבוע השחור של מלביץ' המזוהה עם הולדתו של המופשט הגיאומטרי. ולב־סוף, זנב הסהר שהוא ירח אבל גם חרמשו של מלאך המוות וגם המגל של החלוצים ה"קוצרים ברינה", אותם חלוצים וממשיכהם בוני הארץ, ששרו לאורך שנים את "מה יפים הלילות" בהתלהבות, בדבקות, בעצימת עיניים, בעיוורון.

אברמסון בוחר בכוונה בשיר שבמקום האור הארץ־הישראלי הידוע מהלל דווקא את הלילה. הלילה כמו הריבוע השחור הוא מצד אחד נקודת האפס של המבט, החסימה והמחיקה המאיינות את הרְאָיָה ואת הרְאָיָה ומובילות לעיוורון ולאין-מוצא, אך מצד שני הוא יכול גם להיות חור, צוהר, פתח, אל ראייה אל־טרנטיבית חדשה. "יכול להיות שהסגול הכהה שבת־שתית הצבעונית של הציורים שלי", אומר אברמסון, "הוא עצימת העיניים כלפי השמש. הרי כשעוצמים בחוזקה את העיניים מול השמש רואים שחור-סגול. בדיעבד, כך אני מבין את היחסים שלי עם השמש, עם המציאות: הייתי צריך לעצום עיניים, להיכנס לאפ־לולית של המדיום, ורק אז לפקוח אותן כדי חרכים, כמו מרגל, ולבלוש אחר המציאות".¹⁰

הלילה והעיוורון הם אלמנטים מרכזיים ביצירתו של אברמסון. עשור לאחר סדרת "מה יפים הלילות" הופך חרמש הירח לסדרת ציורים של ירח מלא, שאליה שייכים שלושת הציורים "לילית", "קטא" ו"תלתו" (עמ' 82-83). כותרות הציורים מעידות כי גם כאן התשתית היא ספרותית: האגדה על לילית הלקוחה מהמיסטיקה והפולקלור היהודי, על גלגוליה השונים, מתארת את לילית כשדה או כאם כל השדים המהווה איום אפל ומרושע בעיקר על קדושת המשפחה ועל הילודה. אך יותר מאשר הירחים המלאים אצל אב־רמסון קשורים ב"תשעה ירחי לידה" - הם קשורים דווקא ביחסי עיוורון וראייה. בסדרה "עדי ראייה", הקודמת לסדרת הירחים, הוא מתמקד בציורי עיניים ובעיקר במבט החלול והריק - בראייה שאינה רואה (עמ' 25). שיאה של הסדרה בקבוצת ציורים שכל מה שנותר בהם הם שני עיגולים ריקים. "העיניים העיוורות שבציורים", כותבת על ציורים אלה דניאלה טלמור, "מתבוננות, לכאורה, ובדקות, בדומה לנביא העיוור הרואה נכוחה ומשמיע דברי אמת".¹¹ ציורים אלה הם שהופכים מאוחר יותר לירחים.

העיוורון והטקסט נמצאים גם בלב הסדרה "כתבי ליי־לה" של **דפנה שלום** (עמ' 54-57). לאחר לידת בנה התחלף לה יום בלילה ומתוך החשיכה היא החלה להתעמק וללמוד את כתב הברייל לעיוורים, כתב

שנוצר במקור כשיטה המאפשרת לחיילים לקרוא פקודות בלילה. "הגעתי אל הברייל כי חיפשתי שפות אלטרנטיביות", היא אומרת, "אולי בגלל שאני בת להורים מהגרים וכי גרתי בניו יורק הרבה שנים, חיפשתי שפה אוניברסלית. בסך הכל קריאה היא חוויה ויוואלית, אבל אנחנו אף פעם לא זוכרים אותה ככזו".^[2] הטקסט בעבודות הללו משמש לא רק כנקודת מוצא, כהשראה או ככותרת, אלא כאלמנט הוויזואלי שמכונן את היצירה. שלום השתמשה בדפים שעליהם הוטבע כתבליט טקסט בסימני כתב ברייל, דימוי שהוא ביסודו לבן על לבן, ועליו היא מוסיפה משיכות מכחול ורישום בצבע שחור, כך שהכתב הופך לגלוי רק מתוך השָחור והחשיכה. שלום סרקה את הניירות, הדפיסה והגדילה אותם והוסיפה לצייר בשחור על גבי ההדפסות. בשתי עבודות תואמות היא מציירת על סימני הברייל מקבץ עגול של נקודות שחורות, שמהן היא מושכת קווים רוטטים הנראים כבליל חור טים הנפרמים ממרכז הדף. התמונה המתקבלת היא של ירח מלא המשייט על פני ערפילים (עמ' 56-57). בעבודה נוספת משיכות הצבע השחור והקונטורים העזים יוצרים על פני הטקסט תמונת זכוכית סדוקה ומנופצת (עמ' 54), ובאחרת היא "מוחקת" את הטק־סט במשיכות מברשת גסה בצבע שחור - מחיקה שב־מקום להעלים, חושפת ומגלה את הטקסט (עמ' 55).

כותרות העבודות נושאות עמן אינפורמציה מבארת המכוונת דווקא לאלה הרואים. שלום מציינת בסר גריים את מקור הטקסט המודפס על הנייר: בשתי העבודות התואמות אלה הן שתי הפסקאות האחר־נות מתוך המסה "גילוי וכיסוי בלשון" של ביאליק, ואילו בשתי האחרות מדובר בשירים "מבפנים" מאת רועי חסן¹³ ו"סאפי" מאת אמירה הס. הפסקאות של ביאליק עוסקות בתהום הנפרשת מתחת למלים, במה שנשאר כשהמלים כלות, בלשונות בלא מלים שמ־בילות לעולמות חדשים, "ולא לסתום באים אלא לפ־תוח", כותב ביאליק.^[4] כמו נקודת האפס של הראייה - העיוורון - המובילה בתורה לראייה חדשה, וכמו האין־דימוי שמוליד בתורו דימוי חדש, כך גם המלים, הנושאות משמעות אשר לעולם אינה סגורה ויציבה אלא מגיחה מן התהום ונסחפת על פני המים. השי־רים של חסן והס, שני משוררים המזוהים עם הקול המזרחי ועם מחאה אתנית-מעמדית-מגדרית, נוגעים בקרביים של הזהות הזרה והדחויה, ובצמיחתה של זהות חדשה מתוך המחיקה. וכך, מביאליק ועד חסן, מתערבלות בסדרה הלילית הזאת שאלות על גילוי וכיסוי, על ראייה ועיוורון, על שחור ולבן, על שפה ושייכות. "הברייל", אומרת שלום, "זו שיטה של שש נקודות, מאוד מובנית, אבל היא נושאת בתוכה כל

^[1] דפנה שלום, "מביאליק

^[2] ועד רועי חסן: האמנית שהופכת שירה לברייל", ראיון עם אורין ויינברג, ynet, 14.11.2018: https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-5391446,00.html

<div></div>
מבפנים
רועי חסן

כְּשֶׁקֶשֶׁר אֶת שְׂרוּכֵי נַעֲלָיו הֶרְגִישׁ שְׁמֻשָּׁהוּ נָתַק מִמֶּנּוּ מבפנים
אֵי שֵׁם בְּאוּזר הַקְרִבִים
נִתְּלַשׁ בְּפָרְאוֹת
כְּמוֹ תִקַּע מְקִיר.
הַתְרוּמָם, בְּקִשִּׁי
נַעֲמַד, מִשָּׁהוּ זֶן
מבפנים
אֵי־שֵׁם בְּחִלֵּל הַבֶּטֶן
נִקְרַע בְּפִתְאוּמִיּוֹת
כְּמוֹ מִיתֵר שֶׁל גִּיטָרָה חֲשֵׁמְלִית.
זֶה נִפְל עָלָיו
כְּמוֹ עֲצִיץ
קְרַמְיָקָה מְקוּמָה חֲמִישִׁית
לְעוֹלָם כְּבֵר לֹא יִחֹזר
לְהִיּוֹת מָה.

^[1] שלום, שם

כך הרבה משמעויות. מה גם שמול הברייל יחסי הכוח משתנים - האדם הרואה, שהוא בדרך כלל בעל הכוח, הופך חסר ידיעה לנוכח הברייל, ואילו העיוור הוא המתמצא - יש חילוף של יחסי הכוח, זה מקום שחשוב שנהיה בו יותר - של לא להבין ולא להתמצא".^[5]

בתחושה של חוסר התמצאות אנחנו מוצאים את עצמנו מול עבודת הווידאו "קרב יום" מאת **טליה הופמן** (עמ' 28, 52-53). בתחילה נראה כי מדובר בחוויה מוכרת - זהו סרט בן 19 דקות שיש לו הת־חלה, אמצע וסוף, יש חלל התרחשות וגיבור, ויש מונולוג - אך עד מהרה האלמנטים הללו מתפרקים לנגד עינינו ואוונינו, ואנחנו מוצאים עצמנו על קרקע לא מוכרת, "לא-מבינים", מגששים בחשי־כה תרתי משמע. חלקו הראשון של הסרט מתר־חש בחשיכה גמורה ותובע מאמץ כדי לראות את המתרחש. כתובית הפתיחה אמנם ממקמת אותנו גיאוגרפית "על שביל פליטים בדרך לקונטיירה", אך משאירה אותנו חסרי ידיעה אל נוכח האירוע והזמן המתוארים: פליטים בדרך לקונטיירה?! הלוואי היס־טורית, הפליטים היו אלה שנמלטו מקונייטרה. האם הסרט חוזר אל אירוע בעבר או מדמיין אירוע עתי־די? ומי זו הדמות המגיחה מהחשיכה? מה מעשיה על הדרך הזאת? ומהו המבנה הנטוש שאליו היא נכנסת ובו מתרחש הסרט? המונולוג רק מוסיף על הבלבול. בעוד בצורתו האודיואלית הוא מופיע כמו־נולוג אחיד, רצוף והגיוני, הרי השפה והטקסט הם בעלי דפוס שבור, מקוטע ומרובה: המונולוג מתגלה כדיאלוג שבו נשמע צד אחד בלבד והדובר עובר בט־בעיות ולחלופין בין עברית לערבית, בין נמען אחד לאחר - אביו, אחותו, אשתו, חברו הטוב, אהובתו - ובין פנייה בגוף זכר לפנייה בגוף נקבה, הכל תוך שהוא מעלה זיכרונות מן העבר, תחושות מן ההווה וחששות מן העתיד. עד מהרה נדמה לנו שהעוגן היציב היחיד בסרט הוא ההתקדמות הליניארית בזמן ה"רקע", שעובר מחשיכה גמורה לאור השחר העולה ולזריחה מלאה. אולם התבוננות מעמיקה מובילה למסקנה שגם כאן חל שיבוש. בכל פריים נראית הדמות בחלל אחר ובסיטואציה שונה - מסתובבת בחדרים ובמסדרונות, ישובה על המדרגות, מדלי־קה גפרורים ומקריאה מתוך ספר, משחקת כדורסל, לבושה, עירומה, צופה בחלון - ומתבהר לנו כי לא תיתכן התאמה בין ריבוי ההעמדות והפעולות הללו ובין זמן המציאות החיצוני, וכי זמן השחר העולה האחד שאנו רואים אינו אלא מעשה מרכבה של כמה וכמה מועדי זריחה שחוכרו יחדיו בחדר העריכה כדי לשקף את הזמן הפנימי של הדובר.

קֶרֶב יוֹם (וְיֵהִי בַחֲצֵי הַלַּיְלָה)

יניי

וּכְבוּ וְיֵהִי בַחֲצֵי הַלַּיְלָה

אֶז רַב נָסִים הַפְּלֹאת בַּלַּיְלָה

בְּרֹאשׁ אֲשֶׁמוּרוֹת זֶה הַלַּיְלָה

גֵּר צֶדֶק נִצָּחְתּוּ כְּנַחֲלֶק לוֹ לַיְלָה

וְיֵהִי בַחֲצֵי הַלַּיְלָה

דָּנַת מִלָּךְ גֵּרָר בַּחֲלוֹם הַלַּיְלָה

הַפְּתוּדָתְ אֲרָמִי בְּאֶמֶשׁ לַיְלָה

וְיִשְׂרָאֵל יִשָּׁר לֹאֵל וְיֻכַּל לוֹ לַיְלָה

וְיֵהִי בַחֲצֵי הַלַּיְלָה

זֶרַע בְּכוּרִי פִתְרַם מִחֲצֶת בַּחֲצֵי הַלַּיְלָה

חִילָם לֹא מִצָּאוּ בְּקוֹמָם בַּלַּיְלָה

טִיסַת נְגִיד חֲרֻשֶׁת סִלִּית בְּכוֹכְבֵי לַיְלָה

וְיֵהִי בַחֲצֵי הַלַּיְלָה

זְעִז מִחֲרָף לְנוֹפֵף אוֹוִי הוֹבֶשֶׁת פִּגְרִיו בַּלַּיְלָה

כֶּרַע בַּל וּמִצָּבּוּ בְּאִישׁוֹן לַיְלָה

לֹאִישׁ תַּמְדוּת נִגְלָה לוֹ חֲזוֹת לַיְלָה

וְיֵהִי בַחֲצֵי הַלַּיְלָה

מִשְׁתַּכֵּר בְּכָלִי קֹדֶשׁ נִהְרַג בּוֹ בַּלַּיְלָה

נוֹשֵׁעַ מִבּוֹר אֲרִיּוֹת פוֹתֵר בַּעֲתוּתִי לַיְלָה

שִׁנְאָה נֹטֵר אֲנֹגִי וְכֹתֵב סִפְרִים בַּלַּיְלָה

וְיֵהִי בַחֲצֵי הַלַּיְלָה

עוֹרֶרֶת נִצָּחָה עָלָיו בְּנִדָּד שְׁנַת לַיְלָה

פוֹרַח תִּדְרֹף לְשׁוֹמֵר מַה מַּלַּיְלָה

צֶרֶחַ כְּשׁוֹמֵר וְשָׁח אֶתָּא בְּקָר וְגַם לַיְלָה

וְיֵהִי בַחֲצֵי הַלַּיְלָה

קֶרֶב יוֹם אֲשֶׁר הוּא לֹא יוֹם וְלֹא לַיְלָה

רָם הוֹדַע כִּי לָה הַיּוֹם אֶף לָה הַלַּיְלָה

שׁוֹמְרִים הַפְּקֵד לְעִירָךְ כָּל הַיּוֹם וְכָל הַלַּיְלָה

תֹּאִיר כְּאוֹר יוֹם חֲשֻׁכַת לַיְלָה

וְיֵהִי בַחֲצֵי הַלַּיְלָה



הבחירה בעלות השחר כציר מרכזי בסרט מציבה מראש את אזור הביניים בעל הגבולות המטושטשים והשיי נוי הבלתי פוסק כאזור שיש לשהות בו וללמוד אותו. השחר הוא בו בזמן גם יום וגם לא-יום, גם לילה וגם לא-לילה, הוא זמן שמתמצב-לא-מתמצב דרך סתירה והתהוות מתמדת; יתרה מזאת, כוחו וקסמו טמונים בדיוק בסתירה ובהתהוות הללו. ההתהוות ממיסה את גבולות הזמן כך שבכל רגע נתון ההווה מקפל בתוכו את העבר ואת העתיד ואין עוד חיץ אחד ברור ביניהם. כותרת העבודה, "קרב יום", לקוחה מהפיוט "יהי בחצי הלילה"[[]^{6]} שחיבר ייני, פייטן בן המאה החמישית לס־פירה, ומושר כיום בסיום קריאת ההגדה של פסח. בתי השיר מונים נסים שונים שאירעו כולם לעם ישראל על פי המסופר בחצות הלילה, ואילו הבית האחרון - שמהשורה הפותחת שלו "קָרַב יוֹם אֲשֶׁר הוּא לֹא יוֹם וְלֹא לַיְלָה" נלקח שם העבודה - הוא פנייה לה' בבקשה לזרו את הגאולה. הגאולה, חווה הפיוט, קרבה והיא תגיע בזמן שבו לא יהיה עוד חיץ בין יום ללילה. אך כידוע הנבואה ניתנה לשוטים. "כִּי תִלְקִית הָיָא יִדְיַעְתְּנּוּ וּבְאֲרַח תִּלְקִי מִתְנַבְּאִים אֲנּוּ, אֲךָ כְּבֹא הַמְּשָׁלָם יִבְטַל הַתִּלְקִי", כפי שחוזר ומשנן גיבור הסרט מתוך איגרת שאול שבכריית החדשה. החלקיות מצד אחד וההתהוות מצד שני משקפות את המתחולל ברוחו ובנפשו של הדובר, שהוהות שלו נעה תמידית בין חלקיה השונים. המונולוג בסרט הוא מאולתר, הוא פרי עבודה משור תפת של הופמן עם השחקן המגלם את הדמות - יוסף סוויד, והוא מתבסס על חוויות כיוגרפיות שלו. סוויד הוא שחקן פלסטיני-נוצרי-ישראלי שלמד מגיל צעיר במסגרות יהודיות דוברות עברית, הקים משפחה עם אשה יהודייה-ישראלית ומתגורר בשנים האחרונות בברלין. זמן דמדומי השחר שהוא גם לילה וגם-לא לילה מתגלה כרקע סיננוימי להיות גם וגם-לא מזרחי או מערבי, פלסטיני או יהודי, גבר או אשה, זמן עבר או עתיד, חיצוני או פנימי.

האמן דור גז הוא בן לאב יהודי שעלה מתוניסיה ולאם בת למשפחה פלסטינית-נוצרית מהעיר לוד. הוא גדל



טליה הופמן קָרַב יוֹם קָרַב הַיּוֹם, 2018 וידיא, 19:00 ד'ק'
 Thalía Hoffman A Day Becomes, 2018 video, 19:00 min

https://www. .16 nli.org.il/he/piyut/Piyut1song_0100351000 NLI/00005171

17. מעין שלף, "ג'ורג'", מתוך: עלון תערוכת יחיד בגלריה קו 16, תל אביב, 2007.

בירושלים אך הרבה לבקר ולשהות בבית סבו וסבתו ובבתים של דודיו בלוד. ב-2009 הוא הציג במוזיאון פתח תקוה תערוכת יחיד רחבת היקף - שהוקדשה כולה להיסטוריה של צד זה של משפחתו ודרך כך להיסטוריה ולמעמד של הקהילה הפלסטינית-נו־צרית בלוד - תחת הכותרת "גיאורגופוליס", שמה הקדום של לוד. שלוש העבודות "ללא כותרת" המו־צגות כאן הן עבודות קודמות שלו מ-2006-2007, ששתיים מהן הוצגו בתערוכת היחיד הראשונה שלו, "ג'ורג'", בגלריה קו 16 בתל אביב ב-2007 (עמ' 42-43, 45). מקורן של כותרות שתי התערוכות, "ג'ורג'" ו"גיאורגופוליס", הוא אחד - דמותו האגדית של הקדוש גאורגיוס כפי שהוא מכונה בלטינית או סנט. ג'ורג' כפי שהוא מכונה באנגלית. המסורת רואה בו בן העיר לוד שלאחר מותו נקראה על שמו ובה הוא גם נקבר, וגורסת כי באתר הקבר נבנתה הכנ־סייה הנוצרית אורתודוקסית בעיר הנקראת עד היום כנסיית סנט ג'ורג'. לכנסייה הזאת היה תפקיד חשוב ב-1948 כאשר מרבית תושבי העיר גורשו ממנה על ידי כוחות צה"ל ובין היחידים שנותרו בה היו כמה משפחות נוצריות שהתחבאו בכנסייה. אך בהיסטוריה הפרטית של גו, שנים רבות אחר כך, יש לכנסייה הזאת תפקיד חשוב מסוג אחר. כמי שגדל בסביבה יהודית, הביקורים בכנסייה המקושטת בהוד והדר הותירו בו רושם חזותי אדיר. מתוך אפילת החלל הב־ריקו ונצצו אליו ציורי הקיר המוזהבים, העיטורים וכ־לי הקודש העשויים כסף וזהב והנברשות המפוארות. אין זה מפתיע שכבר מאז תערוכת היחיד הראשונה שלו ועד היום, רבים מהדימויים בעבודותיו של גו עולים ומבהיקים מתוך החשיכה. בדיפטיך "ללא כו־תרת" (עמ' 42) מצולמת במבט מלמטה הנברשת של כנסיית סנט ג'ורג' המהפנטת ביופיה, כמו תכשיט יקר על רקע קטיפה שחורה, ובהכפלתה הופכת לזוג עיניים פעורות המשיבות אלינו מבט. בלב תצלום נוסף "ללא כותרת" (עמ' 45) נמצא גם כן זוג עיניים - עיני ילד חצי-סגורות, על סף הירדמות הוא נראה כעומד ליפול לשינה עמוקה או ממקום מושבו הגבוה - אך הוא מוחזק היטב על כתפי אביו בעודם צועדים בלילה החשוך כשבמרחק מנצנצים אורות של חגיגה.

שני התצלומים הללו היו יוצאי דופן בקבוצת התצלור־מים שהוצגה בתערוכה "ג'ורג'", שרוכם היו תצלומי פורטרט מבוימים של בחורים צעירים, בעלי "חזות מזרחית", בהעמדות המאזכרות איקונות נוצריות. המהלך המודע לעצמו התייחס למתח "מזרח-מערב" כמושתת על קונבנציות וסטריאוטיפים חזותיים מו־שרשים, ושוכפל בכותרת התערוכה, כפי שמסבירה האוצרת מעין שלף: "שם התערוכה ג'ורג', שם מערבי

במקור, נפוץ בקהילה הנוצרית-ערבית בישראל על שמו של הקדוש הנוצרי בעל אותו שם. בדומה לת־צלומים, שם זה עומד על הגבול שבין מזרח למערב, בין איקוניזציה דתית לאיקוניזציה קולנועית. כוכב הקולנוע מחליף את כוכב הדת, שניהם מבטאים הע־רצה למשהו רחוק ונחשק. השמטת ה'סנט' הופכת את האייקון הנוצרי מציבורי לאישי, ומבטאת רצון להתקרבות ואינטימיות בין הצלם לאובייקט המצו־ר. יחד עם זאת האובייקט המצולם נותר מרוחק ובלתי מושג לעיני הצופה".[[]^{7]} תצלום "ללא כותרת" (עמ' 43) מאותן שנים לוקח את האיקוניזציה ואת הטיפול ביחסי מזרח ומערב צעד נוסף: מתוך הלי־ה עולה דמותה של אשה מוסלמית צעירה, שרא־שה מכוסה במטפחת צחורה. המטפחת העוטפת וממסגרת את פניה משתלשלת באופן סימטרי על כתפיה ועל גופה הנבלע בחשיכה, מהפנטת ומתעת־עת בין היותה כיסוי ראש של אשה מוסלמית אדוקה ובין זה של נזירה נוצרייה. הקומפוזיציה מדמה בו־זמנית את האיקונה של מריה הקדושה, כמו גם את החבצלת הלבנה המסמלת אותה. מראה פניה הענוג והמהורהר של האשה, תנוחת הישיבה שלה וידיה השלובות מהדהדים את ציור המונה ליוה, והפורטרט מתייחס בבירור לדיוקנאות נשים בציור האירופי, במיוחד זה הפלמי וההולנדי של המאות ה-16 וה-17. הערבוב בין שני עולמות - המוסלמי-דתי והאירופי־נוצרי, הנתפשים כמרוחקים זה מזה וסותרים זה את זה - מחבל באפשרות לקבע את נקודת המבט, בין מערבית-רליגיוזית למערבית-אוריינטליסטית. "דרך ניתוק מקריאה ישירה של 'מזרחי' או 'ערבי', אומר גו, "הופכים התכנים 'המשניים' לעיקר. דווקא צורת התבוננות זו מותירה לצופה מרחב פרשני ומאפשרת קריאה חדשה".[[]^{8]}

גם אצל האמנית **אלהם רוקני** הזיכרונות החזותיים הראשונים שהותירו בה רושם רב מקורם בבית תפילה מפואר - המסגד. הסדרה "לילות ירוקים" היא סדרת ציורים בירוק ושחור של צריחי מסגדים מעוטרים באורנמנטיקה מזרחית (עמ' 8, 36-37, 39). רוקני עלתה לארץ עם משפחתה מטהראן בהיותה בת 9. זיכרונות הילדות שלה הם מארץ הולדתה שאין היא יכולה לחזור לבקר בה. היא מספרת שנקודת המוצא לסדרה היתה חיפוש באינטרנט אחר תצלומים של מסגדים בטהראן. היא החלה להעתיק ולרשום אותם, אך באופן מודע ציירה אותם מתוך שילוב בין נאמנות לבגידה במקור, בין תיאור הדבר עצמו ובין תיאור של הפנטזיה עליו. "המבט האוריינטליסטי בא מזה שהמיקום שלי השתנה", היא אומרת, "עברתי למדינה שרואה עצמה מערבית, והמבט שלה על המזרח הוא

כזה. ואז נוצרת אצלי מעין כפילות - אני מייצרת עבודות שהן הדבר עצמו. אבל אני מייצרת את הדבר עצמו מתוך נקודת מבט שהיא מודעת וביקורתית. אם אני מציירת מסגד - אני באמת מציירת אותו, ואני במקביל יודעת שמה שאני מציירת זה למעשה חיקוי, גם כי מדובר ביצירת אמנות שבבסיסה מחקה את המציאות, וגם בתוך הפרקטיקה של הציור. אני לא באמת הולכת ומסתכלת על שפת הציור של מס־גדים ואיך מציירים ערבסק או קליגרפיה, אלא עושה 'ככאילו' ויודעת שהעין הבלתי מיומנת לא תדע לזהות את זה, ותראה את זה כאורגנמנט מסגד לכל דבר".¹⁹

רוקני עשתה שתי בחירות נוספות בסדרה זו - הבאות שתיהן לידי ביטוי בכותרת הסדרה "לילות ירוקים": צריחי המסגדים מתוארים כולם בצבע ירוק וזהר והם נראים על רקע שמי לילה שחורים. הצבע הירוק מוזהה כצבע האסלאם, וירוק ושחור הם שניים מתוך ארבעת הצבעים של הלאומיות הכלל-ערבית (השניים האחרים הם אדום ולבן) המופיעים בדגלים של חלק גדול מהמדינות האסלאמיות והערביות, בין היתר דגל המהפכה באיראן, דגל הליגה הערבית ודגל פלסטין. מעבר לצבע השחור, הבחירה שלה בלילה יכולה להיות קשורה, מצד אחד, בפנטזיה החרדתית של המערב הרואה באסלאם דת קנאית החורשת מוזי מות באפילת הלילה, אך מצד שני, בחירה זו מציגה את המסגד כמגדלור המפיץ אור יקרות ירוק וזהר על סביבותיו. התפישה שלו ככזה קשורה גם היא בפנטזיה מסוג אחר לחלוטין, זו של אגדות וסיפורי "אלף לילה ולילה". ספר אגדות זה - הכולל כר־כים רבים, מתוארך למאה השמינית והעותק הק־דום ביותר שלו הוא בשפה הפרסית - מקבץ שלל סיפורי עם מהמזרח הגדול, זה המתפרש על תחומי פרס, הודו, סין, עיראק, סוריה, מצרים ועוד. סיפור המסגרת של הספר, כמו גם חלק מהסיפורים עצמם, כוללים תיאורים של ארמונות מפוארים, של כלי זהב וזכוכית מנצנצים ושל לילות קסומים. הספר קובץ ונכתב במקור כפרויקט פנימי של תרבויות המזרח, אך מאז תרגומו ופרסומו באירופה המערבית בתחילת המאה ה-18 נהפך להצלחה גדולה ולאחת מיצירות הספרות היחידות מן המזרח שוכו להכרה כיצירות מופת במערב. מבחינה זו, הוא יכול להיחשב בעצמו כמגדלור המאיר בחשיכת המערב.

המאור הקטן

"וַיַּעַשׂ אֱלֹהִים אֶת-שְׁנֵי הַמְּאֹרֹת הַגְּדֹלִים: אֶת-הַמָּאֹר הַגָּדֹל לְמַמְשֶׁלֶת הַיּוֹם, וְאֶת-הַמָּאֹר הַקָּטָן לְמַמְשֶׁלֶת הַלַּיְלָה, וְאֵת הַכּוֹכָבִים" (בראשית א', פסוק טז). הירח

והכוכבים חוזרים בעבודות רבות בתערוכה זו - כפי שכבר ראינו בעבודותיהם של רנצר, אברמסון, חזן והופמן - כשהם משמשים כמקור אור המאפשר את היווצרותה של התמונה החזותית בשעת לילה. בעוד הכוכבים ברובם הם אכן מקור אור - כלומר, מפיקים קרינה משל עצמם - הירח הוא גוף שאינו מאיר מעצמו אלא מחזיר את אור השמש הפוגע בו. כך גם כל החי והדומם המקיפים אותנו, שהראייה שלנו אותם תלויה בהיחשפותם למקור אור כלשהו. בציור "המתכסים בשמים" של **אחמד כנעאן** מתוארת סצינה לילית המוארת על ידי האור המוחזר מהירח (עמ' 64-65). בלב מטע חשוך נראים פרושים על האדמה שורה של מזרנים מוצעים, מוכנים לשימוש, ממתינים לבואם של דיירים אלמונים. "המתכסים" עצמם נעדרים מן התמונה, הם בגדר נוכחים-נפ־קדים אשר רק סימני החיים של המגורים הריקים מאדם מעידים על קיומם. הבחירה לתאר את המקום בלילה לאור הירח מעניקה לסצינה ממד רומנטי - מה רומנטי יותר מ"להתכסות" בשמי הלילה, לישון באוויר הפתוח לאור הירח והכוכבים ולהתאחד עם הטבע והאדמה - ולרגע אפשר לדמות כי מדובר בקן אוהבים או בחופשת קמפינג של קבוצת חברים. אך בד בבד מתגנבת ההכרה כי מדובר בסיטואציה שר־נה וכי הלנים כאן אינם עושים זאת מבחירה, אלא מתוך מצוקה ובליית ברייה. הציור הוא חלק מהסדרה "שוהים בלתי חוקיים", שנעשתה בין 2010 ל-2014 ומתייחסת לתופעת השב־חיים הפלסטינים הנאלצים ללון במקומות מסתור שונים בתת-תנאים. להקשר הלוקאלי הזה מיתוסף ההקשר הסוציו-פוליטי האוני־ברסלי שבו מיליוני בני אדם ברחבי העולם - נרדפים, פליטים, מהגרים בלתי חוקיים וחסרי בית - נאלצים "להתכסות" בשמי הלילה וללון בחוץ, לאור הירח.

ב"ללא כותרת (מתוך: ברוש לאור הירח)" של **אתי אברג'ל** מתמוג אור הירח עם אלומת אור של מק־רן סרטים (עמ' 41). בציור גדול ממדים בשחור-לבן נראה חלל חוץ-פנים הנע בין אזורי צבע אטומים ושחורים ובין התפרצות של סכך קווים בצפיפות משתנה. מבט מקרוב מגלה שה־"סכך" הוא תוצאה של הטבעת סימני כף היד של האמנית על הבד - חלקם בשחור על גבי לבן וחלקם בלבן על גבי שחור - המייצרים שדות חושך ואור מרצדים. "ברוש לאור הירח' הוא פרק מיוחד עבורי", אומרת אברג'ל, "המ־תמקד ברגע פואטי ביותר הזכור לי: החצר של סבא אברהם וסבתא וזהרה וזכרם לברכה, ברחוב הברושים 7 [בטבעון]. שם במרפסת, אותו מבנה חשוף לבנים ללא גג המתקיים בזיכרוני כחלל מכונן, תחת קרן האור הנשלחת ממכונת ההקרנה כאלומה של גר־

19. "אלהם רוקני -

להסתכל דרך הסדק: על

זהות מרובדת", שיחה עם

דריה אלופי, מתוך: Space,

https://sumac.space/

dialogues/elham-roknion-

looking-into-the-cracks-

/in-identity

20. אתי אברג'ל, "ברוש

לאור הירח", מתוך: עלון

תערוכת יחיד בגלריה

לאמנות, טבעון, אוצרת:

מיכל שכנאי יעקבי, 2016.

גירים לבנים בחושך, סבא הקרין את 'לורל והאר־די', צ'רלי צ'פלין' ומערבונים, לקול צהלות הילדים הישובים על קופסאות ודרגשים, כשהוא מלבה את החוויה בקריאות וקולות הזדהות עם הגיבורים. מעין סרט בתוך סרט. ה'סינמה פרדיסו' שלי מתרחש עם הפניית המבט אל עבר השמים זרועי הכוכבים, אל צללית הברוש הגבוה הבודד שחלש על המרפסת, הצופה האולטימטיבי שלי, העד".²⁰ בעבודה זו, כמו בעבודות אחרות של אברג'ל, היא מתקשה להישאר בגבולות הציור, בגבולות המלבן הדו-ממדי בלבד, ומצמידה לו מקבץ של חמש קופסאות שימורים רי־קות הקשורות בחוט ומשתלשלות ממנו אל הרצפה. כלי הקיבול הפשוטים והסתמיים הללו, שאריות המושלכות בדרך כלל כלאחר יד לאשפה, מקבלים כאן חיים חדשים כשהם נדמים לשרשרת מקרקשת באחורי מכונית של זוג נשואים טריים; כקופסאות לבקשת נדבה בידו של קבצן מקומי; כזכר לקופ־סאות ולפחים שהפכו למושבים לעת מצוא בעבור ילדי השכונה; או כחלק ממיטלטלין הקשורים לגבו של הפליט או המהגר התורן.

עבודת הווידיאו-אנימציה "Dessertland" (עמ' 66-69) של **ליאור שביל** נפתחת במראה ירח מלא השט בשמי הלילה אך מתחלף עד מהרה בשורה של אורות מלאכותיים - פולו-ספוט של תיאטרון, זרקור חיפוש, פצצות תאורה, נורות גרילנדה ופנסי רחוב כדוריים - המופיעים ונעלמים לאורך הסרט כמעין כוריאוגרפיית תאורה קסומה, נספגים זה בזה, פוש־טים ולובשים צורה. הסרט בנוי כתמונה נעה אופקית והמראות חולפים לנגד עינינו, או שמא אנחנו חולפים על פניהם, בתווזה מהירה. חוויית הצפייה מזכירה את ההתבוננות במכשיר הזואיטרופ, שקדם להמצאת הקולנוע, היוצר אשליה של תנועה והשתנות באמצ־עות סיבוב מהיר של תמונות סטילס. הסרט מתרחש כולו בשעת לילה מאוחרת. על רקע שמי לילה זרועי כוכבים ה"מצלמה" חולפת על פני נוף פנורמי חשוך כשמקורות האור השונים והמתחלפים חושפים רצף מתמשך של גדרות, עמודים ושערים. על הרקע של הגדרות מתרחשות סיטואציות מתעתעות, כאלה אשר בכל פעם שחשבנו כי הצלחנו למקם אותן בזמן וכ־מקום מוכרים הן משתנות והופכות למשהו זר ואחר לחלוטין: מגדר רשת קרועה של חצר עזובה לגדר מערכת מאיימת וגבוהה, מגדר אטומה של מחנה צבאי לגדר תיל של מחנה ריכוז, משער חשמלי משוריין למגדל שמירה ישן, מעמודי תלייה לגרילנדות ודג־לים מתנפנפים בעת חגיגה לעמודי אנטנות וצופרים לעת חירום; לצדם וביניהם חולפות שורה של דמויות צלליות: חלילן רכוב על חמור, רקדנית בטן בהופעה,

אוניית קרב עוגנת בנמל, אסירים מוולמנים כלואים, גבר ואשה באקט מיני, טרקטור-שופל נוסע לדרכו וחיילי בדיל צועדים בנוקשות מצד לצד. המראות הללו מתלכדים לכדי תמונה נעה, שכמו חותרת ומפרקת את נרטיב "משואה לתקומה" לפרודותיו העגומות הכרוכות במעברים שבין היות קורכן למקרבן, בין חזק לחלש, בין מתבונן ובין נתון למבט, ולמשחק כיסאות אכזרי של מי בחוץ ומי בפנים מאחורי גדרות ומחסומים. כותרת העבודה, עם טעות הכתיב המכוונת שבה, מצטרפת גם היא לרצף הדימויים ומגחיכה את מיתוס "ארץ מדבר" ו"ארץ חלב ודבש" בהופכה ל"ארץ קינוח" או "ארץ מנה אחרונה".

בסדרת עבודות הננייר השחורות של **שי-לי עוזיאל** מקור האור מתואר לעתים באופן גלוי ומפורש - זר־קור, טלוויזיה דלוקה, משפיים מחזירי אור בחשי־כה - ולעתים באופן סמוי ומסתורי כאור ירח חיצוני הנשפך על הדף או כאור פנימי הנובע מתוך הננייר עצמו (עמ' 78-81, 88). המצע לעבודות הוא נייר שחור והדימויים נוצרו במשולב בחריטה, הסרה וג־ריעה של השכבה העליונה ובתוספת של צבע, קר לאו' והדבקה של חומרים שונים על פני השטח שלו. התוצאה נדמית למאבק בנייר השחור בניסיון עיקש לחלץ דימוי מתוך חשכת הלילה, למצוא דרך לאפשר את הדימוי החזותי. כמו ברבות מיצירותיו של עוז־זיאל, גם במדיומים אחרים, המאבק הזה כולל בתוכו את פוטנציאל הכישלון ומציג אותו כבלתי נפרד מן ההצלחה. למעשה, אם מתעמקים בעבודותיו אפשר לראות כי הכישלון מעניין את עוזיאל עוד יותר מן ההצלחה - ההצלחה האמיתית בעבודות שלו היא לה־ראות מנקודת מבט אחרת ורעננה את מה שנחשב בעיני כל ככישלון. בשתי העבודות "תאומים" ו"בית" (עמ' 78, 80) נעשה ניסיון לבנות מבנה גיאומטרי יציב בעלטה, כולל שרטוטים הנדסיים, ציון מידות, חבלים קשורים למוטות וחפירת יסודות. אך הקווים, כפי שכותב עוזיאל, "ממאנים להתחבר ויוצרים הרס תחת בנייה";²¹ במרכז העבודה "אור מתפור בחלל" (עמ' 79) מתחוללת סערה המערבלת בין חושך לאור, הנובע מזרקור התלוי על עמוד תאורה שעומד בפ־נה; ב"פורטרט עצמי" (עמ' 81) נוצר קקסם, באופן משובש, פרוע ושרוט, דיוקן פניו של עוזיאל המגיה בקושי מתוך החשיכה; וב"אשה צופה בטלוויזיה" (עמ' 88) נראית קשישה בודדה ישובה בכיסא גלג־לים בחדר ריק וחשוך, נדמה כי הטלוויזיה הדלוקה היא כל עולמה, בעוד שמלתה נפרמת מעצמה וחוט אחר חוט נוצר למרגלותיה סכך מושך עין המרמו על היעלמותה הקרבה ועל היעלמותו של הדימוי בחזרה אל תוך החשיכה.

21. התכתבות עם האמן

מיולי 2022.

הבדידות של האדם במרחבי הנוף הלילי, זה המעורר את תחושת אפסותו, את חרדותיו ואת ידיעת המוות האורב לו, היא מוקד סדרת הציורים האיקונית של נופים ליליים של **יצחק ליכנה** מ-1987 (עמ' 60-61, 86-87, 104-105). ליכנה, שבעבודותיו מתקיים רר בד רפלקסיבי של התדיינות עם ההיסטוריה והמ־סורת הגדולה של הציור, פונה בסדרה זו אל תנועת הרומנטיקה הגרמנית. הוא מתייחס לתפישה הרואה בהתייצבותו של האדם אל מול עוצמת הטבע ונפ־לאותיו את התגלמות חוויית הנשגב, אך בה בעת מעורר בציוריו אי-נוחות ביחס לתפישה זו ומבקש להעמיד אותה במבחן הזמן. "הצופה עומד מול נוף שומם שנפתח לפניו", כותבת אילנה טננבאום על סדרת עבודות זו, "אך זה מתגלה לא לאור השמש או הירח אלא לאור פנסי מכוניות. ציורו מדגיש את מעשה הבימוי - של הרגש והסיטואציה כמו גם של המעשה הציורי על גבי משטח הכד. ליכנה מציע דרך לחדש קשר עם ההוד והנשגבות של ציור הנוף הרר־מנטי ולעסוק בעימות שבין תרבות לטבע ובמוטיבים בראשיתיים (אור וחושך; אדמה, מים ושמים). זאת הוא עושה תוך שיתוף פעולה לכאורה, במעין אסטר־טגיה של 'גיס חמישי' עם מסחורו של הנשגב וגלגולו של אתוס זה בתרבות הצריכה..."²² הבחירה במכונית ובתאורה מלאכותית - שני חידושים של הטכנולוגיה מאז ימי הציור הרומנטי - אינה מקרית, שכן אלה חידושים שיש להם השפעה על האופן שבו האדם חווה את הסביבה בשעת לילה. נשגבת או לא, חוויית הנסי־עה במכונית בנוף הפתוח בלילה היא מיוחדת במינה ומוכרת למרבית האנשים בני זמננו. לבד או ביחד, במרחקים או בקרבת מקום, היא טבולה פעמים רבות במלנכוליה ובשקיעה בהרהורים ובמחשבות נודדות, בהעלאת זיכרונות, ברומנטיקה וגעגועים מחד גיסא ובהתעוררות של פחדים ודאגות מאידך גיסא. זאת, בעוד הנופים החשוכים חולפים כמו בסרט קולנוע, והאורות היחידים בעולם הם פנסי המכונית הנוסעת ואלה של המכוניות המגיחות מדי פעם מכיוון הנסיעה הנגדי. הנופים בציורים הללו הם "כל מקום" והחווייה היא אוניברסלית, אך אל מולם יתנגן בזיכרונם של חלק מן הצופים דווקא אחד מהשירים היותר ארץ־ישראליים, המיטיב לתאר חוויית נסיעה כזאת - "סע לאט", שירו של אריק איינשטיין, על שתי שורותיו הראשונות: "נוסעים במכונית הישנה / לתוך הלילה הרטוב".²³

פנסי מכונית מאירים בלילה חשוך נראים גם בעבודה "ללא כותרת (מתוך בינגו הנסיכה)" של **חנה סהר**, אך כאן הם מופיעים בהקשר שונה לחלוטין (עמ' 18). הסביבה אינה מרחבי הנוף הפתוחים, אלא פריים

סגור אשר שלט עירוני הנראה במטושטש בפינה הימנית של התצלום מעיד כי מדובר בתחומי העיר רמת גן. המכונית אינה מכונית פרטית, אלא מו־נית שפנסייה הקדמיים נראים כורקור רב-עוצמה או כספוט תיאטרלי הלוכד/חושף רגלי אשה הצועדת מעורטלת על השביל לפניה. במהלך שנת 1997 סהר צילמה כמעט מדי לילה את אזור מתחם הכורסה בר־מת גן, מתחם של מועדוני חשפנות ושל זנות רחוב. היא למדה להכיר את הדמויות הקבועות שם, נשים וגברים בונות, סרסורים, לקוחות, בעלי מועדונים, יושבי ברים וכדומה, שאותם צילמה. התוצאה היא הסדרה הנודעת שלה "בינגו הנסיכה". נקודת המבט בסדרה זו אינה דוקומנטרית או אנתרופולוגית וגם אינה שיפוטית. היא לא תרה אחרי הסנסציוני ולא מבקשת להציג מסכנות, אכזריות או ניצול, תצלומיה אינם חושפניים אלא מגוונים (עמ' 58-59). "ברובם אלו פורטריטים. בעיקר פנים, מעט גוף, הרכה עי־ניים", כתבה על הסדרה הדס מאור, "תצלומי דיוקן בהם סהר כמו מתקרבת מעבר לנדרש, כאילו תצלום התקריב שיראה את הפנים במלואן יגלה דבר-מה נסתר אודותן. יחשוף איזה אמת אחרת, לא סחר טה ורוויה ומעוותת. [...] המהלך העיקרי המתגבש בעבודתה הצילומית של סהר הוא הניסיון לאפיין דמויות מחוץ לתחום הסטריאוטיפ שלהן. ניסיון לא רק לתקשר עמן, אלא להישיר מבט, פנים אל פנים, ולקיים דיאלוג. בפשטות, בכנות וכישירות. לגרום להן לתקשר בחזרה. להגיב. להפתח".²⁴

סהר היא אמנית של ממלכת הלילה. רבות מסדרות התצלומים שלה צולמו בשעת לילה ובחשיכה. אם בציור אפשר להתגבר על האתגר של החושך בעזרת דמיון והמצאה, הרי בצילום, החושך הוא מכשלה חר־מרית ממשית שאפשר לגבור עליה רק באמצעים טכ־ניים. סהר מצלמת במצלמה אנלוגית. בסדרה "בינגו הנסיכה" היא השתמשה בסרט צבעוני ברגישות גבוהה שאיפשר לה להסתמך על האורות המלאכותיים של הסביבה בלבד; ואילו את הסדרה "אשמורות" מ-2007 היא צילמה בחשיפה ממושכת תוך שהיא מזויה מדי פעם את הזום קדימה ואחורה (עמ' 15, 33, 46-47). סדרה לילית זו, בניגוד ל"בינגו הנסיכה", היא סד־רת נופים ריקים מנוכחות אדם, והרושם הראשוני שהיא יוצרת אצל הצופה הוא של בלבול ותהייה: ראשית, מכיוון שהתוצאה שהתקבלה מטכניקת הצי־לום המיוחדת שלה היא של תמונת נוף מטושטשת וחלומית, כבמסורת הציור הרומנטי האירופי, ולרגע הצופה אינו בטוח אם הוא עומד לפני תצלום או ציור; ושנית, הנופים עצמם אינם ניתנים לזיהוי, הם נראים כנופי טבע פראי ומרוחק אך למעשה צולמו בפארקים

22. אילנה טננבאום, "הזמן של הפוסט: שנות השמונים באמנות הישראלית", מתוך: צ'ק-פוסט: שנות השמונים באמנות ישראל, קטלוג, מוזיאון חיפה לאמנות, 2008, עמ' 46.

23. מלים: אריק איינשטיין; לחן: מיקי גבריאלוב.

24. הדס מאור, "בינגו הנסיכה", מתוך: טקסט תערוכת יחיד בגלריה קמרה אובסקורה, תל אביב, 1998.



חנה סהר
ללא כותרת (מתוך אשמורות), 2007
הדפס הזרקת דיו
40X60

Hanna Sahar
Untitled (from: Night Watches), 2007
inkjet print
40X60

ובאזורי שוליים עירוניים בישראל. "סהר מצלמת את מה שכמעט ואינו נראה בלילה", כתבה על סדרה זו שרית שפירא, "כאילו ביקשה לצלם את הלילה עצמו, לראותו כשלעצמו ואז גם להעיד על הראייה הזאת. אך כיוון שאי אפשר לצלם את הלילה (איך אפשר לצלם פרק-ומן?) הרי היא פועלת לצלמו בהתגלמותו כדמות של חלל, מקום הממחיש את אזוריו הריקים, מקום שפרטיו הספורים, האנונימיים, אינם תובעים לעצמם כל אבחנה והותית למעט היותם חלקים של מראה שעשוי להתכנס תחת הכינוי הכללי 'נוף'. כיוון שזהותו הטריטוריאלית של נוף זה - כלומר, קיומו כעדות על מקום מסוים בעולם - קשה מאוד לאיתור, הרי שיווהה מיד כ'נוף לילי' או כ'נוף של הלילה'. בהתגלמות זו, הלילה עולה בתצלומיה של סהר כדבר הניתן לצילום, כמה שראוי לצלמו כדי להעיד על קיומו בעולם האמפירי, כמה שיש להפעיל עליו את ההתנסות החושית - במקרה זה, את חוש הראייה".²⁵

ב"עיר גנים", סדרת תצלומים מוקדמת של **יאיר ברק** מ-2001, הלילה אינו רק מקשה את האפשרות לזיהוי גיאוגרפי של הנוף המצולם, אלא הוא גם משנה את התפישה החזותית של המקום עד להזרה מוחלטת (עמ' 62-63). שלא כמו מרחבי הנוף הפתוחים אצל ליבנה או מרחבי הנוף המסתוריים אצל סהר, כאן מדובר בוודאות בנוף עירוני. הכותרת "עיר גנים" מתייחסת לגישה של תכנון ערים מתחילת המאה ה-20, חדשנית לזמנה, שזגלה בשילוב שטחים ירוקים ופתוחים בין שכונות ובנייני מגורים; גישה זו יושמה בעת הקמת העיר תל אביב ומאוחר יותר בערים אחרות בישראל. הסדרה צולמה בגנים עירוניים בשעת לילה והפרטים המסתתרים בחשיכה - שביל בטון, פח אשפה, חתול רחוב, צינורות ניקו - מסגירים את העובדה כי אלה הן הגינות העירוניות המוכרות אשר בחסות הלילה מתעצעות בצופה והופכות ליערות-עד רחוקים או לשדות אחו נרחבים. פנסי התאורה הליליים המטילים אור דרמטי, היעדר הנוכחות האנושית והקומפוזיציה הדוממת והקפואה, חסרת התנועה, המציבה במרכז את אזורי הצמחייה, יוצרים את הפער בין הדימוי ובין אופי השימוש היום-יומי של הגינות הללו. "כולם הלכו. תמו שעות הפעילות", כתבה על הסדרה אילנית שמיע, "מבט ארוך במרחב המוריק שהתפנה מיושביו ומזדקף באטיות, מתכונן לקראת יום עבודה נוסף. ממוסס את טביעות סוליות הנעליים, גלגלי האופניים, משוטי הסירות. זה הזמן של הטבע ליישר את הגב. מחר יהיה לנו אחד כמו חדש".²⁶ הלילה בסדרה זו הוא לא רק ההיפך הג' מור של היום על דרך השלילה, כלומר ללא-אור, ללא-אדם, ללא-המולה וללא-התרחשות, אלא הוא

גם מביא עמו על דרך החיוב את מאפייניו שלו: המס־תורין וההוד, הרומנטיות והסכנה. הסדרה שנוצרה על ידי ברק מיד לאחר סיום לימודי הצילום שלו יכולה להיחשב כמפתח לקריאת יצירתו המאוחרת, שחזרה תמיד לעסוק במקומות "נטושים", דוממים ושוממים מאדם, ביחסי חושך ואור, ובמרחבי הטבע והצומח.

הלילה ירד וכולם הלכו הביתה, מי שנשאר בחוץ יכול לראות את האור הקורן מתוך הדירות והחד־רים מבעד לחלונות של בתי המגורים. שלוש הע־בודות "ללא כותרת" מ-2000 של **ליאור ניגגר** הן תיאור של חלונות ותריסים כאלה בשעת לילה (עמ' 50-51). הציורים ממשיכים מצד אחד את המסורת הארוכה של הציור המימטי ומתארים בדקדקנות צי־לומית את הנושא שלהם, אך מצד שני הם מחבלים בתפישה הריאליסטית של "הציור כחלון" ומורידים עליו את התריס. תריס ישראלי מצוי, פתוח/סגור במידה משתנה בכל אחד משלושת הציורים, חוסם את הראייה. בעוד החושך שבחוץ ממסגר את החלון כנושא של הציור, האור הנובע מתוכו מציץ מבעד לחרכים, או מסנוור בעוצמתו מבעד לתריס הפתוח חלקית. הוא לא מאפשר לראות דבר, אלא את החלון והתריס עצמם. הדירות והחדרים נדמים לתאים סגור־ים, לחלליות מקורקעות ומסקרנות: מי הם הדיירים שלהן? מי הם היושבים מאחורי התריסים המוגפים? לתערוכת היחיד של ליאור ניגגר במוזיאון הרצליה לאמנות, שבה הוצגו הציורים הללו באותה השנה שבה נוצרו, נלווה סיפור קצר בשם "מחסה" מאת מוטי ניגגר, אחיו של האמן. הסיפור כתוב בגוף ראשון זכר ומתאר את מחשבותיו ומעשיו של גבר המתגורר בדירה-חללית שכזאת. הנה קטע ממנו:

"מנורה כבויה.

במרפסת. לא שלי. אני מגיע לשם בטיסה.

אומר סורה לחושך. מותח קו של להט בתוך

החלל הריק. אור בלחיצת כפתור. תריס סגור

נפתח. נסגר.

לעזאזל. למה המים כאן לא מתחממים.

כנראה שלא עבר מספיק זמן. בינתיים יורד

הלילה אל תחתיותיו. כמעט אפילה ממש,

ואני מגשש בקושי אחר הגפרורים.

מזל. הכיריים נדלקים. עכשיו יש אור כחול

בהיר של גו. יש כאן פמוטים של שבת מחומר

זהוב. אולי נחושת. אולי משהו אחר. אני לא

מבין בזה. רואים שהרבה זמן לא ניקו אותם,

הם שחורים מהתחמצנות וטיפות כהירות של

חלב מפוזרות עליהם.

אני תיכף אכבה שלא ייגמר לי הבלון,

²⁷. מוטי ניגגר, "מחסה",

מתוך: עלון תערוכת יחיד

במוזיאון הרצליה לאמנות,

2000.

ואדליק, במקום, את הנר. אור יותר רומנטי.

אור הנר משרה עליי אווירה מיסטית. אני

נוכר באמי. מעביר את ידי קרוב לאש. ואז

מכסה את עיניי. שלא ייגמר לעולם. האור

*והלילה. המים והצמא, היופי והכאב".*²⁷

יופי וכאב, אכזריות והתענגות, מעללים והתעללויות, מתערבבים אלה באלה בכליל של גופים בסדרה "מע־לל" של **מרב קמל** (עמ' 75-77, 117). זוהי סדרת ציורים שצוירה בטכניקה של גן ילדים, שבה הצבע השחור מכסה על שאר הצבעים שעל הדף והדימוי נברא במעשה חריטה וקילוף, מחולץ בקושי מתוך החשיכה ולרגעים נבלע בה בחזרה. בלילה בלילה, בתוך החדרים, מאחורי החלונות והתריסים הסגורים, נעשים מעשים גופניים, מיניים, אינטימיים; מענגים או איומים וקשים, מכאיבים ובלתי נסבלים. הסדרה הוצגה במלואה ב-2016 בגלריה עינגע ונדמה שאין מה להוסיף על הדברים המדויקים שכתבה עליה מב־קרת האמנות גליה יheb:

"מעלל, תערוכת הרישום המצוינת של מרב קמל, מוקדשת לתיאור מפגשים מיניים. היא פורשת טווח אפשרויות נרחב של אינטראקציות ארוטיות, החל באדם לבד בחדר במצב של כמיהה וציפייה וכלה בגא־נג־באנג המוני הדומה, לא ממש במפתיע, לליניץ'. בתווך משורטט ביד נחרצת גן התענוגות הארציים, כל יקום התשמישים הגמישים, שפע רגעי חיים מפוטפטים, מפוספסים, קומיים, קוסמיים, מתוקים ומתוחים, של פרטנרים שהם נוגעים נוגים, מהססים ומרססים, רודני מין ורקדני מין, סוהרות ובוערות, קרות ומופקרות, טרנס בטרנס, נימפיות ומילפיות.

[...]

הפסיעה על הגבול הדק שבין התענוג לעינוי, ובין מושגי הפגיעה והפיתוי, נעשית ברגישות רבה. החולשה והכוח ב'מעלל' מתחלפים תדיר, ממירים תפקידים, משבשים את הסדר הטוב - החולשה מגיעה לאורגזמה מתנשאת, הכוח מושפל להנאתו. וחליפין משובשים אלו יוצרים את האפקט הקומי, המסייט, הסקסי, הפלילי, האינפנטילי והפרוע של התערוכה".²⁸

²⁸. גליה יheb, "התערוכה

שמציגה מפגשים מיניים

טעונים ואלים", הארץ,

https://www. :30.6.2016

haaretz.co.il/gallery/art/

artreview/2016-06-30/ty-

article/premium/0000017f-

da82-d718-a5ff-fa86b

3900000





אלהם רוקני
לילות ירוקים 7, 2013
טכניקה מעורבת על נייר
20X30

Elham Rokni
Green Nights 7, 2013
mixed media on paper
20X30



אלהם רוקני
לילות ירוקים 12, 2013
טכניקה מעורבת על נייר
20X30

Elham Rokni
Green Nights 12, 2013
mixed media on paper
20X30



אלהם רוקני
לילות ירוקים 11, 2013
טכניקה מעורבת על נייר
20X30

Elham Rokni
Green Nights 11, 2013
mixed media on paper
20X30

→
אלהם רוקני
לילות ירוקים 7, 2013
טכניקה מעורבת על נייר
20X30

Elham Rokni
Green Nights 7, 2013
mixed media on paper
20X30



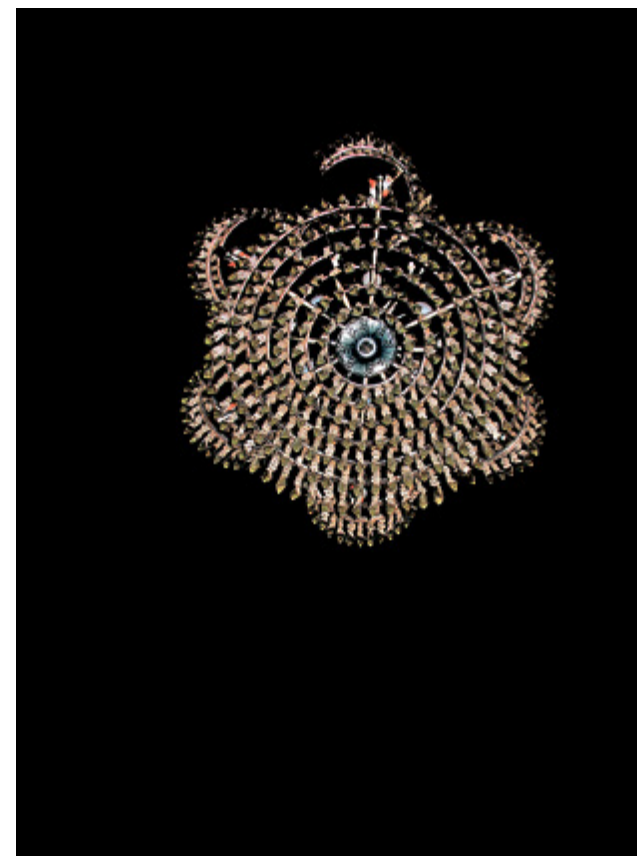
אתי אברג'ל
ללא כותרת (מתוך ברזל לאור הירח), 2016
טכניקה מעורבת על בד
167X210

Etti Abergel
Untitled (from: Cypress
by Moonlight), 2016
mixed media on canvas
167X210



דור גז
ללא כותרת, דיפטיך, 2007
תצלום צבע
80X65 כ"א

Dor Guez
Untitled, diptych, 2007
c-print
80X65 each



דור גז
ללא כותרת, 2006
תצלום צבע
80X56

Dor Guez
Untitled, 2006
c-print
80X56

דור גז
ללא כותרת, 2006
תצלום צבע
80X100

Dor Guez
Untitled, 2006
c-print
80X100



←
חנה סהר
ללא כותרת (מתוך אשמורות)
2007, הדפס הזרקת דיו
60X40

Hanna Sahar
Untitled (from: Night
Watches), 2007
inkjet print
60X40

חנה סהר
ללא כותרת (מתוך אשמורות)
2007, הדפס הזרקת דיו
60X40

Hanna Sahar
Untitled (from: Night
Watches), 2007
inkjet print
60X40





פיליפ רנצר
 בלילה חלמתי עלייך, 2001
 טכניקה מעורבת על בד
 167X206

Philip Rantzer
 Last Night I Dreamed
 About You, 2001
 mixed media on canvas
 167X206

ליאור נייגר
ללא כותרת, 2000
שמן על בד
44X40.5

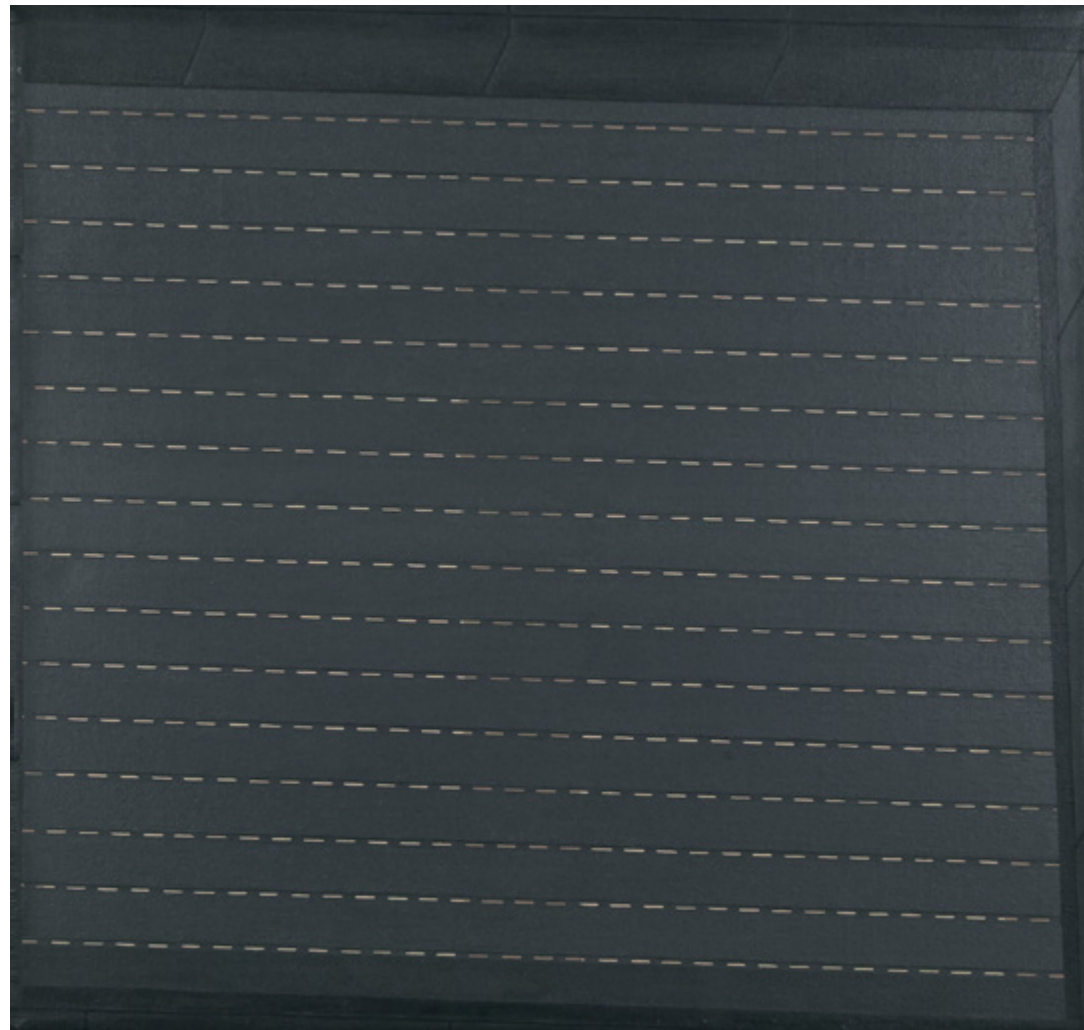
Lior Neiger
Untitled, 2000
oil on canvas
44X40.5

ליאור נייגר
ללא כותרת, 2000
שמן על בד
45X47

Lior Neiger
Untitled, 2000
oil on canvas
45X47

ליאור נייגר
ללא כותרת, 2000
שמן על בד
44X40

Lior Neiger
Untitled, 2000
oil on canvas
44X40





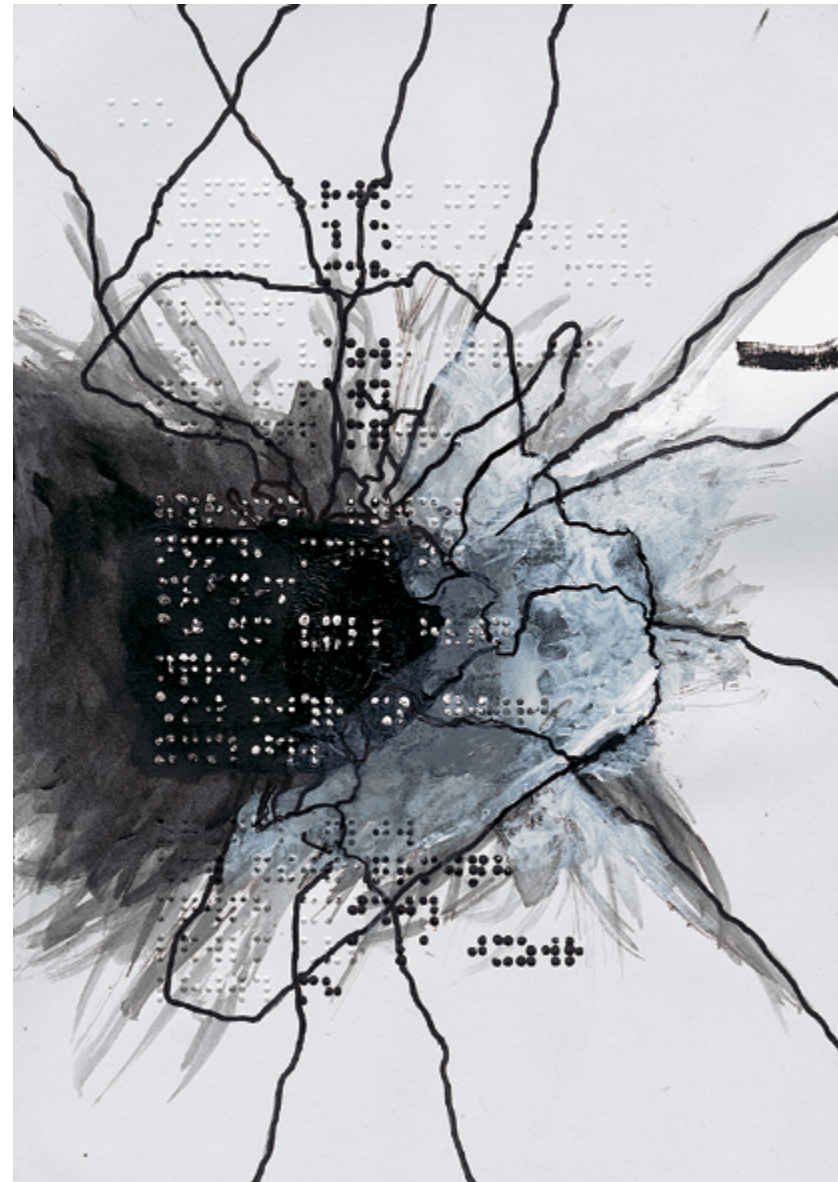
Thalia Hoffman
A Day Becomes, 2018
 video, 19:00 min

טליה הופמן
 קֶרֶב יוֹם קֶרֶב הַיּוֹמֶה, 2018
 וידאו, 19:00 דק'



דפנה שלום
 כתבי לילה (סאפי, הס), 2017
 טכניקה מעורבת על תצלום
 140X100

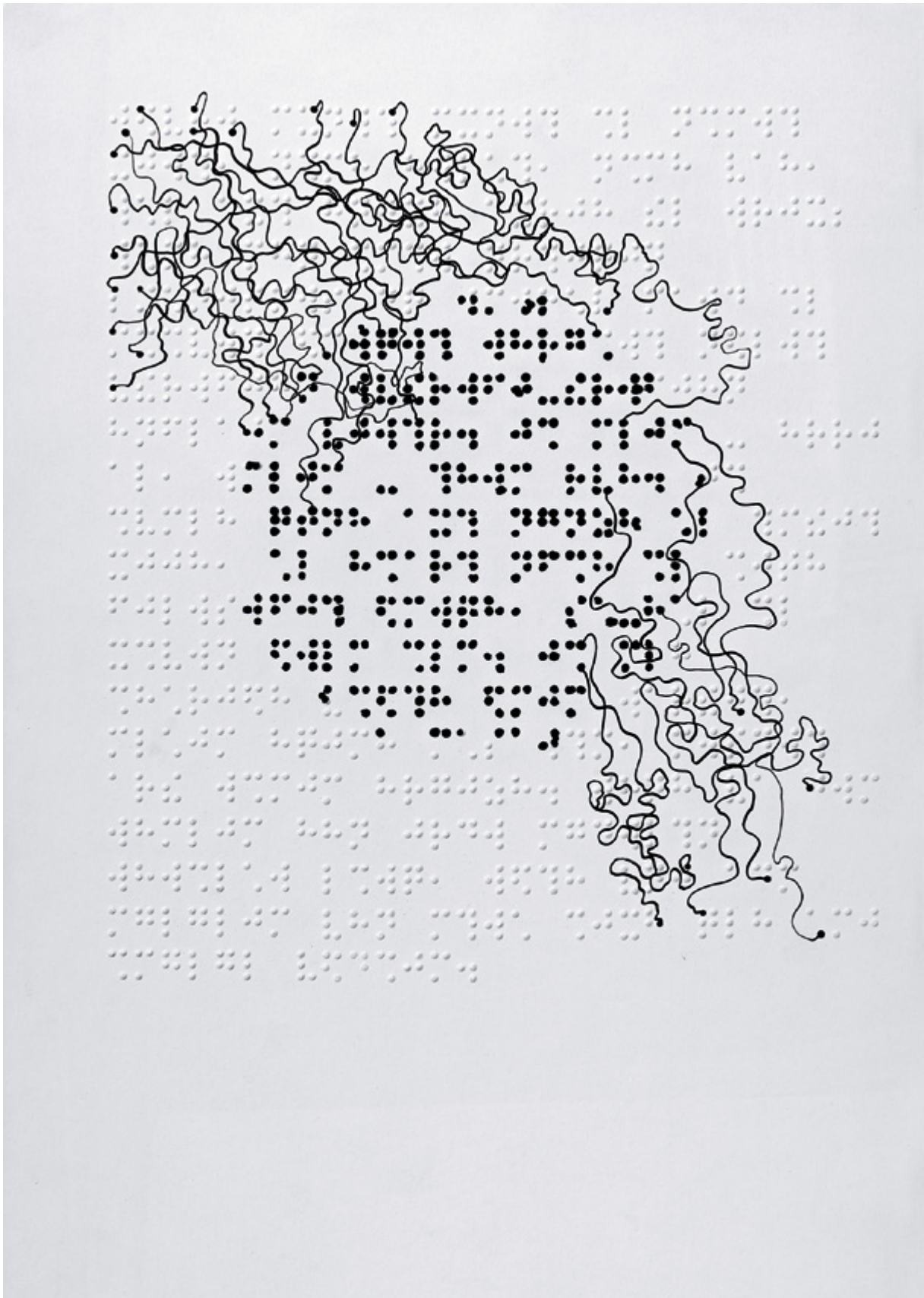
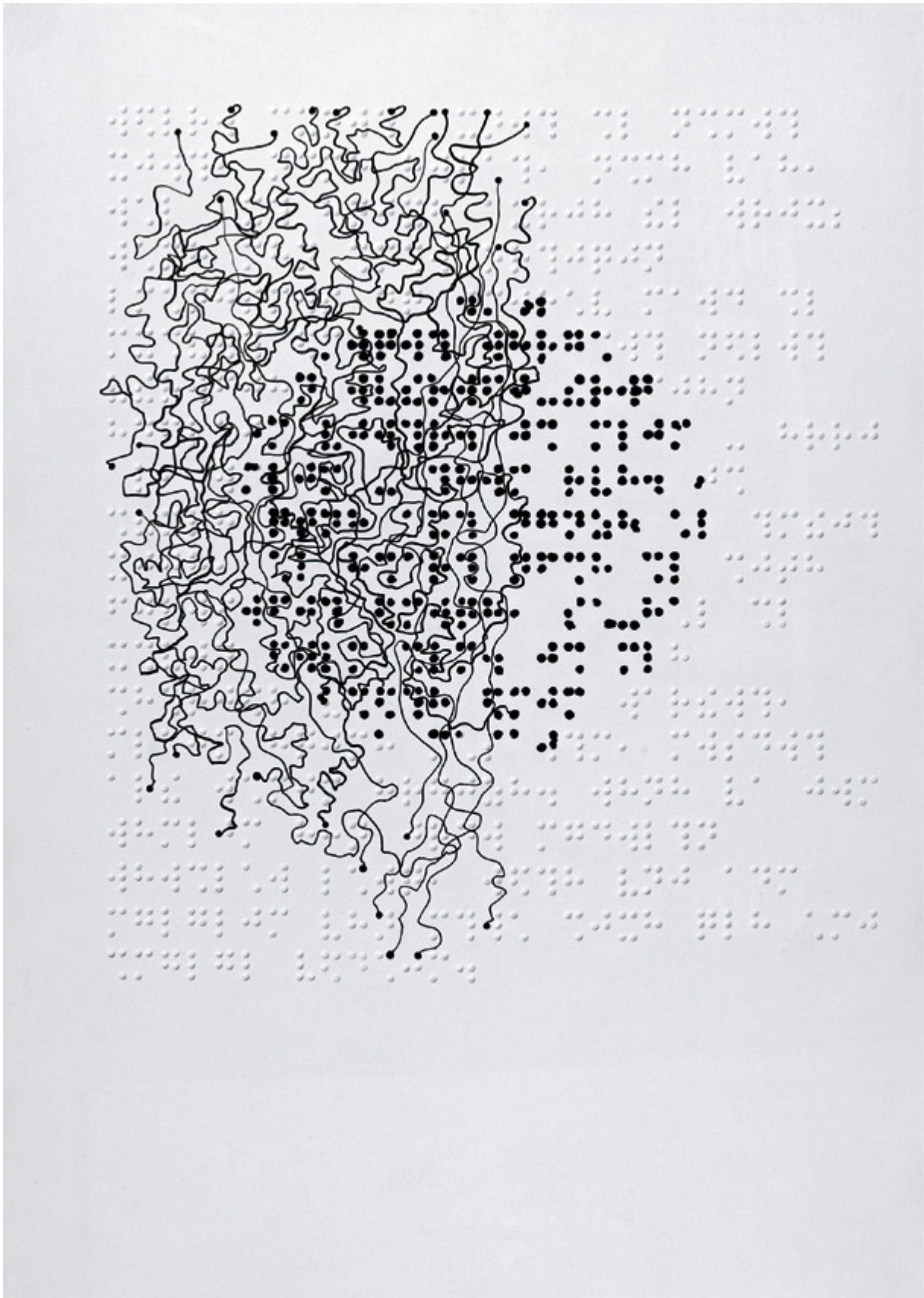
Dafna Shalom
 Night Writings
 (Safi, Hess), 2017
 mixed media on print
 140X100



←
 דפנה שלום
 כתבי לילה (נילוי וכיסוי, ביאליק 1)
 2019
 טכניקה מעורבת על תצלום
 140X100

Dafna Shalom
 Night Writings (Revelment and
 Concealment, Bialik 2), 2019
 mixed media on print
 140X100

דפנה שלום
 כתבי לילה (רועי חסן, מבפנים 1), 2017
 הדפס הזרקת דיו
 70X50
 Dafna Shalom
 Night Writings (Roy Hasan,
 From Inside 1), 2017
 inkjet print
 70X50



חנה סהר
ללא כותרת (מתוך בינגו
הנסיכה), 2000
 תצלום צבע
 40X60

Hanna Sahar
Untitled (from:
Princess Bingo), 2000
 c-print
 40X60



חנה סהר
ללא כותרת (מתוך בינגו
הנסיכה), 1999
 תצלום צבע
 37X56

Hanna Sahar
Untitled (from: Princess
Bingo), 1999
 c-print
 37X56



חנה סהר
ללא כותרת (מתוך בינגו
הנסיכה), 1999
 תצלום צבע
 37X56

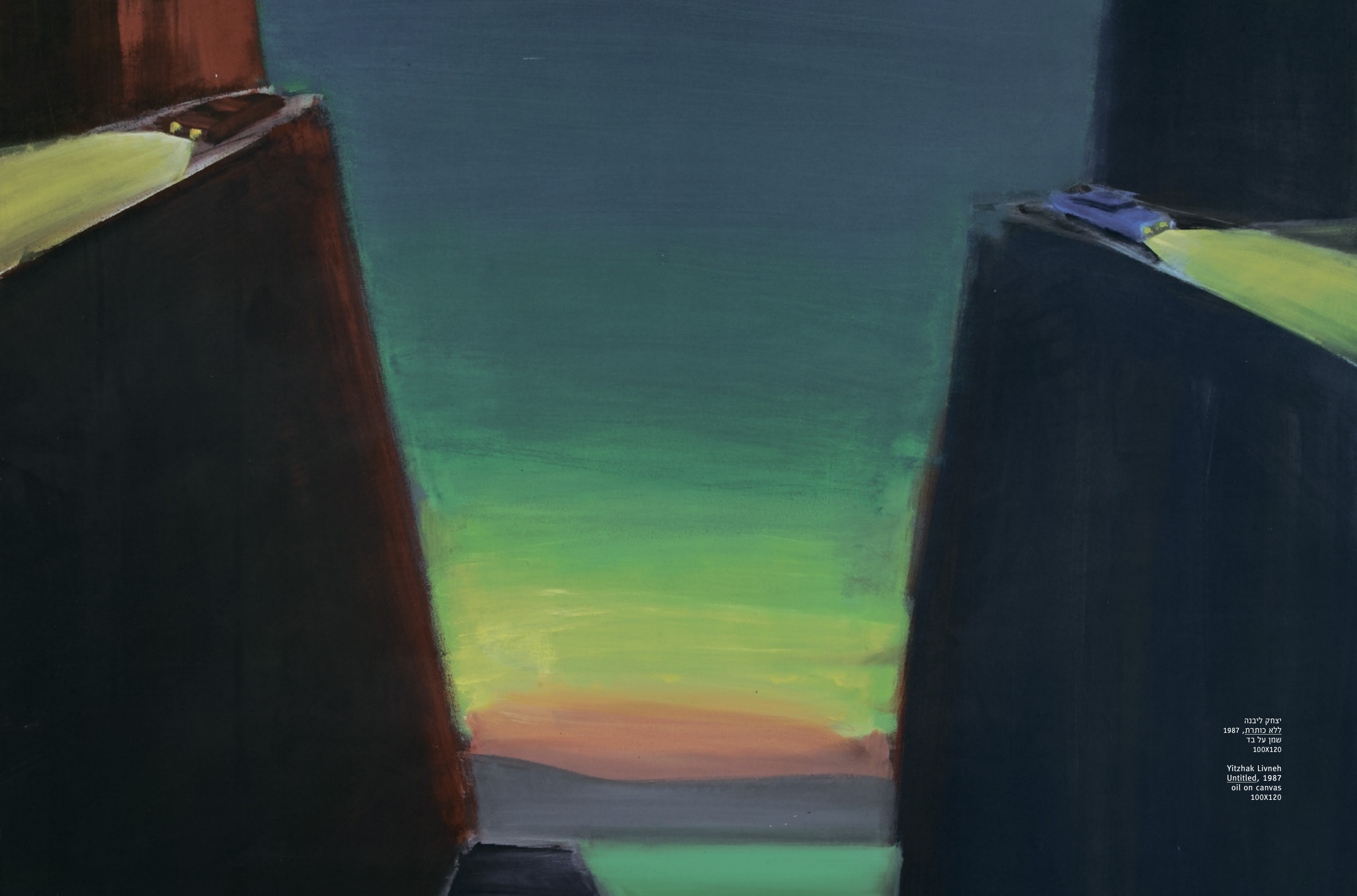
Hanna Sahar
Untitled (from: Princess
Bingo), 1999
 c-print
 37X56



חנה סהר
ללא כותרת (מתוך בינגו
הנסיכה), 1998
 תצלום צבע
 42X63

Hanna Sahar
Untitled (from: Princess
Bingo), 1998
 c-print
 42X63





יצחק ליבנה
ללא כותרת, 1987
שמן על בד
100x120

Yitzhak Livneh
Untitled, 1987
oil on canvas
100x120



יאיר ברק
ללא כותרת (מתוך עיר גנים)
 2001, תצלום צבע
 70X70

Yair Barak
Untitled (from: Gardens City)
 2001, c-print
 70X70



יאיר ברק
ללא כותרת (מתוך עיר גנים)
 2001, תצלום צבע
 70X70

Yair Barak
Untitled (from: Gardens City)
 2001, c-print
 70X70



יאיר ברק
ללא כותרת (מתוך עיר גנים)
 2001, תצלום צבע
 70X70

Yair Barak
Untitled (from: Gardens City)
 2001, c-print
 70X70



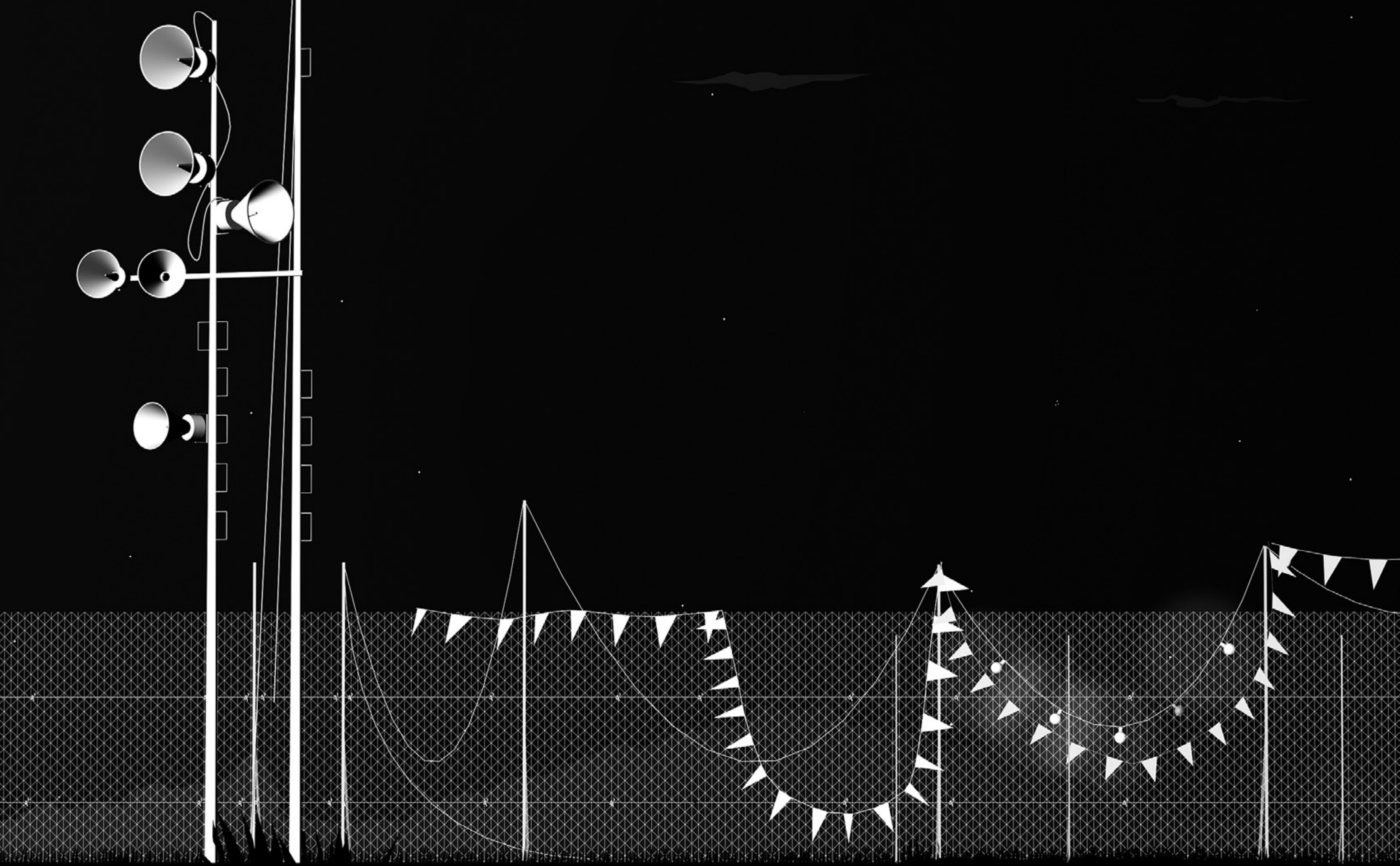
יאיר ברק
ללא כותרת (מתוך עיר גנים)
 2001, תצלום צבע
 70X70

Yair Barak
Untitled (from: Gardens City)
 2001, c-print
 70X70



אחמד כנעאן
המתכסים בשמים, 2010
שמן על בד
120X170

Ahmad Canaan
Blanketed by the Sky, 2010
oil on canvas
120X170



ליאור שביל
2008, Dessertland
וידאו, 07:50 דק'

Lior Shvil
Dessertland, 2008
video, 07:50 min



משה ניניו
 דמות ישנה (עבודת הכנה)
 1978-1983, הדפס כסף
 102X102
 Moshe Ninio
 Sleeping Figure (Preparatory Work)
 1978-1983, silver print
 102X102





כי רע לי אום מר וא איי יום



הט וט עווז ני כם וא אן עים את זמן כם



מא אי בו אז דו בר כי אל חום



אן ני הל לו חם הח חוס סה בא אור כם



ום מד דב בר אל עווז נם



הוא מה ביט אל כוך ווי הש שב ביט



שר ראש שו לא מר כין לע עול לם



חל לו מי הוא חל לום על לו חם



מרב קמל
ללא כותרת (מתוך מעלל), פרט, 2016
טכניקה מעורבת על נייר
70x50

Merav Kamel
Untitled (from Maalal), detail, 2016
mixed media on paper
70x50

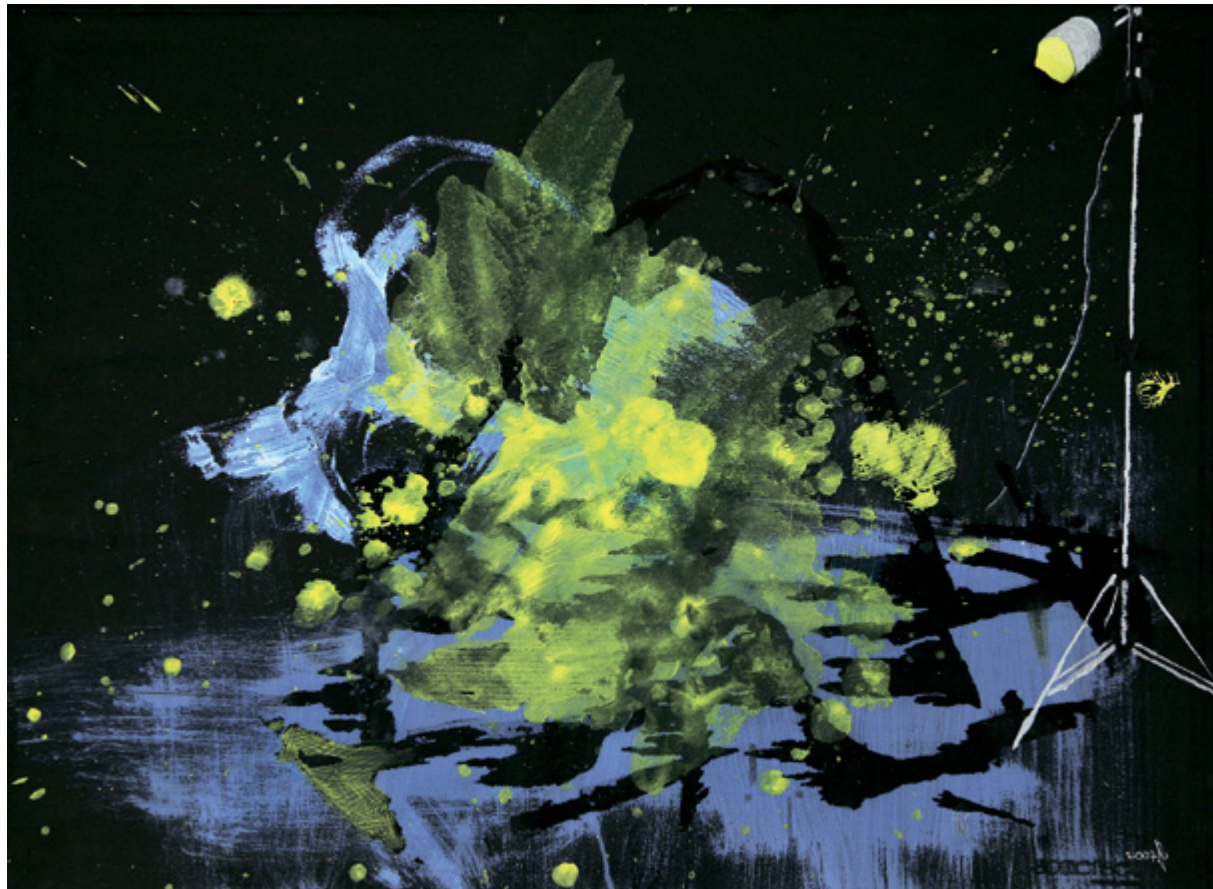


מרב קמל
 ללא כותרת (מתוך מעלל), 2016
 טכניקה מעורבת על נייר
 70X50 ס"מ

Merav Kamel
 Untitled (from Maalal), 2016
 mixed media on paper
 70X50 each

שי-לי עוזיאל
אור מתפזר, 2007
טכניקה מעורבת על נייר
60X80

Shay-Lee Uziel
Scattered Light, 2007
mixed media on paper
60X80



שי-לי עוזיאל
בית, 2013
טכניקה מעורבת על נייר
60X80

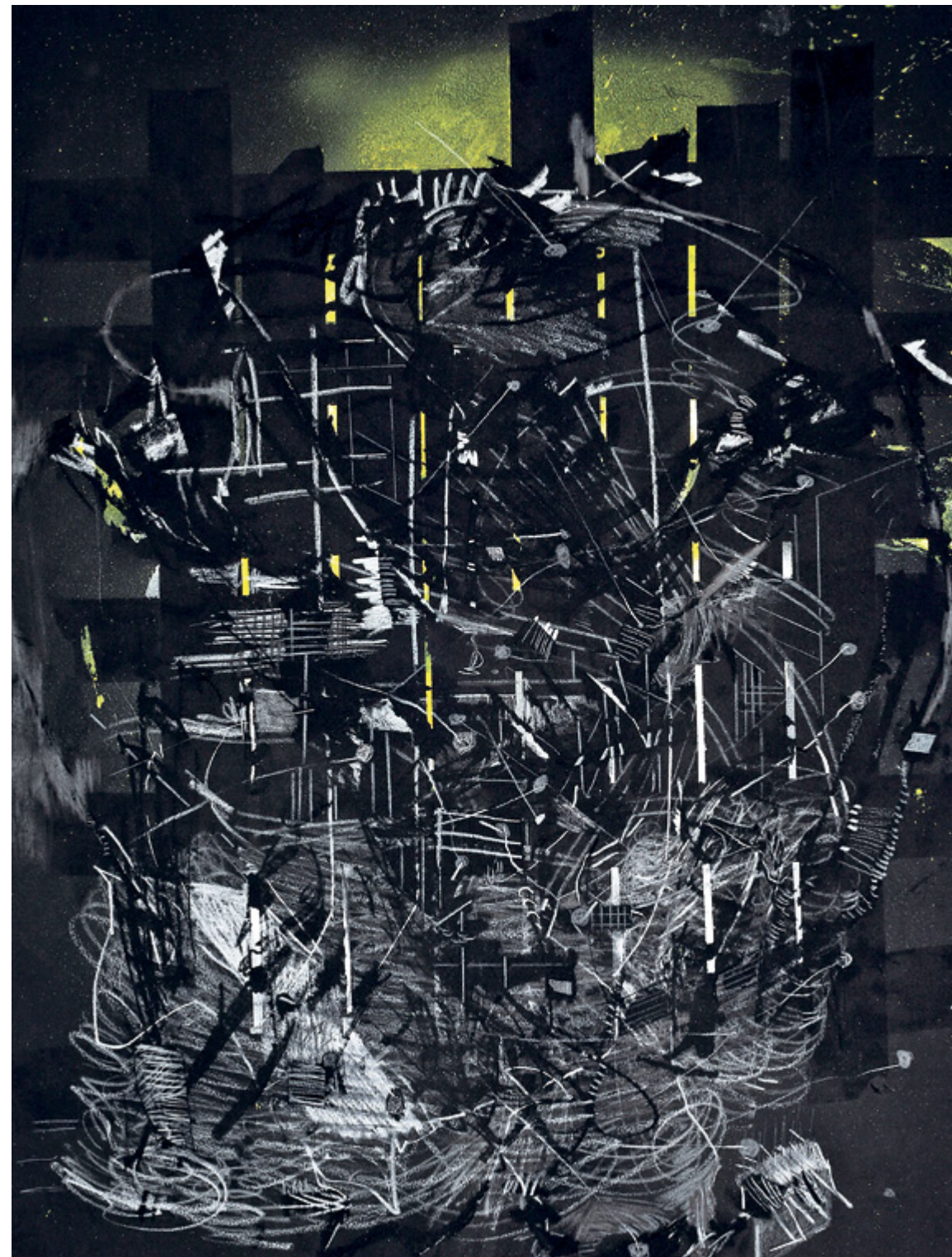
Shay-Lee Uziel
Homely, 2013
mixed media on paper
60X80





שי-לי עודיאל
פרוטראט עצמי, 2008
טכניקה מעורבת על נייר
80X60

Shay-Lee Uziel
Self Portrait, 2008
mixed media on paper
80X60



שי-לי עודיאל
התאומים, 2012
טכניקה מעורבת על נייר
80X60

Shay-Lee Uziel
The Twins, 2012
mixed media on paper
80X60

לארי אברמסון
 לילית, 2000
 שמן ואקריליק על בד
 150X150

Larry Abramson
Lilith, 2000
 oil and acrylic on canvas
 150X150



לארי אברמסון
 קטא, 2000
 שמן ואקריליק על בד
 75.5X75.5

Larry Abramson
Kata, 2000
 oil and acrylic on canvas
 75.5X75.5



לארי אברמסון
 תלתו, 2000
 שמן ואקריליק על בד
 37.5X37.5

Larry Abramson
Thalthu, 2000
 oil and acrylic on canvas
 37.5X37.5





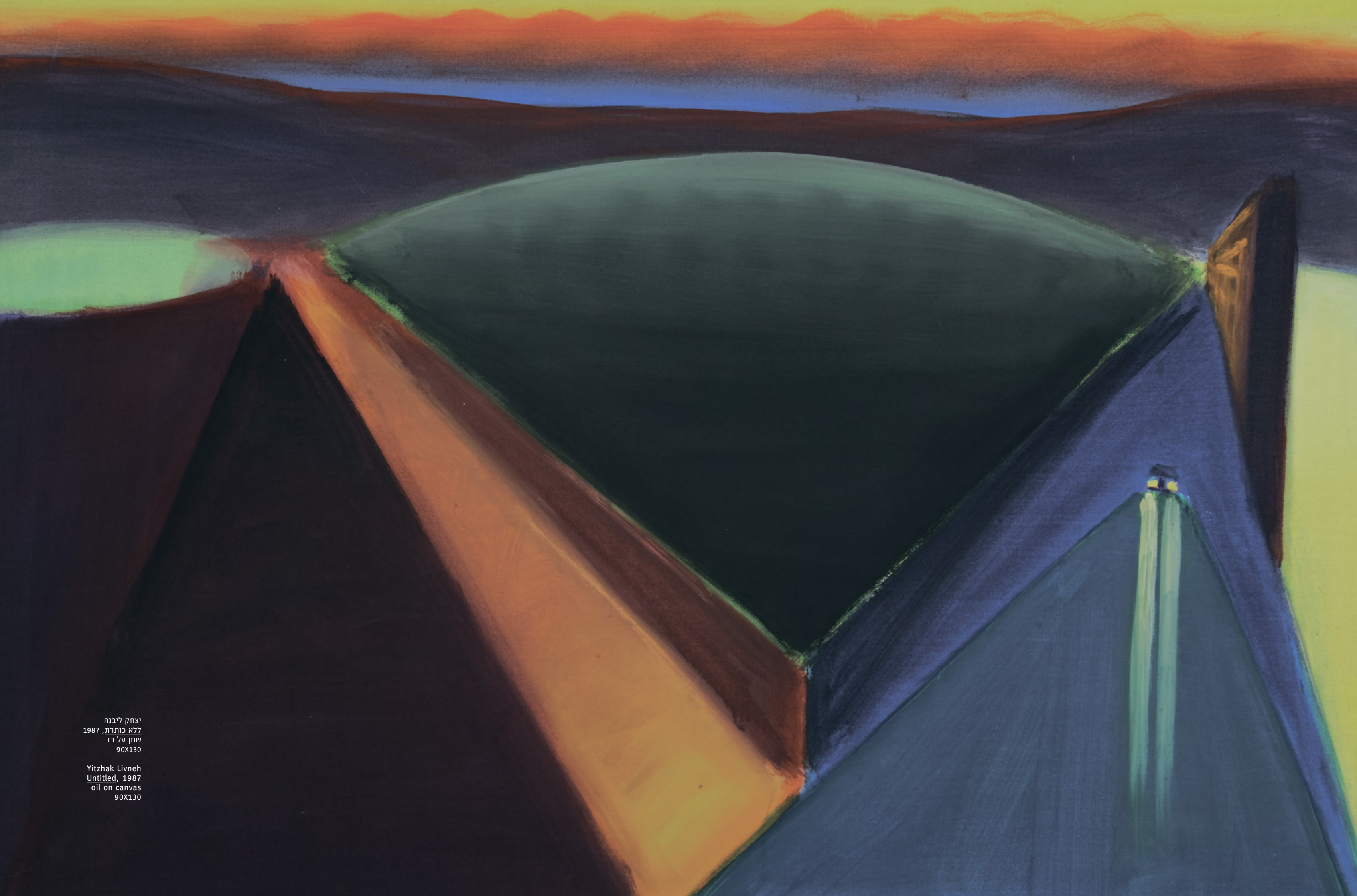
לארי אברמסון
מה יפים הלילות XVIII, 1989
 שמן ואקריליק על בד
 150X75

Larry Abramson
How Beautiful the
Nights XVIII, 1989
 oil and acrylic on canvas
 150X75



לארי אברמסון
מה יפים הלילות XXIII, 1989
 שמן ואקריליק על בד
 150X75

Larry Abramson
How Beautiful the
Nights XXIII, 1989
 oil and acrylic on canvas
 150X75



יצחק ליבנה
ללא כותרת, 1987
שמן על בד
90X130

Yitzhak Livneh
Untitled, 1987
oil on canvas
90X130

INTO THE NIGHT
FROM THE HAARETZ COLLECTION

NEW LIGHT

I didn't study art history, nor did I acquire a theoretical education in the subject. I rely on my impressions and feelings, but after holding 11 exhibitions from the collection in the Minus 1 Gallery, I realize that curators also have an influence on impressions. When I see a work I acquired some time ago in a new context, I sometimes discover things I hadn't seen in my first encounter with it.

Accordingly, when an exhibition from the collection is mounted, with a different theme each time, I'm curious to see which works will be displayed in it – the combinations could be many and varied – and how this will affect the experience and the way the works are viewed.

In the current exhibition, the fact that night is itself a broad subject is reflected already in the diversified range of the works, which give expression to night's multiple aspects. Yet it becomes apparent that night is only one element that connects between the works and that each of them is rife with additional facets and contexts.

Amos Schocken



116

Dark Spark
Avner Shapira

104

Into The Night
Efrat Livny

36

Works

5

Hebrew



Merav Kamel
Untitled (from Maalal), 2016
mixed media on paper
70X50

מרב קמל
ללא כותרת (מתוך מעלל), 2016
טכניקה מעורבת על נייר
70X50

DARK SPARK

Avner Shapira

First Watch

Night is the mouth of a pistol
Into which we look
Dully and stupidly
After we've been shot.

Hezi Leskly ("Twenty-one Short Poems or The Pistol")¹

In the summer of 2022, the lights went out again all over Europe. In the wake of the Russian invasion of Ukraine and the international tension it generated, and in the absence of a speedy solution to the gas crisis that erupted on the Continent, Germany and other Western European countries decided to reduce energy consumption drastically and to restrict the use of gas. Among the first to have their power turned off were prominent monuments. Berlin turned off the spotlights that illuminated about 200 monuments and public structures, among them historical gems and tourist attractions such as the Victory Column in Tiergarten Park, the Memorial Church in Breitscheidplatz, the Berlin Cathedral and the Jewish Museum. Shortly afterward, this policy was expanded and shopkeepers across the country were instructed to darken their display windows all night. And there was darkness.

Almost 100 years earlier, in 1925, Edward Grey, who was British foreign secretary during the first two years of World War I, published his memoirs. What is familiar today from them is mainly a short passage in which Sir Edward coined a phrase. On an evening in August 1914, shortly after the war broke out, a friend came to see him, Grey related. "We were standing at a window of my room in the Foreign Office. It was getting dusk, and the lamps were being lit in the space below on which we were looking. My friend recalls that I remarked on this with the words: 'The lamps are going out all over Europe, we shall not see them lit again in our life-time.'"²

Although these words were written and became known only some years after the conclusion of the Great War, they concealed within them a prophetic quality in a dual sense: regarding the near future toward which Grey looked then with anxiety, toward the killing fields of World War I; and also regarding a more distant future, the calamities and catastrophes that were lurking in the form of the murderous dictatorial regimes of the twentieth century. The shining

1. Hezi Leskly, The Finger: Poems 1974–1985, Tel Aviv: Am Oved, 1986, p. 57 (Hebrew).

2. Viscount Grey of Fallodon: Twenty-Five Years 1892–1916, New York: Hodder and Stoughton, 1925, p. 20.

lights of the night’s darkness – a glowing, almost naïve symbol of modern thought, of humanity’s domination over nature and its ability to develop advanced tools capable of eradicating the gloom – suddenly ceased and became a pungent metaphor for mankind that had lost its direction and began to grope its way in the dark.

Even after the actual streetlights came on again in London and the other great European metropolises, Grey’s “lamps going out” continued to flicker in the public consciousness. Winston Churchill adopted the expression in a speech he delivered in October 1938, about two weeks after the signing of the Munich Agreement between Nazi Germany and the Western powers. In his “Defence of Freedom and Peace (the Lights are Going Out)” speech, which was addressed to the citizens of Britain and the United States, the statesman, who was an exile in the political wilderness and hadn’t yet taken the helm in his country, noted perceptively, “The stations of uncensored expression are closing down; the lights are going out; but there is still time for those to whom freedom and parliamentary government mean something, to consult together.”³

On the eve of World War II, Churchill infused Grey’s catchword with contemporaneous content and invoked the vanishing lights to illustrate the dwindling strength of the democratic regimes and the vast dangers they faced. The lights that went out were henceforth a clear image not only for normal life that had veered from its course and morphed into mass bloodletting, but also for the loss of a moral and even civilizational path. As such, they also invoked a call for a struggle against the forces of darkness, against those who turn off the lights, those who lend a hand to the dark.

A similar cry also flickers from the short story collection The Lights Go Down, by the exiled German writer Erika Mann. Published in the United States in 1940, the book recounts the moral deterioration of German society in the first years of the Nazi regime through the day-to-day stories of the residents of one city.⁴ Nevertheless, as Irmela von der Lühe notes, despite the restrictions and decrees with which the book’s protagonists must cope, “The endeavor exists and also the hope, that despite the darkness that spread over Germany with the war’s eruption, the light of human decency and of the rightness of the moral path has not yet gone out. In this sense, most of the stories refute the book’s title...”⁵

A highly insightful anthology could be written about the ontology of the Nazi night. Such a compilation could exemplify in a variety of ways how night served in Adolf Hitler’s movement as a time to seize an opportunity and to inflict calamity, both before the movement’s ascension to power (beginning with the event in which the party platform was presented in 1920, via the Beer Hall Putsch in Munich

in 1923, and down to the nighttime mass rallies in which crowds of his supporters were swept into a state of ecstasy) and afterward as well (recall the Night of the Long Knives in 1934, and Kristallnacht in 1938).

The dark of night also begat an appropriate atmosphere for the torchlight parade of Nazi supporters in Berlin on the day of Hitler’s appointment as chancellor, in 1933, and it played an even more prominent role in the annual conventions of the Nazi Party in Nuremberg, in which the architect Albert Speer created the “Cathedral of Light.” The latter consisted of 150 antiaircraft searchlights, each with a 2-meter radius, which were projected skyward to an altitude of 15 kilometers. The monument, one of the peaks in the process of aestheticizing the political space in the Third Reich, constituted visual materialization of the idea of the “living space” (Lebensraum) of the community of the German people and its ambitions of territorial expansion.

An official report about the impact of the Cathedral of Light on Reich Party Day in 1937 stated: “Like meteors, the beams of light of the tremendous searchlights appeared in the night sky veiled in gray black. In the heights the pillars of light fuse in the ceiling of clouds into a burning square wreath. A breathtaking picture: the flapping flags, which are positioned on the stands and circle the field, wave in the light breeze and gently nudge the paths of light back and forth.”⁶

However, after World War II broke out, even the glittering lights of the Nazis’ spectacles began to fade because of the blackout, which was imposed in German cities in an attempt to hamper the Allies’ bombers at night. In Berlin, the capital of the Reich, the stringent regulations disrupted regular life, caused multiple traffic accidents, brought about a rise in the frequency of criminal acts and hooliganism, contributed to an increase in drunkenness and generated considerable anxiety among the city’s residents.

In a famous episode, a serial killer terrified the women of Berlin from fall 1940 until summer 1941. Under the cover of darkness, he assaulted women, stabbing them and trying to choke them. At first, he operated in gardens in the city’s suburbs, the blackout providing a cover to approach the victims and afterward to escape. Subsequently he began to attack women in the dark cars of the commuter rail system, striking them on the head with a blunt object and throwing them off the moving train. The British historian Roger Moorhouse relates in his 2010 book Berlin at War how the criminal, who was dubbed the “S-Bahn murderer,” was caught. A woman who was attacked and thrown from the train but remained alive, testified that he was wearing a railroad company uniform. Following an extensive investigation, the police arrested a suspect: Paul Ogorzow, 29,

3. <https://winstonchurchill.org/resources/speeches/1930-1938-the-wilderness/the-defence-of-freedom-and-peace-the-lights-are-going-out/>

4. Erika Mann, The Lights Go Down, translated from the German by Maurice Samuel, New York: Farrar and Rinehart, 1940.

5. Irmela von der Lühe, “Afterword,” translated from the German by Shiri Shapira, in the Hebrew edition of The Lights Go Down, Tel Aviv: Afarsemon, 2019.

6. Quoted in Boaz Neumann, Nazi Weltanschauung – Space, Body, Language, Haifa and Tel Aviv: University of Haifa Publishing House and Sifriat Ma’ariv, 2002, p. 106 (Hebrew).

married and the father of two children, who worked as an assistant signalman on the line on which some of the attacks had occurred. He confessed to eight acts of murder, six attempted murders and 31 sexual assaults.

Ogorzow, who was a member of the Nazi Party and the SA, tried to enlist race theory on his behalf and attributed his aggressive behavior against women to unconventional treatment he had received for gonorrhea from a Jewish physician. His defense was not accepted and he was executed by guillotine, but as Moorhouse comments with bitter irony, “He might feasibly have had some success with this anti-Semitic line of argument. After all, at least one member of the Kripo [Criminal Police] investigating team – Georg Heuser – would go on to forge a murderous career as commander of one of the Einsatzgruppen, the Nazi execution squads that slaughtered Jews en masse across eastern Europe.”⁷

Eight years ago, when Britain marked the centenary of the outbreak of World War I, Foreign Secretary Grey’s old warning sign from the summer of 1914 was invoked. Late in the evening, between 10 p.m. and 11 p.m. on August 4, 2014, the anniversary of Britain’s entry into the war, the lights were dimmed in many public institutions across the United Kingdom, including at a national memorial ceremony held at Westminster Abbey and in private homes.⁸ Thus was a temporary monument formed – albeit of multiple locations, participants and varieties, and limited to 60 minutes – to the profusion of killing, devastation and mourning unleashed by that war.

That act of commemoration also paid tribute to the British statesman’s ability to entertain a vision both apocalyptic and appallingly realistic, enabling him to discern, at the very start of the Great War, ordeals that were only intimated and the sweeping nights of terror that would erupt afterward and in its wake. A modicum of consolation may have inhered in this as well, for when this decentralized memorial event took place, the period of the blackouts had passed, the lights operated normally when darkness fell and no immediate concern arose that “we shall not see them lit again in our life-time.”

Second Watch

We arrived at the absolute dark.
What shall we do in the absolute dark, for it is without deeds?
How shall we observe it, for it is without sight?
How shall we sit in it, for it is without a point of support?
And what shall we do with knowledge whose knowing we were deprived of?
We shall not do to it
and it shall not do to us.
The action, and the thought that is action
are the illness of the one who waits –
if so, we are healed.

Hezy Leskly (“Bubble Boy,” poem 0)⁹

9. Leskly, *ibid.*, p. 44.

Manifestly, there was no need to wait for twentieth-century British politicians in order to forge an affinity between tangible darkness and human darkening, for the history of culture abounds in attempts to connect between the tenebrous shades of night and the gloom of the tendencies and propensities it harbors in its depths. Multiple generations of philosophers, writers, poets and artists nurtured this confluence and also abetted the effort to expel the darkness – the same darkness that was here at the beginning of all things.

In Hebrew, as in many other languages, the word “enlightenment” evokes the effort to illuminate, to open people’s eyes, to overcome the gloom and vanquish it. In a certain sense, human history – at least if it is perceived as a project of continuous progress, of emerging from the dark into the light – is the chronicle of the days and nights of this struggle. It is so both in its prosaic aspects, which produced effective inventions to control the night, neutralize its threatening power and transform it into a routine element of quotidian existence; and in its broad cultural aspects, namely the sheer attempt to be liberated from the collective lack of wisdom and lack of maturity, and introduce instead more moral social forms, thought patterns of greater rationality, governmental methods that are more highly developed and economic structures of greater fairness.

Thus was the original darkness domesticated, its formless chaos transformed into darkling, a mere pale darkness. Once the means were discovered that rendered it possible to overcome the uncertainty and the insecurity that enshroud the night, the denizens of the modern world could view disdainfully the “darkness of the Middle Ages”: they saw themselves no longer walking about completely in the dark, but opening their pupils wide and gaining enlightenment.

In the centuries that followed, this enlightenment was given material expression through increasingly more sophisticated methods of lighting. They illuminated the private and public space, but generally skirted the possibility that repressing the primal, frightening

7. Roger Moorhouse, *Berlin at War: Life and Death in Hitler’s Capital, 1939–1945*, New York: Basic Books, 2010, p. 46.

8. Maev Kennedy, “The lights to go out across the UK to mark first world war’s centenary,” *The Guardian*, July 10, 2014. <https://amp.theguardian.com/world/2014/jul/10/lights-out-lamps-mark-first-world-war-start>

elements that dwell in the kingdom of the night and expelling them to beyond the mountains of darkness could, in turn, help bring about conditions for the formation of other modes of darkness, far more sophisticated and resistant.

The philosophical discussion about the face of the night did not ignore, of course, those who were prone to “burn the midnight oil.” Already in ancient Greece, the owl became a symbol of knowledge, wisdom and science, and represented Athena, the goddess of wisdom (or Minerva, her counterpart in Roman mythology). In the modern era, the German philosopher G.W.F. Hegel invoked the ancient image of Minerva’s owl, but this time in order to present the limitation of philosophy, which is able to interpret a historical situation after the fact, but lacks the capacity to predict the future.

In the well-known preface to his 1821 book, Elements of the Philosophy of Right, Hegel wrote: “As the thought of the world, it [philosophy] appears only at a time when actuality has gone through its formative process and attained its completed state. This lesson of the concept is necessarily also apparent from history, namely that it is only when actuality has reached maturity that the ideal appears opposite the real and reconstructs this real world, which it has grasped in its substance, in the shape of an intellectual realm. When philosophy paints its grey in grey, a shape of life has grown old, and it cannot be rejuvenated, but only recognized, by the grey in grey of philosophy; the owl of Minerva begins its flight only with the onset of dusk.”¹⁰

Nevertheless, night also teems with convulsions, trepidations and tribulations for those who would exploit it in order to devote themselves to pure wisdom with every fiber of their being – as the gloomy fate of the father of modern Western philosophy, René Descartes, attests. Today, every ardent student of philosophy can recite in their sleep Descartes’ “dream argument,” but the French thinker himself did not spend all his nights amid radiant dreams or developing Cartesian logic. In the mid-seventeenth century, he accepted the invitation of Queen Christina of Sweden to become her private philosophy teacher. She scheduled the lessons for the predawn hours, though Descartes preferred to work in his bed until the middle of the day. He suffered from the intense cold that prevailed during the classes with the queen, his immune system was weakened and he contracted pneumonia and died.

But even if the small hours of the night are not appropriate for teaching philosophy in royal palaces, they always carry abundant personal meanings in life itself. As such, they signify a calming private space in which one can shed the banes of existence, whether for the benefit of rest, sleep and dreaming, or to develop one’s world

and consciousness; as the shuttered and protected abode of turbulent emotions, which can only achieve authentic expression when the day’s hubbub dies down and people retreat into themselves; as the principal arena for exhausting the pleasure of romantic or family relations; and at the same time, as a legitimate venue for solitude, for self-examination that is not constricted by the gaze of strangers; and for creative activity.

In this status, night serves as a place of shelter that enables lengthy conversation, comprehensive exploration and deep understanding, and thereby helps uncover truths different from those that are revealed under the bright rays of the sun. In this spirit, the Surrealist movement in France tried to challenge the principles of reason and to create works based on night logic, which give free rein to the imagination. The automatic writing the movement’s founders developed was grounded in free associations that spring from the automatic power of the mind. They sought to connect between dream and reality in order to dissociate themselves from the domination of the intellect and of utilitarian thought, and tried to document and verbalize nonrational phenomena like love, madness, sleep, art and religion.

“When will we have sleeping logicians, sleeping philosophers?” the Surrealists’ leader, writer André Breton, cried out in the First Manifesto of Surrealism, which he published in 1924, and added, “Why should I not expect from the sign of the dream more than I expect from a degree of consciousness which is daily more acute? Can’t the dream also be used in solving the fundamental questions of life?”¹¹

Seeking to trace the hidden recesses of the mind and accord them precise literary expression, the Surrealists held “daydreaming” encounters in order to listen to the voice of natural inspiration, sanctify the randomness with which it crops up and dissipate the mystery that envelops it. Breton and his associates, partially influenced by Sigmund Freud’s psychoanalytical theory (even if Freud himself considered them utter lunatics), thought Surrealist art offers a successful counter-response to the kingdom of day, which is controlled by the instrument of reason, and gives expression to a different rationality, which springs from the dark depths.

“And just as the length of the spark increases to the extent that it occurs in rarefied gases, the Surrealist atmosphere created by automatic writing, which I have wanted to put within the reach of everyone, is especially conducive to the production of the most beautiful images [...] By slow degrees the mind becomes convinced of the supreme reality of these images. At first limiting itself to submitting to them, it soon realizes that they flatter its reason, and increase its knowledge accordingly. The mind becomes aware of the limitless

10. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Elements of the Philosophy of Right, ed. Allen W. Wood, translated by H.B. Nisbet, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 23.

11. Le Manifeste du Surréalisme (1924), from André Breton, Manifestoes of Surrealism, translated by Richard Seaver and Helen R. Lane, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969: <https://theanarchistlibrary.org/library/andre-breton-manifesto-of-surrealism>, unpaginated.

12. Ibid.

Third Watch

13. Nathan Alterman, Inn of Ghosts: Play in Three Acts, Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad Publishing House, 1974, pp. 7-8 (Hebrew).

expanses wherein its desires are made manifest, where the pros and cons are constantly consumed, where its obscurity does not betray it. It goes forward, borne by these images which enrapture it, which scarcely leave it any time to blow upon the fire in its fingers. This is the most beautiful night of all, the lightning-filled night: day, compared to it, is night.”¹²

Last watch
of night in the window. No other hour
is as silent and as uncharted. It is close to dawn,
on its brink, but an endless distance separates
it from the world of day. An empty universe hour
of watchful torpor. Darkness and incandescence
of glowing stars. A universe that was revealed
from the images and colors and voices
so all that remains of it are the motion and the radiation,
the pristine, glimmering skeleton that is of the cosmos.
Last watch,
Every living whisper wounds your frosted muteness
like a scar. Every deed, be it good or bad,
resounds strange and strident, like the creak of the floor
that startles the thief in an empty house.
[...] This is the last watch
and it’s fine for beginnings. Pristine and foreign it is
embedded in them a seal of sin or charity.

Nathan Alterman, Inn of Ghosts¹³

The musician Hananel, the protagonist of the play Inn of Ghosts, gets up in the middle of the night and prepares to flee from his beloved, Naomi, and embark on a path that will lead to the realization of the artistic talent he is gifted with. In his monologue at the start of the play’s first scene, Hananel explains that the edge of night is a good time for beginnings, because it is an in-between realm in which the world sheds its skin and exposes its raw skeleton, which antedates human activity; a desolate, mute time, in which the moral judgment that applies during the day is shorn of validity, and one can behave according to a different ethic, which goes beyond good and evil.

Like Hananel, many artists who work in diverse fields of culture cast their gaze at the hidden lore of the night – not necessarily to escape from their loved ones, but primarily to sharpen their senses, to immerse themselves in their ideas and to devote themselves to their occupation within a more tranquil and productive framework. The artist Netally Schlosser, who customarily paints at night, relates that she “blossoms in this kilometers-long silence, when people are sleeping. It is a very high level of privacy in which to summon up the inner depths from the night. It’s not necessarily the matter of focus, but also my senses, which are sharper at night. It’s animal-like, this

thing [...] my whole body is wired to the night.”¹⁴

Similar feelings are expressed by the writer Miki Bencnaan. “We change at night, in terms of our cognitive ability and imagination,” she says. “There are thoughts and ideas that come to me at night, and there’s no chance they would be able to arise during the day. I also don’t like being part of a crowd.”¹⁵

Located on the map of night occurrences are not only the solitary habitats of those who prefer to avoid crowds; there are also zones characterized by human freneticism, such as workplaces that operate around the clock, or urban institutions whose raison d’être is bound up with dark aspects of the daily cycle – restaurants, bars, clubs, movie theaters and concert halls. Institutions of this sort are examined by the poet David Avidan in his book Tel Aviv Nights, which offers a colorful guide to the city’s nightlife at the beginning of the 1980s, aims for general insights about the behavior of the swingers of the time and sets forth a somewhat bizarre vision of the future of Tel Aviv nights.

Avidan observes that Israelis, at least at the time the book was written, are still drawn to recreation in multi-participant circles. “Pairs and groups of all ages, but especially groups of 2-3 couples and up, occupy large tables in restaurants and pubs, and in this sense are still pursuing the tradition of Israel leisure-time group activity from the youth movements and the [pre-state militia] Palmah and the kibbutz movement.”¹⁶ At the same time, the book also shows how night-life creates convenient ground for forging romantic relationships, or at least for finding partners who are amenable to short-term erotic liaisons: “Night signals are more agreeable, acceptable and congenial, because men and women come to nightlife with prior sexual programming as part of the act of leaving the house. A large portion of the peripheral contexts and occupations of day-life vanish, supplanted by auxiliary contexts: stimulating music, drinks, dancing and a general readiness for personal adventures.”¹⁷

The backdrop of these night venues also beckons solitaries who muster the courage to venture out alone. Even though “Israel and Tel Aviv are too small to arrive at a feeling of anonymous loneliness within an alienated mass along the lines of New York, London, Paris or Tokyo,” Avidan also points to a model of night recreation in which “it’s possible in Tel Aviv to feel alone and not alone at the same time, for example by getting ‘spaced out’ instead of going out at night, sitting by yourself for an hour or two at the bar, with or without alcohol. From my experience, I can attest that it’s possible to arrive at a balanced feeling of being alone-among-acquaintances-and-associates in no few hangouts, especially in the genuinely small hours, even with Coca-Cola and tomato juice.”¹⁸

14. Quoted in Ofra Rudner, “Why does the world still disaffect those who prefer to work at night?”, Haaretz, October 13, 2021 (Hebrew). <https://www.haaretz.co.il/gallery/lifestyle/2021-10-13/ty-article-magazine/.highlight/0000017f-f2bf-d497-a1ff-f2bf855b0000>

15. Ibid.

16. David Avidan, Tel Aviv Nights: Guide to Night Life, Tel Aviv: Tirosh, 1983, p. 51 (Hebrew).

17. Ibid., p. 73.

18. Ibid., p. 132.

The urban night that Avidan lauds, continues constantly to diversify and develop, spawning an ever-increasing number of available activities and services, and harming the ecological fabric with the huge light pollution it generates. Conversely, a different night is always poised at the ready: the natural night, enchanting and primal, which can still be experienced – or at least some remnant of it – in rural communities, border areas, uncharted regions or sites of untamed nature, where the moon and the stars remain primary sources of light. Is it still possible to experience in its full intensity the romantic thrill at night’s splendor, its sounds, its scents, its animals, the existential feelings it stirs, far from the bustle of the city and the masses of people? And on the shore of a lake, in the thick of a wood, the heart of a desert or the edge of a field, is it at all possible, even for the twinkling of an eye, to shed the tribulations of the day and marvel at the wonders of the night?

Returning to the dark era of the Nazis, it is surprising to discover that precisely in those valleys of death an attempt was made to offer a positive reply to such questions. In 1947, two years after the end of World War II, Robert Antelme published The Human Race, which recounts the author’s experiences as a Resistance fighter in France and as a political prisoner in Nazi camps. Antelme was initially incarcerated in the Buchenwald concentration camp, was transferred to a labor camp at Bad Gandersheim and from there was forced to be part of a death march to the Dachau concentration camp. His friends found him there upon the liberation, dying amid a typhus epidemic, and rescued him.

In one of the book’s moving passages, he conjures up the night that was revealed to him as he stood in the urinal next to the inmates’ block in the labor camp – a frightful night, which displays infuriating equanimity toward human fate and these historic events, yet simultaneously a remarkable night, which allows its observer a small moment of grace in which the lights of the world and of the human spirit shine once more and spark a minute flame of hope.

“After gazing for a time at the sky, everywhere dark, at the SS barracks, at the mass of the church, at the farmhouse, you could wonder whether, within the overspreading night, it all didn’t blend into one and the same thing,” Antelme writes. “That it was the same night for Fritz and for the Rhinelanders, for the woman who’d given me orders and the woman who’d given me bread, this was true; but the feeling of night, the consideration of boundless space, which were tending to invest everything with the same value – nothing in all that could modify any reality at all or lessen anyone’s power, render a man in the church intelligible to a man in the barracks, or vice versa. History cares not a fig for the night that would do away with contradictions in an instant. History hounds our footsteps more closely

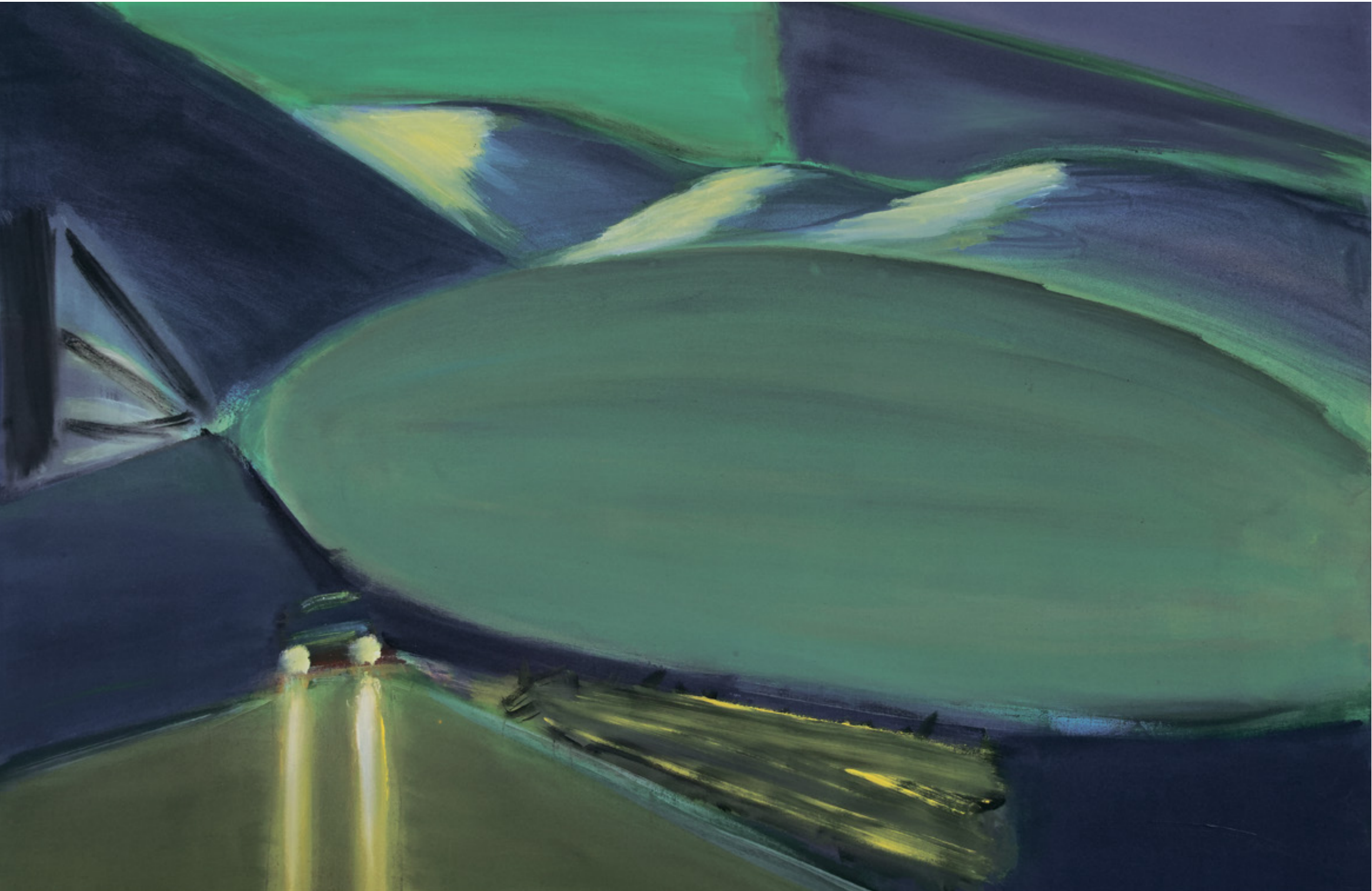
than any God; its are the more terrible exigencies. In no case does it serve to put the conscience at peace with itself. It fabricates its own saints, those for the night, those for the day, clamorous ones, silent ones. It is never the chance of a salvation, rather it is exacting necessity, the necessity for this and the necessity for the opposite, and even, lodged deep in the head of one of us, it can laugh quietly in the night, and at the same time laugh in the indecent noise coming from the barracks.

“You can burn children without that disturbing the night. The night is unmovable around us, who are enclosed in the church. Above us, the stars too are calm. But this calm, this immobility are neither the essence nor the symbol of a preferable truth; they are the scandal of nature’s ultimate indifference. More than other nights, this night was frightening. I was alone, between the wall of the church and the SS barracks; urine steamed; I was alive. It had to be believed. Once again I looked up at the sky. I wondered perhaps if I was the only one to be looking up into the night this way. Beneath the emptiness, in the steam of the urine, amidst the dread, this was happiness. And it is doubtless thus that I must say that that night was beautiful.”¹⁹

19. Robert Antelme, The Human Race, translated from the French by Jeffrey Haight and Annie Mahler, Evanston, Illinois: The Marlboro Press, Northwestern, 1992, pp. 110-111.

INTO THE NIGHT

Efrat Livny



Yitzhak Livneh
Untitled, 1987
oil on canvas
90X110

יצחק ליבנה
ללא כותרת, 1987
שמן על בד
90X110

Night has many faces. It envelops and cradles, it’s melancholy and romantic, but also frightening, threatening and tenebrous; it’s rueful and dreamy but rife with mystery, it’s a time for sweet sleep or terrifying nightmare. A time of debauchery, of ill will, of secret and forbidden activity, of cover and concealment; but also of recreation and hedonism, passion and pleasure, of letting go and dazed senses. Night is teeming with life: in nature, owls and bats awaken, cactuses bloom, the seas surge and meteors fall; and in civilization, the night people proceed to their night work: clubbers and revelers, barflies and dishwashers, police officers and taxi drivers, prostitutes, night-shift nurses and doctors, reciters of *Slihot* and street cleaners. In many cases, night is also the preferred time of intellectuals and creative artists; it’s a good time for contemplation and reflection, for thought and inspiration, for writing and creating. But for those who are engaged in the visual arts, night also poses a dreadful obstacle, for without light there is no sight.

“And God said: ‘Let there be light.’ And there was light. And God saw the light, that it was good; and God divided the light from the darkness. And God called the light Day, and the darkness he called Night.” To begin with, night is defined negatively, as the opposite of day, and by contradistinction between light and dark. And if the light is “good,” then the

darkness is its opposite. So it has always been, since the Bible, since Plato and the allegory of the cave, since the tract on the War of the Sons of Light versus the Sons of Darkness, since research and writing about medieval times as the “Dark Ages.”

Night and its attendant darkness are frequently bound up, metaphorically and in reality, with deterioration, with masking, with deception and with loss. But for the visual artist it’s a ruinous loss: the deprivation of sight. Visual art is grounded wholly in the sense of sight, and its dependence on a light source is absolute. This exhibition presents a group of works in which night acts as a central theme and image. What connects them is that they do not flinch from the night and the visual limitation it imposes: on the contrary, the artists are drawn to it, they choose to enter into the night, to abide in it, to adopt and exhaust the potential of the possibilities and contexts it offers, and to emerge from it to present its multifaceted essence.

The Dream

The title of **Philip Rantzer’s** painting “Last Night I Dreamed about You” is scattered across the work itself in the artist’s native tongue, Romanian: “*azi noapte te am visat*”¹ (pp. 48-49). “It’s a love song that my father used to sing as a lullaby (null-aby) to my sister and me when we went to sleep,” Rantzer writes. “He was so infatuated with his vocal abilities that he sang it in a very loud voice, so we weren’t able to fall asleep. The song tells about someone who dreamed at night about the woman he loves who leaves him, and then woke up from the dream and couldn’t figure out whether the tears on his cheeks were dream or reality.”²

Although the song speaks of the love and longing of a man for a woman, what the painting depicts has nothing to do with romantic feelings of this sort. The whole situation resembles a nightmare centering around a dark forest with burnt trees whose branches evoke truncated

arms or coils that hang down and wrap themselves around the trunk. The lower section of the picture is illuminated by a powerful light source that can be construed as a full moon casting its light on the forest, though it looks more like a dazzling searchlight that is used to hunt for fugitives. Hovering on the treetops are peculiar hybrid creatures that consist of heads of ultra-Orthodox Jews – a grotesquerie that seems to have come from Nazi caricatures – attached to the body of an extraterrestrial bird in a kind of horrific reversal of the “Birds’ Head Haggadah.”

The sights and images in this painting are recurrent motifs in Rantzer’s work and in his profound, long-term occupation with father-son relations against the background of intergenerational tension, particularly as it affects the second generation of the Holocaust, in refugee and migration situations in general, and more particularly, those of the Jewish people throughout history and the crises that arise within this context in the home and family. If for a moment one could imagine that the open door in the tree trunk on the right side of the painting alluded to a tree house that a father built for his son to play in, that illusion is shattered by the sight of a scorched body that is falling from the opening.

High up on a tree in the background stand ladders, which together with branches that droop, rope-like, create a disturbing version of the children’s game Snakes and Ladders; while the upper ladders, whose tops seem to reach the sky, as in the children’s song “My Dad Has a Ladder”,³ evoke Jacob’s Dream in which the divine promise of a home for the Jewish people was given. Still, what reverberates most resoundingly in the work’s dream image is another dream, no less archetypal: the dream of the “Wolf Man” (p. 21), one of Sigmund Freud’s most famous patients. In his dream, the window in his room opens by itself and he sees a pack of wolves perched in the tree by the window, their eyes fixed on him. Freud interpreted the dream as an intergenerational trauma in

which the patient saw his parents engaging in sexual intercourse during his childhood.

A dream is a good means to overcome the problem of the absence of light, because even if it’s clear to us that the dream occurred in the night, in full darkness and with eyes shut, it itself is illuminated and enables the dream image to become visible. “The psychical material of the dream-thoughts,” Freud writes, “habitually includes recollections of impressive experiences – not infrequently dating back to early childhood – which are thus themselves perceived as a rule as situations having a visual subject-matter. Wherever the possibility arises, this portion of the dream-thoughts exercises a determining influence upon the form taken by the content of the dream; it constitutes, as it were, a nucleus of crystallization, attracting the material of the dream-thoughts to itself and thus affecting their distribution.”⁴

A dream’s visual content, Freud averred, is its surface layer, whereas its subterranean content, the material of the dream-thoughts, can be exposed only through analysis. The work of the dream is the process through which its covert content spills into its overt content, a process that is in no way identical to representation. “Faithful and straightforward reproductions of real scenes only rarely appear in dreams.”⁵ The dream, from this point of view, is an advanced night-vision device that processes the content of thoughts and experiences and projects them as a clear visual image, even if it distances testimony.

“The Night of My Dream about the Warrior Looking Up” is the title of a work by **Tzion Abraham Hazan**, consisting of a series of ink drawings on paper (pp. 72-73, 98). As in Rantzer’s painting, here, too, the point of departure is a poem – in this case, one written by the artist himself and bearing the same title as the series of drawings. The poem’s eight stanzas recount a dream about an anonymous, odd warrior – one who never looks down. Dreamer and warrior both look to the heavens and to the

stars – the dreamer when he lies down on the ground to sleep, the warrior who is perpetually looking up. In the dream, the warrior converses with the stars, tells them about his situation and shares with them his feelings, but also asks for their help. On his way, he tells them, he encountered a person lying on the ground, but because he only looks up, he could not see the condition of the person lying at his feet and he asks the stars that look down from on high to tell him. At the end of the poem, we learn from the dreamer that the person lying at his feet is not alive – he has come upon a corpse.

The drawings reveal an additional narrative layer, in which we learn that from the moment he was born, the warrior endured arduous, Sparta-like training exercises, aimed at accustoming and forcing him to keep his head and his gaze directed upward. The artist’s choice to depict a warrior whose upbringing and education are wholly devoted to ensuring that he will not look down, makes it clear that in this case, too, the dream enfolds a covert content that requires extraction – for it makes no practical sense for a warrior to look only upward, a posture that will restrict him and leave him manifestly unprepared. In terms of consciousness, however this is a distinct advantage – for after all, the condition required to be a nonpareil warrior is to repress the danger of death; in other words, not to look reality in the eye, not to look down to where death lurks for you every step of the way.

Danger and catastrophe also underlie **Moshe Ninio’s** silver print “Sleeping Figure (Preparatory Work).” At its center is the figure of a man sitting hunched over on a chair, his head resting on his crossed arms which are placed on a pillow that lies on his knees, his eyes closed and apparently in a deep sleep (p. 70). The work, done in coarse contour lines, seems to form and unform before our eyes, as it consists of juxtaposed, overlapping sheets of paper, like an imprecise square that conjures up a pinwheel or a camera shutter. The consequent unravelling of the seams in the image parallels the

4. https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Freud_SE_On_Dreams_complete.pdf, p. 659.

5. Ibid., pp. 659–660.

1. <http://virtualromania.org/music/old-buc/13.%20Azi%20noapte%20te-am%20visat%20-%20Titi%20Botez.html>

2. Correspondence with the artist, July 2022.

3. Lyrics: Talma Alyagon-Rose; melody: Nimrod Tenneh.

unravelling of the meaning conferred on the work by its title. Thus, a closer look reveals that the chair is an airplane seat, the pillow is a lifejacket, and the sleeping posture is actually the preparatory position for an impending aerial disaster. The image is taken from an old El Al Israel airlines leaflet containing detailed instructions on how to behave in an emergency, which in the past was placed on every seat in its planes (p. 23).

Why, then, “Sleeping Figure”? Sleep, after all, is radically opposite to preparedness. Ninio here forges a dissonant albeit circular connection, which fluctuates between an inconsequential, inartistic drawing, sourceless and authorless, and high cultural-artistic iconography fraught with archetypal, religious status: the sleeping figure. “The use of ‘bad’ graphic design of a person in distress,” Nili Neuman wrote about this work, “and its being pulled toward a condition of religious consciousness within the framework of culture, like the images of ‘Melencolia I’ (Dürer), the ‘sleeping person’ in the alchemical tradition, ‘The Sleep of Reason Produces Monsters’ (Goya) and ‘Sad Young Man on a Train’ (Duchamp), elucidates the mode by which image is transformed into emblem.”⁶

This dialectic between generic image and masterpieces pulls the rug out from under the possibility of imparting to the picture solid and permanent meaning. The undermining of a stable structure takes place once through the relationship between the image and the title, and a second time through the very mechanism that created the image in the first place: the photograph. The photographed image is the outcome of measure and control of the amount and length of exposure to light, and of the relationship between the seen and the unseen. In “Sleeping Figure (Preparatory Work),” these boundaries have been stretched beyond the conventional. The work consists of four black-and-white prints created by analogic photography and developed by hand in a darkroom using manual fixing without baths – in other words, fixing that is non-fixing and is final

only to the same degree that it is not final. “Fixing requires material that halts the process and sets the level of development and the form of the image, so this is the moment when meaning is fixed,” Neuman writes. But Ninio refuses to fix the image and refuses to fix the meaning. “Thus, the parallel is elucidated between casting the image in the photographic process and fixing a mental state of existence in an ‘objective’ system of processes that is contrary to its nature.”⁷

There is nothing more suitable than this approach – which contradicts the idea that it is possible to extract a particular event or moment from life’s relentless flow and render it static and objective by trapping it as a finished and closed image – for the form of the emblem. For the emblem is an intertextual work that rests on three bases: the text, the image and the viewer’s cultural universe.

Poem, story and legend

Many of the works in this exhibition are based on the relationship between text and image. In Ninio’s case, it is the connection between a “dry” text of operating instructions (“State of preparedness: Adjust your posture as in the illustration, your head held downward”⁸) and the work’s title, which evokes the rich artistic genealogy to which it is linked. Other works in the exhibition connect to a literary text, which in some cases is contained in the work itself and in others exists in the background or accompanies the work as an interpretative text. Night is rife with immense literary potential – poetic, allegorical, symbolic – which is completely free from the visual limitation of visibility, so it’s not surprising that visual night art tends to tap that potential. In Rantzer, as we saw, the text is a lullaby which also gives the work its title, and in Hazan the poem is an integral and indeed eponymous part of the work.

In **Larry Abramson**’s works, too, the association with a poem occurs through their titles:

6. Nili Neuman, “Moshe Ninio – Works of Basic Images,” in Line 4–5, November 1982, Hakibbutz Hameuhad Publishing House, p. 63 (Hebrew).

7. Ibid.

8. From a leaflet of instructions for a state of emergency, El Al Airlines, 1980s (Hebrew).

9. <https://www.zemereshet.co.il/m/song.asp?id=716>

10. “The Eye Always Wants to Touch – Larry Abramson in Conversation with Yaara Shehori,” in Larry Abramson: New Paintings 2004–2007, catalogue, 2007. Gordon Gallery, Tel Aviv, p. 49.

11. Daniella Talmor, “Eventus Nocturnus” in Larry Abramson – Eventus Nocturnus, catalogue, Haifa Museum of Art, 2001, p. 9 (Hebrew).

“How Beautiful the Nights XVIII” and “How Beautiful the Nights XXIII” (pp. 84-85). “How Beautiful the Nights in Canaan” is one of several poems that Yitzhak Katznelson, a Yiddish playwright and poet, wrote in Hebrew.⁹ Likely written in Lodz, Poland, in 1906, the poem was set to an Arab folk melody in 1911 by members of the Jewish defense organization Hashomer (The Watchman) and became one of the hits of the pioneers of the Second Aliya (1904-1914) and later of post-1948 Israeli popular music. It was covered dozens of times in recordings, and over the years lines and stanzas were added to the original version.

But what connects an old pre-state of Israel song to Abramson’s abstract postmodernist art? On the surface, the link appears to be night. The paintings are murky and at their center is a cluster of elements that are associated with Abramson’s oeuvre: a wooden board, a black square, a truncated crescent. Beneath the surface, this connection leads us to the question that resides in the depths of Abramson’s work: the question of the relevance of painting. This is a double-faced question: on the one hand, it is aimed at the modern history of painting and particularly at the “dead end” to which the abstract and conceptual streams led; and on the other hand, it is directed at the status of painting in relation to the place and the reality that surround it, and especially at the connection between current events and art.

In one painting, the wooden board appears as a mast on which a black flag is flying, and in another as a shelf upon which sits a black box containing the secrets of the chronology that led to the disaster. In both works, the board also recalls plywood, one of the mythic symbols of Israeli abstract art, and the black square, which in one painting is a flag and in the other a box, references Malevich’s “Black Square,” which is identified with the birth of geometrical abstraction. And finally, the tail of the crescent, which is a moon but also the scythe of the Angel of Death and the sickle of the pioneers who “harvest joyfully” – the pioneers and their

successors, the builders of Israel, who for years sang “How beautiful the nights” enthusiastically, tenaciously, eyes shut, blindly.

Abramson deliberately chooses a song that, instead of the fabled light in the Land of Israel, acclaims the night. Like the black square, night is, on the one hand, the zero point of the gaze – the blockage and the erasure that nullify vision and the evidential, and lead to blindness and impasse. But on the other hand, it can also be a hole, an aperture, an opening to a new, alternative way of seeing. “Perhaps, in my paintings, the underlying dark purple color is analogous to the shutting of eyes tight against the sun; when you do that, what you see behind your shut eyes is a purple-black. In hindsight, that is how I understand my relationship with the sun, with reality: I had to shut my eyes, enter the darkness of the medium, and only then, like a spy, investigate reality through eye slits.”¹⁰

Night and blindness are central elements in Abramson’s work. A decade after the “How Beautiful the Nights” series, the lunar crescent became a series of paintings of a full moon, to which the paintings “Lilith,” “Kata” and “Thalthu” belong (pp. 82-83). Here, too, the paintings’ titles attest to a literary understructure. In the various incarnations of the legend of Lilith, which derives from Jewish mysticism and folklore, she is described as a demon or as the mother of all demons, who poses a darkly evil threat to the sanctity of the family and to childbirth. But for Abramson, the source of the full moons is not so much the “nine moons [months] of pregnancy” of Jewish lore, but rather the relationship between blindness and vision. In the series “Eye Witnesses,” which antedates the moon group, the artist focuses on paintings of eyes and specifically on a hollow, empty gaze – on sightless eyesight (p. 25). The apex of the series is a group of paintings in which all that remain are two empty circles which later become moons. “The blind eyes in the paintings,” the curator Daniella Talmor writes, “observe, ostensibly, and examine, like the blind prophet who sees incisively and utters truth.”¹¹

Blindness and text also exist at the heart of the series “Night Writings,” by **Dafna Shalom** (pp. 54-57). Following the birth of her son, day and night were reversed for her, and from within the dark she started to learn Braille, which was originally invented to enable soldiers to read orders at night. “I arrived at Braille because I was looking for alternative languages,” Shalom says. “Maybe because I am the daughter of immigrant parents, and because I lived in New York for many years, I looked for a universal language. All in all, reading is a visual experience, but we never remember it as such.”¹²

The text in these works serves not only as a point of departure, as inspiration or as a title, but also as the visual element that brings the work into being. Shalom used pages on which a text in Braille was embossed, an image that is fundamentally white on white, and upon it she added brushstrokes and drawing in black, so that the script becomes detectable only from within the blackness and darkness. Shalom scanned the pages, printed and enlarged them and continued to paint in black on the printouts. In two matching works, she painted on the Braille script a round cluster of black dots, from which extend quavering lines that suggest a jumble of threads unraveling from the center of the page. The resulting image is that of a black full moon cruising across mists (pp. 56-57).

In another work, the strokes of black paint and the bold contours create on the surface of the text a cracked and shattered glass picture (p. 54), and in another the artist “erases” the text with thick brush strokes in black – an erasure that instead of rendering the text invisible, exposes and reveals it (p. 55).

The works’ titles carry explanatory information aimed precisely at those who see. Shalom notes in parentheses the source of the text that is printed on the paper. In the two matching works, they are the final paragraphs of an essay by the poet Hayyim Nachman Bialik, “Language Closing and Disclosing,” while in

the others, the texts are from poems by Roy Hasan¹³ and Amira Hess. The Bialik quotes deal with the abyss that resides beneath words, with what remains when the words run out, with wordless languages that lead to new worlds, “and their proper function is not to close but to open,” Bialik writes.¹⁴ Like the zero point of vision – blindness – which leads in its turn to new vision, and like the non-image which spawns in its turn a new image, so too are words, which bear a meaning that is never closed and stable but emerges from the depths and is swept across the surface of the water.

The poems by Hasan and Hess, both of whom are associated with the Mizrahi voice and with ethnic-class-gender protest, touch on the crux of alien, rejected identity and on the growth of a new identity out of the nullification. Thus, from Bialik to Hasan, this night series swirls with questions of revelation and concealment, of vision and blindness, black and white, language and belonging. “Braille,” Shalom says, “is a system of six points, highly structured, but bearing within it so many meanings. Besides which, in the face of Braille, the balance of power changes. The sighted person, who in general is the one who possesses power, becomes knowledgeable in the face of Braille, and the blind person is orientated, a transformation of the balance of power occurs; this is a place where we would do well to spend more time – amid non-understanding and non-orientation.”¹⁵

We find ourselves in a state/feeling of disorientation when confronted with **Talia Hoffman’s** video work “A Day Becomes” (pp. 28, 52-53). At first, it seems to be a familiar experience: it’s a 19-minute film with a beginning, a middle and an end; there’s a space where events occur, and also a protagonist and a monologue. But in short order these elements disintegrate before our eyes and ears, and we find ourselves on unfamiliar ground, “uncomprehending,” groping in the dark in all senses. The first part of the film takes place in total darkness and demands an effort to see what is going on. A caption at the start locates us

12. Dafna Shalom, “From Bialik to Roy Hasan: The Artist Who Transforms Art into Braille,” interview by Orin Winberg, ynet, November 14, 2018: <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-5391446,00.html> (Hebrew).

13. <https://lorenmilk.wordpress.com/2013/05/06/%D7%9E%D7%91%D7%A4%D7%A0%D7%99%D7%9D-%D7%A8%D7%95%D7%99-%D7%97%D7%A1%D7%9F/>

14. Hayyim Nachman Bialik, “Language Closing and Disclosing,” translated from the Hebrew by Yael Lotan: <http://www.ericlevy.com/Revel/Hayim%20Nahman%20Bialik%20-%20Language%20Closing%20and%20Disclosing.PDF>

15. Shalom, *ibid.*



Tzion Abraham Hazan
From: The Night of my Dream about the Warrior Looking Up, 2015
mixed media on paper
28x22

ציון אברהם חזן
מתוך: ליל חלומי על הלוחם המביט מעלה 2015
טכניקה מעורבת על נייר
28x22

geographically “on a refugee trail on the way to Quneitra,” but leaves us in the dark, as it were, about the event and the time. Refugees on the way to Quneitra?! Historically, after all, refugees fled from Quneitra.

Is the film returning to an event in the past or imagining a future event? And who is the figure emerging from the darkness? What is he doing on this path? And what is the abandoned building he enters, in which the film is set? The monologue only adds to the confusion. Whereas in its audio form it comes across as a uniform monologue, continuous and logical, the pattern of the language and the text is broken, fragmented and manifold. The monologue reveals itself to be a dialogue in which only one side is heard and the speaker alternates naturally between Hebrew and Arabic, between one interlocutor and another – his father, his sister, his wife, his good friend, his lover – and between use of the masculine and feminine form, all the while evoking memories from the past, feelings in the present and apprehensions for the future. Very quickly it seems to us that the only stable anchor in the film is the linear progress in the “background” time, which passes from total darkness to the light of the breaking dawn and on to full sunrise.

Closer observation, however, leads to the conclusion that here, too, something has gone wrong. In each frame, the character is seen in a different space and a different situation – wandering through rooms and corridors, sitting on stairs, lighting matches and reading from a book, playing basketball, dressed, undressed, looking through a window. It becomes clear to us that there can be no compatibility between this plethora of mise-en-scènes and actions, and real external time, and that the elapsed time of the single rising dawn we see is actually a compilation of multiple daybreaks that have been culled in the editing room to reflect the speaker’s inner time.

From the outset, the choice of sunrise as a central axis of the film posits the interim region

with its blurred boundaries and incessant change as a place where it is necessary to abide and become acquainted with. Dawn is simultaneously both day and not-day, both night and not-night it’s a time of positioning-nonpositioning through contradiction and constant becoming; moreover, its power and its enchantment lie precisely in this contradictoriness and becomingness. The becomingness melts time’s boundaries so that at any given moment, the present enfolds the past and the future and there is no longer one clear barrier between them. The work’s title, “A Day Becomes,” is taken from the liturgical poem “And so it came to pass at midnight,”¹⁶ composed by the fifth-century liturgist Yanai, which is sung toward the end of the Passover Haggadah. The poem’s stanzas enumerate various miracles, all of which befell the Jewish people at midnight, and the last stanza, whose first line is the title’s source – “The day becomes that is neither day nor night” – is a plea to God to hasten the redemption. That event is approaching, the liturgist prophesies, and it will arrive at a time when a barrier will no longer exist between day and night. But as we know, prophecy was bestowed upon fools. “For we know in part, and we prophesy in part. But when that which is perfect is come, then that which is in part shall be done away,” as the protagonist of the film intones from Paul’s First Epistle to the Corinthians.

The partiality, on the one hand, and the becomingness, on the other, reflect what is occurring in the spirit and the mind of the speaker, whose identity shifts constantly between its different parts. The film’s monologue is improvised, the fruit of joint work by Hoffman and the actor who plays the character, Yousef Sweid, and is based on the latter’s biographical experiences. Sweid, a Palestinian-Christian-Israeli, attended Hebrew-speaking Jewish schools from an early age, established a family with an Israeli-Jewish woman, and has been living in Berlin for some years. The twilight dawn that is both night and not-night is revealed as a synonymous background for both being and not-being

16. https://www.nli.org.il/he/piyut/Piyut1song_010035100000005171/NLI

17. Maayan Shelef, “George,” in booklet for a solo exhibition at Line 16 Gallery, Tel Aviv, 2007, unpaginated.

a Mizrahi or a Westerner, a Palestinian or a Jew, a man or a woman, past time or future time, exterior or interior.

The artist **Dor Guez** is the son of a Jewish father who immigrated to Israel from Tunisia and a Palestinian-Christian mother from Lod. He grew up in Jerusalem but frequently visited and stayed with his grandparents and with his aunts and uncles in Lod. In 2009, he had an extensive solo exhibition at the Petah Tikva Museum of Art, which was devoted entirely to the history of this side of his family and through it to the history and status of the Palestinian-Christian community in Lod, titled “Georgiopolis,” one of the city’s former names.

The three “Untitled” works by Guez in the current exhibition were created earlier, in 2006-2007 (pp. 42-43, 45); two of them were exhibited in his first solo show, “George,” held at Line 16 Gallery in Tel Aviv in 2007 (pp. 42, 45). The source of the titles of both exhibitions – “George” and “Georgiopolis” – is the legendary figure of the saint Georgius (in Latin) or in the English version, St. George. According to tradition, he was born in Lod, which was named for him after his death, and he is buried in the city; a Greek Orthodox church, still extant, was built above his tomb and bears his name. This church played an important role in the 1948 war, when the city’s inhabitants were expelled by the Israeli army; among the few who remained were several Christian families that hid in the church. However, in Guez’s private history, many years later, the church plays a meaningful role of a different kind. Having grown up in a Jewish environment, Guez was deeply impressed visually by the ornate church. From the dimly lit space, gilded wall paintings, ornaments and sacred vessels made of gold and silver, and magnificent chandeliers, glistened and glittered – seeming to wink at him. Thus, it’s not surprising that since his first exhibition, many of the images in Guez’s work shine forth from the dark. In the diptych “Untitled” (p. 42), the hypnotically beautiful chandelier of St. George Church is photographed from above, creating

an effect like a precious jewel on a black velvet background, and by being doubled, it becomes a pair of gaping eyes that gaze back at us. A pair of eyes are also at the heart of a second “Untitled” photograph (p. 45), the half-closed eyes of a boy who appears about to fall into a deep sleep or fall from his high perch – but he is held solidly on his father’s shoulders as they walk through the dark night with the lights of a celebration shining at a distance.

These two photographs were exceptional in the group of photos that were exhibited in the “George” show. Most of the images were staged portraits of young men with a “Mizrahi look,” in poses recalling Christian icons. That self-aware act referenced “East-West” tension based on rooted visual conventions and stereotypes, and was replicated in the exhibition’s title, as the curator, Maayan Shelef, explains: “The name of the exhibition, ‘George,’ originally a western name, is common among [the] Christian-Arab community in Israel, after the saint (buried in Lod). Like the photos, this name straddles the borderline between east and west, between religious and cinematic icons. Dropping the ‘St.’ transforms the Christian icon from a public to a personal one, and expresses a desire for intimacy between the photographer and the object. Still, the object remains distant and unattainable to the spectator’s eye.”¹⁷

Iconizing and addressing East-West relations are taken a step further in an “Untitled” photograph from these years (p. 43): emerging out of the night is the figure of a young Muslim woman, her head covered with a pure white kerchief. Enveloping and framing her face, the kerchief slips down symmetrically over her shoulders and across her body, which is swallowed up by the darkness, hypnotic and deceptive about whether it is the headcover of a pious Muslim woman or a Christian nun. The composition simultaneously simulates the icon of Mary, mother of Jesus, and the white lily that symbolizes her. The woman’s tender and reflective face, her posture and her clasped hands evoke

the “Mona Lisa,” and the portrait clearly references women’s portraits in European painting, notably the Flemish and Dutch schools of the sixteenth and seventeenth centuries.

The interplay between the two worlds – religious Muslim and European Christian – which are perceived to be distant from one another and mutually contradictory, sabotages the possibility of fixing the point of view between Western-religious and Western-orientalist. “Through disassociation from direct reading of ‘Oriental’ or ‘Arab,’ the ‘secondary’ elements become the main course. This way of looking gives the spectator interpretive space and enables a new reading.”¹⁸

For the artist **Elham Rokni**, too, the origin of the first visual memories that left a strong impression on her is a splendid house of worship: a mosque. “Green Nights” is a series of paintings in green and black of orientally ornamented mosque minarets (pp. 8, 36-39). Rokni immigrated to Israel with her family from Tehran when she was nine. Her childhood memories are from her country of birth, which she cannot visit. The point of departure for the series, she relates, was an internet search for photographs of mosques in Tehran. She started to copy and draw them, but consciously painted them in a fusion of faithfulness to and betrayal of the source, between a depiction of the thing itself and of her fantasy of it.

“The orientalist view comes from the shift in my position; I have moved to a country that sees itself as Western and views the East accordingly. Then, a kind of doubling is created – I produce works that are the thing in itself, but I produce them from a point of view that is conscious and critical of my position. If I paint a mosque, I truly paint it, and at the same time I know that what I paint is actually an imitation because it is a work of art that both mimics reality and exists within the practice of painting. I do not physically go and observe how mosques are painted and ornamented or how to draw arabesques and calligraphy, but act ‘as

if’ I had conducted this research; I know that the unskilled eye will not recognize this lack of authenticity and will see it as an accurate depiction of a mosque’s ornament.”¹⁹

Rokni makes two additional choices in this series, both of which are manifested in its title, “Green Nights.” The minarets are all rendered in luminous green paint and are viewed against the backdrop of black night skies. Green is identified as the color of Islam, and green and black are two of the four colors of pan-Arab nationalism (along with red and white), which appear on the flags of numerous Islamic and Arab countries, including the flags of the revolution in Iran, of the Arab League and of Palestine. Beyond the color black, her choice of night could be connected, on the one hand, with the West’s anxiety fantasy that sees Islam as a fanatical religion that concocts schemes in the darkness of night; but on the other hand, this choice also presents the mosque as a light-house casting a bright green, glowing light on its surroundings.

Its perception as such is also bound up with a fantasy of a completely different kind: of fairy tales and the “One Thousand and One Nights.” That book of legends, which runs into multiple volumes, is dated to the eighth century, and its earliest copy is written in Farsi – a cluster of folktales from the Great East, the region that extends across Persia, India, China, Iraq, Syria, Egypt and more. The book’s frame story, like some of the stories themselves, includes descriptions of magnificent palaces, glittering gold and glass utensils, and magical nights. The book was originally compiled and written as an internal project of the cultures of the orient, but since its translation and publication in Western Europe at the beginning of the eighteenth century, it has become a large-scale success and one of the few literary works originating in the East that have gained recognition as masterpieces in the West. From that point of view, the book itself can be considered a light-house that illuminates the dark.

18. Quote from Guez, *ibid.*, unpaginated.

19. “Elham Rokni – On Looking into the Cracks in Identity,” a conversation with Darya Aloufy, Sumac Space: <https://sumac.space/dialogues/elham-rokni-on-looking-into-the-cracks-in-identity>, unpaginated.

20. Etti Abergel, “Cypress by Moonlight,” in booklet for a solo exhibition at the Tivon Art Gallery, curator: Michal Shachnai Yakobi, 2016 (Hebrew).

The lesser light

“And God made the two great lights: the greater light to rule the day, and the lesser light to rule the night; and the stars” (Genesis 1:16). The moon and the stars recur often in this exhibition – as we saw in the works of Rantzer, Abramson, Hazan and Hoffman – serving as a light source that makes possible the formation of the visual picture at night. Whereas the stars are for the most part a source of light – that is, they produce radiation of their own – the moon is a body that does not give off its own light but reflects the sunlight that strikes it. The same is true of all the flora and fauna that surround us, for our sight of them depends on their exposure to a light source of some kind.

The painting “Blanketed by the Sky,” by **Ahmad Canaan**, depicts a night scene that is illuminated by the light reflected from the moon (pp. 64-65). In the heart of a dark grove, a row of mattresses, made up for sleeping and ready for use, await the arrival of unknown occupants. The “blanketed ones” themselves are missing from the picture, they are present-absent, and only the signs of life of the empty lodgings attest to their existence. The choice to depict the scene at night by moonlight lends it a romantic dimension – what is more romantic than “being blanketed” by the night skies, sleeping in the open air under the moon and being in harmony with nature and the earth – and for a moment it is possible to imagine that it’s a love nest or a group of buddies on a camping trip. But at the same time, the awareness seeps in that this is a different situation and that those who are lodging here are doing so not out of choice, but out of distress and duress.

The painting, from the series “Illegal Habituants” created in 2010-2014, refers to the phenomenon of the Palestinians who cross the border into Israel illegally and are compelled to lodge in hideaways in substandard conditions. This local context is amplified by the universal

sociopolitical situation in which millions of people worldwide – those who are persecuted, refugees, illegal migrants and homeless individuals – are forced to “blanket themselves” with the night sky and sleep outside, by the light of the moon.

In “Untitled (from Cypress by Moonlight)” by **Etti Abergel**, the light of the moon fuses with the rays of light of a film projector (p. 41). In this large black-and-white work, an exterior-interior space shifts between opaque black-colored regions and an entanglement of lines in varying density. A close-up look at the “entanglement” reveals that it is the result of the artist impressing her palmprints on the canvas – some in black on white, others in white on black – creating shimmering fields of dark and light. “‘Cypress by Moonlight’ is a special chapter for me,” Abergel says, “focusing on the most poetic moment I can remember: the yard of Grandpa Avraham and Grandma Zohara, may their memory be a blessing, at 7 Cypress Street [in Tivon, northern Israel]. There on the porch of a structure of exposed bricks with a roof that abides in my memory as a formative space, beneath the ray of light that was thrust from the projector like a beam of white granules in the dark, Grandpa showed Laurel and Hardy, Charlie Chaplin and westerns, to the cheers of the children sitting on boxes and boards, while he animated the experience with cries and voices of solidarity with the heroes. A kind of movie within the movie. His ‘Cinema Paradiso’ takes place with the gaze directed toward the star-strewn skies, toward the silhouette of the tall, lone cypress that overlooked the porch, my ultimate viewer, the witness.”²⁰

In this and in other works, Abergel finds it difficult to remain within the bounds of the painting, within the borders of the two-dimensional rectangle alone, and attaches to it a cluster of five empty tins of preserves strung together, dangling from the painting to the floor. These simple, ordinary containers, remnants that are generally thrown offhandedly into

the garbage, here take on a new life, evoking a rattling chain of cans tied to the back of the newlyweds’ car; like tin cans for hand-outs held by a local beggar; recalling boxes and cans that became makeshift seats for the neighborhood’s children; or conjuring up belongings tied to the back of the latest refugee or migrant.

Lior Shvil’s animation video “Dessertland” (pp. 66-69) opens with the sight of a full moon cruising across the night sky, but it is supplanted very quickly by a series of artificial lights – a theater follow spot, a searchlight, illumination flares, garland lights and spherical streetlights – which appear and disappear throughout the film in a kind of enchanted lighting choreography, absorbed into one another, assuming and shedding forms. The film is constructed as a moving horizontal picture and the sights pass before our eyes, or perhaps we pass by them in rapid motion. The viewing experience recalls the effect of looking at a pre-cinema zoetrope, a device that created an illusion of movement and transformation through the rapid rotation of still photos.

The entire film takes place late at night. Against the background of a star-spangled night sky, the “camera” passes across a dark panoramic landscape as the changing sources of light reveal an ongoing continuity of fences, pillars and gates. Against the backdrop of the gates, deceptive situations play out, and every time we think we have succeeded in locating them in familiar time and space, they morph into something foreign and totally other: from a torn chain-link fence of an abandoned yard to a high and threatening security fence, from a sealed fence of a military base to a barbed wire fence of a concentration camp, from an armored electric gate to an old watchtower, from posts for hanging garland lights and flags fluttering during a celebration, to antenna towers and emergency warning sirens. Alongside and between them pass a series of silhouette figures: a piper riding a mule, a belly dancer performing, a battleship anchored

in port, incarcerated Muselmann prisoners, a man and a woman performing a sexual act, a tractor-backhoe loader moving along and tin soldiers marching rigidly from side to side.

These sights cohere into a moving picture which seems to undermine and deconstruct the narrative of “from Holocaust to revival” into its melancholy molecules, which entail transitions between being a victim and a victimizer, between strong and weak, between observing and being observed, and into a cruel game of musical chairs of who is outside and who is inside behind fences and barriers. The work’s title, with its deliberate spelling mistake, also joins the sequence of images and ridicules the myth of “desert land” and “land of milk and honey” by transforming it into a “dessert land” and a “land of the last course.”

In the series of black-paper works by **Shay-Lee Uziel** (pp. 78-81, 88), the light source is sometimes depicted openly and explicitly – a spotlight, a television that’s on, light-reflecting glasses in the dark – and sometimes covertly and mysteriously as external moonlight that is spilled onto the page or as an inner light stemming from the paper itself. The base of the works is black paper, and the images were produced through a combination of engraving, removing and scraping the upper layer and adding paint, collage and pasting various materials on its surface. The result seems to be a struggle with the black paper in a stubborn attempt to extract an image from the dark of night, to find a way to make the visual image possible.

As in many of Uziel’s works, including those in other mediums, this struggle contains within it the potential for failure and presents it as inseparable from success. Indeed, a deeper perusal of Uziel’s art shows that failure interests him even more than success – the true success in his works is seeing from a different and fresh viewpoint what everyone considers failure. In the two works, “The Twins” and “Home-ly” (pp. 78, 80), an attempt is made to create a

21. Correspondence with the artist, July 2022 (Hebrew).

22. Ilana Tenenbaum, “The Time of the Post: The 1980s in Israeli Art,” in Check-Post. Art in Israel in the 1980s, catalogue, Haifa Museum of Art, 2008, p. 46 (Hebrew).

23. Lyrics: Arik Einstein; melody: Miki Gavrielov (Hebrew).

stable geometric structure in the darkness, including engineering drawings, measurement specifications, ropes tied to rods and the excavation of foundations. However, the lines, as Uziel writes, “decline to connect and create destruction in place of construction.”²¹ In the center of the work “Scattered Light” (p. 79), a raging storm intermixes darkness and light, stemming from a spotlight attached to a light pole that stands in the corner; in “Self Portrait” (p. 81), like magic, in a manner disordered, wild and marred, a portrait of Uziel’s face forms, barely materializing out of the darkness. And in “Woman Watching TV” (p. 88), a lonely elderly woman is sitting in a wheelchair in an empty, dark room, with the television that is turned on seemingly her whole world – even as her dress unravels of itself and, thread after thread, an eye-catching tangle forms at her feet, hinting at her impending disappearance and the disappearance of the image back into the darkness.

Human loneliness amid the night landscape, which gives rise to a sense of one’s nullity, anxiety and knowledge of lurking death, is at the center of the iconic series of paintings of night landscapes by **Yitzhak Livneh** from 1987 (pp. 60-61, 86-87, 104-105). In this series, Livneh, whose works embody a reflexive layer of dialogue with the history and great tradition of painting, turns to the German Romantic movement. He is referencing the conception that sees man’s disposition in the face of the power of nature and its wonders as the embodiment of the experience of the sublime; but at the same time, he generates in his paintings unease about this conception and seeks to put it to the test of time.

“The viewer is confronted with a desolate landscape opening up before him,” Ilana Tenenbaum writes about this series of paintings, “but it is revealed not by the light of the sun or the moon but through the headlights of cars. His painting emphasizes the act of directing – of the emotion and the situation – as well as of the act of painting on the canvas surface. Livneh proposes a path for reconnecting with the grandeur and

the sublimity of Romantic landscape painting and for addressing the conflict between culture and nature and primal motifs (light and dark; earth, water and sky). He achieves this through ostensible collaboration, via a type of fifth-column strategy, with the commercialization of the sublime and the incarnation of this ethos in the consumer culture...”²²

The choice of automobiles and artificial lighting – two technological innovations that emerged after the era of Romantic painting – is not random: these developments influence how people experience their surroundings at night. Sublime or not, the experience of riding in a car through an open landscape at night is singular and is familiar to most people in our time. Alone or together, across distances or close by, it’s an experience that is often tinged with melancholy and accompanied by immersion in reflections and wandering thoughts, evocation of memories, romantic ideas and longings; yet it also arouses fears and anxieties. And in the meantime, the dark vistas pass by as in a movie, and the only lights in the world are the headlights of the traveling cars and those of the cars that emerge occasionally from the other direction. The landscapes in these paintings are “everyplace,” the experience is universal, but for some viewers they will evoke precisely an ultra-Israeli song that vividly describes the experience of a road trip like this: Arik Einstein’s “Drive Slowly,” with its opening lines, “Driving in the old car / Into the wet night.”²³

Automobile headlights illuminating a dark night are seen also in **Hanna Sahar’s** “Untitled (from: Princess Bingo),” but in a completely different context (p. 18). The setting is not open landscape; rather, it’s a closed frame in which a blurred urban sign in the right corner of the photograph indicates that this is Ramat Gan. It’s not a private car but a taxi whose headlights look like a powerful projector or a theatrical spotlight that catches/reveals the legs of a woman who’s walking unclothed on the path before her.

In 1997, Sahar photographed the area of the Diamond Exchange in Ramat Gan, a zone of strip clubs and street prostitution. She got to know the regulars there, women and men in prostitution, pimps, clients, club owners, barflies and the like, all of whom she photographed. The result is her well-known series titled “Princess Bingo.” The point of view in the series is neither documentary nor anthropological, nor is it judgmental. She does not seek out the sensational and her intent is not to show wretchedness, cruelty or exploitation; her photographs do not expose but protect (pp. 58-59).

“For the most part they are portraits, mainly faces, a bit of body, many eyes,” Hadas Maor wrote about the series, “photographic portraits in which Sahar seems to get closer than needed, as though a closeup that shows a face in full will reveal something hidden about it. Will uncover some other truth, not squeezed dry, saturated and distorted. [...] What principally transpires in Sahar’s photographic work is an attempt to characterize individuals outside the boundaries of their stereotype. An attempt not only to communicate with them, but to direct a gaze, face to face, and conduct a dialogue. Simply, honestly and directly. To get them to communicate in return. To respond. To open up.”²⁴

Sahar is an artist of the kingdom of night; many of her photo series were shot at night and in the dark. If in painting the challenge of darkness can be overcome with the aid of imagination and invention, in photography the dark is a concrete material impediment that can be overcome only by technical means. Sahar uses an analog camera. In the “Princess Bingo” series, she used high-sensitivity color film, enabling her to draw solely on the artificial lights of the surroundings; and she shot the 2007 “Night Watches” series with long exposures, moving the zoom forward and back (pp. 15, 33, 46-47). In contrast to “Princess Bingo,” this night series is one of landscapes without a human presence, and the initial impression she creates in the viewer is of confusion and puzzlement. To begin with, because her special photographic

technique results in a blurred and dreamlike landscape image as seen in the tradition of European Romantic painting, for a moment the viewer is unsure whether the work is a photograph or a painting. And secondly, the landscapes themselves are not identifiable; they look like scenes of wild, remote nature, but in fact were taken in parks and fringe areas in Israel.

“Sahar photographs what is almost never seen at night, as though she were trying to photograph the night itself,” Sarit Shapira wrote, “to see it for itself and then also to testify to that seeing. But because it is impossible to photograph the night (how is it possible to photograph a period of time?), she sets out to do so in its embodiment as a figure of space, a place that underscores its empty regions, a place whose few, anonymous details do not demand any identity-based perception for themselves, other than being parts of a scene that could be subsumed under the general heading ‘landscape.’ Because the territorial identity of this landscape – that is, its existence as testimony about a certain place in the world – is extremely difficult to locate, it will be identified immediately as a ‘night landscape’ or a ‘landscape of night.’ In this embodiment, night appears in Sahar’s photographs as something that is amenable to photography, as something that deserves to be photographed in order to attest to its existence in the empirical world, as what needs to have sensual experience brought to bear on it – in this case, the sense of sight.”²⁵

In “Garden City,” an early series of photographs by **Yair Barak** from 2001, night not only makes the geographical identification of the photographed landscape more difficult, it also alters the visual perception of the terrain to the point of absolute defamiliarization (pp. 62-63). Unlike Livneh’s open landscapes or the mysterious vistas that Sahar creates, Barak’s color prints are definitely depictions of an urban landscape. The title “Garden City” references an urban planning approach from the early twentieth century, which advocated

24. Hadas Maor, “Princess Bingo,” in text for a solo exhibition at Camera Obscura Gallery, Tel Aviv, 1998 (Hebrew).

25. Sarit Shapira, “Seeing in the Dark,” in text for a solo exhibition at Contemporary by Golconda Gallery, Tel Aviv, 2009 (Hebrew).

26. Ilanit Shamia, text for a solo exhibition, “Getaways,” at Noga Gallery, Tel Aviv, 2003 (Hebrew).

the integration of green, open areas between neighborhoods and residential buildings – an approach that was applied in the establishment of the city of Tel Aviv and afterward in other cities in Israel.

The series was shot in city gardens at night, and the details that are lurking in the dark – a concrete trail, a garbage can, a street cat, drainage pipes – betray the fact that these are the familiar city gardens, which under the auspices of night play tricks on the viewer and become distant virgin forests or expansive meadows. The night illumination that casts a dramatic light, the absence of a human presence and the mute, frozen, motionless composition, that places the regions of vegetation in the center, create the disparity between the image and the form of the day-to-day use of these gardens. “Everyone has gone. The hours of activity have ended,” Ilanit Shamia wrote about the series. “A long gaze in the verdant space that has been vacated by its occupants and is slowly taking shape, preparing for another day of work. Melting away the shoe prints, the bicycle tracks, the rowing oars. This is the time for nature to assert itself. Tomorrow we will have one like new.”²⁶

In this series, night is not only the opposite of day in the negative sense – that is, lightless, people-less, bustle-less and eventless – but also brings along its positive characteristics: mystery and splendor, romanticism and danger. The series, which Barak created immediately after completing his photography studies, can be considered a key to his later work, which always returned to deal with “abandoned” places, silent and devoid of humanity, with dark-light relations and with the expanses of nature and plant life.

Night has fallen and everyone has gone home, those who remain outside can see light radiating from within the apartments and the rooms through the windows of the residential buildings. The three “Untitled” works from 2000 by **Lior Neiger** depict nighttime windows and

shutters like these (pp. 50-51). On the one hand, the works continue the long tradition of mimetic painting and portray their subject with photographic detail, but on the other hand, they undermine that realistic conception of “the painting as a window” and close the shutter on it. It is a commonplace Israeli shutter, open/shut in varying degrees in each of the three paintings, blocking vision. Whereas the dark outside frames the window as the subject of the painting, the light stemming from within peeks out through slits, or dazzles with its intensity through the partially open shutter. It doesn’t allow anything to be seen, other than the window and the shutter themselves.

The apartments and the rooms resemble closed cells, grounded and intriguing spaceships: Who are their occupants? Who are the people behind the closed shutters? Lior Neiger’s solo exhibition at the Herzliya Museum of Contemporary Art, where these paintings were displayed in the same year in which they were created, was accompanied by a short story titled “Cover” by Motti Neiger, the artist’s brother. Written in the first person, the story describes the thoughts and actions of a man living in this kind of apartment-spaceship. An excerpt follows:

*Light turned out.
On the balcony. Not mine. I rush there.
Tell the dark to shoo. Stretch a line of ardor in the empty space. Light by pressing a button. An empty shutter opens. Closes.*

Damn. Why doesn’t the water here heat up. Probably it hasn’t had enough time. In the meantime, night is descending into its lower depths. Almost true darkness, and I grope with difficulty for the matches.

Lucky. The gas burners light up. Now there is a bright blue light of gas. There are Shabbat candlesticks here of gilded material. Maybe copper. Maybe something else. It’s a subject I know nothing about. They obviously haven’t been cleaned in a long time, they’re black from

oxidization and bright drops of milk are scattered on them.

I'll shut them off right away so the gas doesn't run out, and light, instead, the candle. A more romantic light.

*The candlelight bathes me in a mystic atmosphere. I remember my mother. I pass my hand close to the flame. And then cover my eyes. May it never end. The light and the night. The water and the thirst, the beauty and the pain.”*²⁷

Beauty and pain, cruelty and delight, abusers and abusiveness are intermixed in a jumble of bodies in the series “Maalal” by **Merav Kamel** (pp. 75-77, 117). It is a series of works done in a kindergarten technique, in which the color black covers the other colors on the page and the image is created by engraving and peeling, with difficulty extracted from the darkness and at moments swallowed back into it. Deep at night, within the rooms, behind the closed windows and blinds, physical, sexual, intimate acts are being performed; pleasurable or dreadful and harsh, painful and intolerable. The full series was exhibited in 2016 at the Inga Gallery in Tel Aviv, and there is probably nothing to add to the precise comments of the late art critic Galia Yahav:

“‘Maalal,’ Merav Kamel’s excellent exhibition of drawings, is devoted to the depiction of sexual encounters. She puts forward a broad range of possibilities of erotic interactions, from a person alone in a room in a state of longing and expectation, to a mass gangbang which resembles, not very surprisingly, a lynching. In between, a firm hand draws the garden of earthly delights, the whole universe of flexible implements, an abundance of life moments that are fast-talked, deadlocked, comic, cosmic, tempting and tensing, of partners that are touchy touchers, who hold back and give out, tyrants of sex and aspirants of sex, chainers and strainers, cold and sold, trans in trance, nymphs and MILFs.

“[...]

“The artist treads the thin line between pleasure and torture, and between the notions of harm and charm, with great sensitivity. The weakness and the strength in ‘Maalal’ switch frequently, converting roles, disrupting the proper order – weakness achieves an overbearing orgasm, strength is humiliated to its enjoyment. And these flawed switches create the comic, nightmarish, sexy, criminal, infantile and wild effect of the exhibition.”²⁸

27. Motti Neiger, “Cover,” in booklet for a solo exhibition at the Herzliya Museum of Contemporary Art, 2000 (Hebrew).

28. Galia Yahav, “The exhibition that presents charged and violent sexual encounters,” Haaretz, June 30, 2016, <https://www.haaretz.co.il/gallery/art/artreview/2016-06-30/ty-article/.premium/0000017f-da82-d718-a5ff-fa86b3900000> (Hebrew).



Shay-Lee Uziel
Woman Watching TV, 2013
mixed media on paper
50X50

שׁי-לי עוזיאל
אשה צופה בטלוויזיה, 2013
טכניקה מעורבת על נייר
50X50