

כוכב שחור BLACK STAR

מתוך אוסף
"הארץ" FROM THE HAARETZ
COLLECTION

כוכב שחור / מתוך אוסף "הארץ" / BLACK STAR / FROM THE HAARETZ COLLECTION





Black Star

From the Haaretz Collection

July 2023

Artists: Etti Abergel, Nelly Agassi, Ron Asulin, Eden Bannet, Arnon Ben-David, Irina Birger, Pinchas Cohen Gan, Moshe Gershuni, Tsibi Geva, Leor Grady, Michal Helfman, Daniel Kiczales, Efrat Klipshtein, Efrat Natan, Joshua Neustein, Avner Pinchover, Tchelet Ram, Orly Sever, Yoav Shmueli, Rona Yefman, Manar Zuabi

Exhibition Curator: Hadas Maor

Collection Curator: Efrat Livny

Catalogue

Design: Maya Shahar
Hebrew Text Editing: Avner Shapira
English Translation: Ralph Mandel
English Text Editing: Carol Cook
Arabic Translation: Eugene Ameen
Photography: Haaretz Art Collection
Additional Photography: Lena Gomon (Tchelet Ram), Elad Sarig (Ron Asulin), Daniel Hanoch (Eden Bannet), Tomer Cohen (Orly Sever)
Image Processing: Anna Gelshtein
Printing: Graphoprint
Logo Design: Eran Wolkowski

Acknowledgements

Rami Guez

Amit Jacobi, Adam Elezrah, Tomer Matza, Racheli Ochana Amos
Igal Elkayam, Ronen Aharon, Yaniv Nitzan, Ronen Cohe

© 2023, MINUS 1
18 Schocken St. Tel Aviv
Tel: 03-5121732
mail: minus1@haaretz.co.il
www.minus1.co.il

On the cover:
Michal Helfman, Untitled (from the series "Vase Portrait"), 2021, pastel on paper, 70X50 cm



כוכב שחור

מתוך אוסף "הארץ"

יולי 2023

משתתפים: אתי אברג'ל, נלי אגסי, רון אסולין, אירינה בירגר, ארנון בן-דוד, עדן בנט, ציבי גבע, ליאור גריידן, משה גרשוני, מיכל הלפמן, מנאר זועבי, רונה יפמן, פנחס כהן גן, יהושע נוישטיין, אפרת נתן, אורלי סבר, אבנר פינצ'ובר, דניאל קיצ'לס, אפרת קליפשטיין, תכלת רם, יואב שמואלי

אוצרת התערוכה: הדס מאור

אוצרת האוסף: אפרת לבני

קטלוג

עיצוב: מאיה שחר
עריכת טקסט עברית: אבנר שפירא
תרגום לאנגלית: רלף מנדל
עריכת טקסט אנגלית: קרול קוק
תרגום לערבית: יוג'ין אמין
צילום: אוסף "הארץ"
צילומיים נוספים: לנה גומון (תכלת רם), אלעד שריג (רון אסולין), דניאל חנוך (עדן בנט), תומר כהן (אורלי סבר)
עיבוד תמונות: אנה גלשטיין
הדפסה: דפוס גרפופרינט
עיצוב הלוגו: ערן וולקובסקי

תודה לרמי גז

תודות

עמית יעקבי, אדם אלעזרא, תומר מצא, חלי אוחנה עמוס
יגאל אלקיים, רונן אהרון, יניב ניצן, רונן כהן

© 2023, מינוס 1
רח' שוקן 18, תל אביב
טלפון 03-5121732
מייל: minus1@haaretz.co.il
www.minus1.co.il

כריכה אחורית:
מיכל הלפמן, ללא כותרת (מתוך הסדרה "פורטרט כד"), 2021, פסטל על נייר, 70x50 ס"מ

כוכב שחור

מתוך אוסף "הארץ"

אמנות ומציאות

יש משהו משותף לאספנות ולעיתונות. בשני התחומים דרושים סקרנות, רצון לדעת ורצון לראות עוד. עיתונות עוסקת בבעיות השעה, מדווחת על המציאות ומבקרת אותה, בעוד שהאמנות אינה מחויבת לאקטואליה ויכולה להרחיק למחוזות הרגש, האסוציאציה והמחשבה החופשית; בכל זאת, גם היא תוצר של המציאות שבה היא נוצרת. שתייהן כרוכות בפרשנות. בעוד שבעיתונות הפרשנות נעשית מעל דפי העיתון ומוגשת לקורא סגורה וחתומה, באמנות כוחו של הדימוי החזותי נובע מעצם היותו פתוח לפרשנות - ולריבוי של פרשנויות. באמנות היצירה והצופה הם גם לא תמיד בני אותו זמן ומקום, ולכן הפרשנות יכולה להתחדש בכל פעם בהתאם לרוח הזמן. זה מה שלדעתי עשתה הדס מאור בהצלחה בתערוכה הנוכחית, שבה כינסה עבודות שנוצרו החל בשנות ה-70 של המאה ה-20 ועד ימינו, חלקן מופשטות לחלוטין, והציבה אותן בהקשר של מושג הגבול וביחס לאקלים הפוליטי-חברתי המשברי הנוכחי בישראל.

עמוס שוקן

אולי בכל זאת

אפרת לבני

אפרת לבני היא שחקנית תיאטרון, קולנוע, טלוויזיה וספרות. היא זכתה בפרס ישראל לתיאטרון בשנת 2017.

אפרת לבני, 2017, תצלום מאת אריאל שרון

העבודה על תערוכה מתוך האוסף מתחילה על המחשב. הזמנתי את

הדס מאור לעבור על הקטלוג הממוחשב של האוסף כדי לגבש מתוכו

את התערוכה הנוכחית. בשלב הבא, שבו ניגשנו לראות פיזית את

היצירות במחסן, הבנתי פתאום שחלק גדול מהעבודות שהדס סימנה

ככאלה שישתתפו בתערוכה צריך לפרוש כדי לראות אותן מאחר שהן

מגולגלות או מקופלות – כך עם עבודת הבד גדולת הממדים של אתי

אברג'ל, קונטרסי הנייר של פנחס כהן גן, הארנקים של רון אסולין, הכבל

של אפרת קליפשטיין והמייצבים של עדן בנט ותכלת רם. כשהמשכנו

לעבודות נוספות שהיא ביקשה לראות גיליתי גם בהן אלמנט של קיפול

– הציור של ציבי גבע, שהדימוי שבו נראה כעין מעטפה סגורה והזכיר

לי את משחק הילדים עם נייר מקופל שנקרא "קווה קווה"; המיצב של

מנאר זועבי, שעשוי מגרבונים שבימים רגילים מקופלים באריזתם; בד

החיתול בווידיאו של אפרת נתן, שקשור-כרוך כנאד חלב; הדיקט של

ארנון בן-דוד, ש"מקופל" במלאכת מחשבת לצורת האות ש'; והווידיאו

של ליאור גריידי, שקיפל את מהלך חייו לרולר כותרות סיום שרץ על

המסך. שאלתי את הדס בבדיחות אם היא עושה תערוכה בנושא אוריגמי.

עכשיו, כשהתערוכה מוצבת, אני עדיין מזהה בה את הממד המשחקי כמו

גם הטקסי של האוריגמי – המודגש גם בפעילות הרפטיבית שבעבודות

אחרות בתערוכה: עבודות הווידיאו של יהושע נוישטיין ונלי אגסי, שבהן

הם נראים מצייירים ומוחקים שוב ושוב, ועבודת הווידיאו של אבנר

פינצ'ובר, שחוזר וקופץ כילד על ערימת אבק המתעופפת לכל עבר -

אך כבר מהכניסה לתערוכה ומההתקדמות אל תוך חלל התצוגה עולה

ומצטברת מן העבודות אווירת חומרה, שמאפילה ומעפילה על הממד

המשחקי שבהן.

המועקה שתופסת אט אט אחיזה במוחנו ובנפשנו קשורה בשורה של

פעולות שאנחנו מזהים בבסיס העבודות: מחיקה, קריעה, פציעה, מעקב,

דקירה, החשכה, כפיתה, מתיחה, עינוי, התשה, דחיסה, חנק וחסימה,

אין מעבר ואין מוצא. נשימות קלושות עולות ממבנה אוורור דמוי קבר

השכוב על הרצפה בעבודה של אורלי סבר, ובתוך שמי לילה סוערים

משחירים אפילו הכוכבים בעבודה של משה גרשוני; שני פנסים מסנוורים

מתוך החשיכה בעבודה של יואב שמואלי; שתי עיניים נועצות מבט חודר

ובולש בעבודה של מיכל הלפמן; וכתובת הגרפיטי הפציפיסטית בתצלום

של רונה יפמן כתובה על קיר בטון סגור ואטום. התחושה היא של חוסר

אונים, של סרט שכבר היינו בו. הסרט נגמר, צריך לקפל הכל בחזרה,

להעמיס את המיטלטלין וללכת, וש"האחרון יכבה את האור" מסמנת

לנו העבודה של אירינה בירגר.

אבל רגע, מה הצליל הזה שמלווה את התערוכה? בסוף-בסוף, בקצה

החלל יש קרן אור, עולה היום ואיתו עולה מוזיקה מוזרה, שילוב של

קריאת מואזין עם צליל של גיטרה חשמלית בעבודה של דניאל קיצ'לס,

ניכר שיש כאן פתח ויש מוצא, ממש כאן במקום הזה – אז אולי בכל

זאת יש תקווה?!

אפרת לבני היא שחקנית תיאטרון, קולנוע, טלוויזיה וספרות.

העבודה על תערוכה מתוך האוסף מתחילה על המחשב. הזמנתי את

הדס מאור לעבור על הקטלוג הממוחשב של האוסף כדי לגבש מתוכו

את התערוכה הנוכחית. בשלב הבא, שבו ניגשנו לראות פיזית את

היצירות במחסן, הבנתי פתאום שחלק גדול מהעבודות שהדס סימנה

ככאלה שישתתפו בתערוכה צריך לפרוש כדי לראות אותן מאחר שהן

מגולגלות או מקופלות – כך עם עבודת הבד גדולת הממדים של אתי

ללכת ללא פחד

הדס מאור

כשאוצרת אוסף "הארץ", אפרת לבני, פנתה אליי בהצעה לאצור תערוכה מתוך האוסף לגלריה מיינוס 1, החלו לצוף בראשי מחשבות שונות על מהות האוסף ועל איזה חתך מתוכו ארצה להציג. ציר מחשבה אחד ביקש לנסח משהו עקרוני על אוסף מיוחד זה, בעוד ציר מחשבה שני ביקש להתעכב על משמעות האוסף, הגוף הצובר אותו והמקום המאחסן אותו בעבורי באופן אישי.

אבל אז החלה ההפיכה המשטרית. ונצברו ההפגנות. ועלתה וגברה התחושה שאין כל אפשרות להמשיך ולפעול כמתוכנן, במנותק מכל מה שמתחולל מסביב, בוודאי כשמדובר בעבודה מול אוסף אמנות מחויב פוליטית וחברתית כמו אוסף "הארץ".

וכך, ללא תכנון מקדים, תוך שיטוט וירטואלי בין עבודות האוסף, נאצרה כמו מעצמה תערוכה שונה. תערוכה שנוגעת במושג הגבול, שמשרטטת ומוחקת אותו, מבקעת אותו, ומאחה חזרה. תערוכה שהיא בבחינת מיצב, הרושם את עצמו במרחב, ובוחן את מידת השרידות שלו עצמו, בתקופה כל כך סוערת. תערוכה מופשטת שבה פזורים, כמו סימני פיסוק עדינים, עוגנים קונקרטיים, מזוהים.

מושג הגבול משמש, כידוע, באופנים שונים בתחומי הגיאוגרפיה, הפוליטיקה, הפסיכולוגיה והמתמטיקה, אם להזכיר רק כמה הקשרים ברורים. גבול יכול להיות קונקרטי אך גם מופשט, טבעי אך גם מלאכותי, לתחום דבר-מה ובה בשעה להגדיר את כל מה שמחוץ לו. גבול כסימן, אבל גם גבול כרעיון. ובעיקר, גבול כמהות פנימית, כשאלה.

מרבית העבודות בתערוכה מכילות בתוכן ממד של פיצול, כפילות או הדהוד פנימי. עם הכניסה לחלל התצוגה פוגש הצופה עבודה מוקדמת של **יהושע נוישטיין**, מחיקה (1971-1973) עמ' 23. העבודה היא חלק מסרט 16 מ"מ שהומר לווידיאו, ובכל סצינה בו משורטט ונמחק דבר-מה – מילה, ביטוי לשוני או דימוי חזותי. בסצינה המוצגת בתערוכה נראית יד אחת משרטטת את קווי המתאר של סמל מגן דוד בעיפרון, בעוד יד אחרת מוחקת אותם. היד האחת ממשיכה לשרטט, האחרת ממשיכה למחוק, והדימוי מפציע ומיטשטש, מופיע ונעלם. בשלב מסוים עוטה אחת הידיים כפפה שחורה - אם כדי לשמור על ניקיון הפעולה ואם כדי ליצור תחושה של ריחוק ואולי גם של סמכות או היררכיה. הופעת הכפפה השחורה, והחלפתה בין הידיים לאורך העבודה, מעצימה את תחושת אי-הנוחות נוכח הפעולה, ומטעינה את העבודה כולה במתח נוסף.

העבודה נוגעת בו-זמנית בהיבטים שונים של הקיום - במושגי, בגופני, בפוליטי, ברוחני, בטריטוריאלי, באתי ובאסתטי - ויוצרת מצב דינמי של מאבק שקט, ואולי של שיתוף פעולה בהסכמה ביחס לקווים, גבולות, צורות ומרחבים. בכוריאוגרפיה עדינה משורטטים קווי מתאר מוכרים, מסומנים גבולות ונמחקים, עד כי בסופו של דבר הדימוי כולו נמחה מן המצע ונותרות רק שאריות פעולת המחיקה. העבודה היא חלק מגוף מקיף של עבודות שבהן עסק נוישטיין באופן קונספטואלי ואקספרסיבי בשאלות הקשורות ברישום, בפעולה ובמחיקה, ובתוך כך גם בשאלת מעמדו האונטולוגי של האובייקט האמנותי. **ריבוע מחוק ומועתק** (1973) או **כוכב מחוק** (1973) הן שתי דוגמאות לעבודותיו מתקופה זו. בהקשר של פעולת המחיקה, לא ניתן שלא לחשוב על הפעולה הסמינלית של רוברט ראושנברג, **רישום מחוק דה קונינג** (1953). ראושנברג ביקש לבחון אם ניתן ליצור עבודת אמנות שלמה אך ורק באמצעות מחיקה, כלומר, באמצעות פעולה המתמקדת בהסרת סימנים ולא בהצטברות שלהם. בשנים 1951-1953 הוא יצר כמה עבודות בהקשר זה; תחילה מחק רישומים מוקדמים שלו עצמו, אולם בסופו של דבר פנה לווילם דה קונינג, שאותו העריך מאוד, וביקש למחוק רישום שלו. במקרה של ראושנברג, המצע שבחר למחוק מהווה חלק מהותי מעצם פעולת המחיקה.

בעבודה של נוישטיין המוצגת בתערוכה קיימת חשיבות מכרעת לא למצע, אלא לדימוי הנמחק במהלך הפעולה. בעבודות אחרות מסוף שנות ה-60 ואילך, כמו **נייר זכוכית ונייר מקורצפ** (1969), חקר נוישטיין את השאלה באופן עקרוני אף יותר ובחן את עצם רעיון המחיקה, במנותק משאלת המצע או הדימוי. בסדרה **יערות פולין** (1993), לעומת זאת, הוא מוחק מתוך האין, ואולי מוחק את מה שלא ניתן למחוק, מגרד את הנייר החשוף במברשת פלדה, ומציג את הנייר הפצוע ואת שאריות הפעולה. ב-1966 פירסם רוברט מוריס סדרה של מאמרים משפיעים במגזין "ארטפורום" תחת הכותרת "הערות על פיסול"^{‏1}. אחד הרעיונות שהועלו בהם היה שמעשה האמנות, באשר הוא, הינו תיעוד המהלך הפרפורמטיבי של האמן היוצר, גם אם מהלך זה מבוצע בסטודיו, באין רואה.

תפישה זו משמעותית לא רק בעבור עבודותיו של נוישטיין ומהווה פריזמה למחשבה גם עבור שאר העבודות בתערוכה, ובמיוחד על אלה של פנחס כהן גן ושל משה גרשוני.



יהושע נוישטיין‏
כוכב מחוק, 1973
גרפיט על נייר ומעטפת גלסין עם פירווי מחיקה בתוכה 50x70 ס"מ
אוסף פרופ' דן מירון

يهوشوع نبوشتين‏
نجمة مَمْحُوَّة, 1973
جرافيت على ورق وغلاف جيلאيسين مع فتات الممحاة 50x70 سم
مجموعة البروفيسور دان مېرون

Joshua Neustein‏
Erased Star, 1973
Graphite on paper and glasine envelope with erased crumbs in it 50x70 cm
prof. Dan Miron's Collection

אינדיקציה אחרת לפוטנציאל של הופעה או היעלמות, הארה או החשכה, עולה מרישום הפחם של **אירינה בירגר**, Switch (2000-2001) עמ' 24. רישום זה הוא חלק מסדרה רחבה יותר של אובייקטים יום-יומיים, הרשומים בדקדקנות בטכניקה ריאליסטית אך בגודל החורג מעבר לממשי. מן הרישום מבליח מתג תאורה כפול, טקטילי ומזמין למגע, לפעולה. העבודה מתייחסת לעצם אפשרות הראייה, המושתתת על נוכחות של אור, על אפשרות של החזר, אך גם לפוטנציאל של אפילה – ובהקשר של תערוכה זו, אפילה שעשויה להיות משטרית, מוסרית או תרבותית.

שאלות של הקשר ופרשנות ניצבו במרכז פעולתו של **ארנון בן-דוד** במישך כל שנות עבודתו. בקבוצת עבודות משלהי שנות ה-80 עסק בן-דוד במציאות הפוליטית-חברתית בישראל ובמנגנוני הכוח המעצבים אותה. העבודות מתקופה זו עשויות ברובן עץ לבוד ומדמות נפחים מודולריים, אדריכליים, כשעל פני השטח שלהן מופיעות מילים טעונות פוליטית כמו "אמנות יהודית", "מדינת משטרה", "שב"כ" ועוד. השלכת התוכן המילולי אל תוך חלל התצוגה הניטרלי לכאורה מטעינה את החלל כולו בשאלה הפרשנית הנגזרת מן התוכן המילולי ומציפה שדות משמעות נוספים, שאינם באים לידי ביטוי ויזואלי במרחב. העבודה המוצגת בתערוכה, **שב"כ** (1987) עמ' 27, היא חלק מקבוצת עבודות זו ובנויה בצורת האות ש'. מהחלק השמאלי העליון שלה יוצאת שלוחה צרה נוספת ועליה מוטבעת כמו בהדפס סטנסיל המילה "שב"כ". הצימוד "ש' שב"כ" מהדהד כמובן את הצימוד המוכר "ש' שד"י", המופיע תדיר על בתי מוזוזות. שד"י אינו רק אחד משמותיו הרבים של האל ביהדות, אלא גם ראשי תיבות של פועלו בעולם – שומר דלתות ישראל. ההקבלה בין השמירה האלוהית לשמירה הביטחונית מקפלת בתוכה התייחסות גם לממד הסמוי מהעין המתקיים בשתייהן ולשאלת האמונה בתוקף הממשי שלהן בעולם.

עבודתה של **אתי אברג'ל**, **קו לבן** (2016) עמ' 28, פורשת ריעה גדולה של בד טבעי חשוף בעיקרו. במרכז העבודה מתוח פס עבה של ג'סו,^{‏2} שחלקו העליון ישר לחלוטין וחלקו התחתון אינו סדור, מידלל ונעלם. קו התפוגגות הג'סו הלבן כמו מאוחה בחזרה אל החלק הדחוס יותר בשורה ארוכה של סיכות ביטחון. מתכתיות וצפופות, יוצרות הסיכות תפר גס, כואב, השומר על גוף העבודה שלם לכאורה. בכך נוצר בעבודה מתח בין קו אופק מדומה, הנמתח לכל רוחב העבודה, ובין צלקת בשרנית, המתפתלת בתוכה.

צבירה והחסרה, חיבור ופרימה, הם מומנטים חוזרים בפעולתה של אברג'ל במשך השנים. עבודותיה נבנות בדרך כלל כמיצבים מסועפים ישירות בחללי התצוגה, ופורשות מראות נוף שהם חיצוניים ופנימיים בעת ובעונה אחת. העבודה המוצגת בתערוכה טומנת בחובה ייצוג של קווי גבול שונים ומהדהדת הן את מורכבות המצב הפוליטי והן את שאלת ייצוג הגוף הנשי.

בשנות ה-60 התמקדו אמנים כמו מיכאל גרוס או אורי ריזמן בקבוצת עבודות שקשרה בין גוף האישה ובין הנוף המקומי. "החיבור בין אישה לטבע ולנוף קיים בציור המערבי לאורך מאות שנים", כתבה אלן גינתון בקטלוג התערוכה של ריזמן במוזיאון תל אביב לאמנות (2005). בהתייחסה לקבוצת העבודות המכונסת באופן חופשי תחת הכותרת "אישה-נוף" הוסיפה: "למטפורה הזו - לארוטיזציה של הנוף, למיזוג של גוף האישה עם הנוף – יש כמובן גם מובן תרבותי-פוליטי מובהק: הזיווג

^[1] 2. ג'סו (Gesso) הוא צבע בסיס המשמש להכנת בד חשוף ומשטחים אחרים לציור בצבעי שמן

^[2] Robert Morris, "Notes on Sculpture", Artforum, February 1966

3. אלן גינתון, אורי ריזמן, מוזיאון תל אביב לאמנות, 2005, עמ' 17-18.

הבינארי של אישה-טבע וגבר-תרבות לאורך תולדות התרבות (והאמנות) המערבית".³ עבודתה של אברג'ל אמנם פורשת מראה נוף רחב ומטעינה אותו בנוכחות גופנית ברורה, אולם בעשותה כן היא קושרת את הגופני עם המושגי וחומקת מן ההיררכיות המזְכוּנות והמכפיפות של השיח ההיסטורי המוכר.

על הקו הנמתח בין רישום לפעולה, ובין ציור לפיסול, מתקיימות גם עבודותיו של **פנחס כהן גן** מהסדרה "רישומי פעולה" (1973) עמ' 32, 37. העבודות עושות שימוש בגיליונות נייר עיתון, שכהן גן נהג לאסוף מבית הדפוס של "ג'רוזלם פוסט" בירושלים, לפני ואחרי ניקוי הגלילים של מכונות הדפוס. אחת העבודות עשויה כמה שכבות של נייר עיתון חלק, מצהיב מעט, שפסי צבע לבן מסמנים את צירי הקיפול והחיבור שלו, כמו תחבושות האוחזות את חלקי הגוף הפצוע. העבודה נפרשת כמו ספר או אלבום, הפנים והחוץ שלה מפולשים זה בזה, וכולה פריכות ועדינות. עבודה אחרת בסדרה מאגדת כמה גיליונות נייר שעל חלקם עדיין ניתן לזהות שאריות של דפוס, וכן את הלוגו של "ג'רוזלם פוסט". הנייר בעבודה זו מאוגד במסקינגטייפ מכוסה בצבע, והאובייקט כולו נדמה כמחברת בית ספר ישנה. ניסיון לדפדף במחברת חושף כי לא כל קיפולי הכפולות הופרדו, עניין היוצר מספר עמודים אי-זוגי לכאורה ומצב חוזר של זליגה בין פנים לחוץ.

ב-1974 הוצגה במוזיאון ישראל בירושלים התערוכה "רישום מעל ומעבר" (אוצרים: יונה פישר ומאירה פרי). "אופייה החקרני של האמנות המושגית עודד אמנים להתייחס אל הנייר לא רק כאל מצע לרישום אלא כחומר וגוף שיש לו פְּנים, גב ותוך. גם אמצעי הרישום זכו להתייחסות חדשה, בין אם על ידי הרחבה (כתמי השומן של משה גרשוני) ובין אם על ידי צמצום (קריעות וקיפולי הנייר של בני אפרת, יהושע נוישטיין ופנחס כהן גן)",⁴ כתב אילן ויזגן בהתייחס לתערוכה זו בקטלוג "רשמים I", הביאנלה הראשונה לרישום בישראל (2001).

4. אילן ויזגן, "רשמים I – רישום בישראל היום", הביאנלה הראשונה לרישום בישראל, בית האמנים, ירושלים, 2001, עמ' 5.



פנחס כהן גן

מתוך הסדרה "רישומי פעולה" (פרט), 1973
טכניקה מעורבת על נייר 22X17 ס"מ

بنحاس كوهين جان
من سلسلة
"سجلات إجراءات الرسم"
(تفصيل), 1973
تقنيات مختلطة على الورق
22X17 سم

Pinchas Cohen Gan

From the series
"Action Drawings"
(detail), 1973
Mixed media on paper
22X17 cm

מבט עכשווי על עבודות אלה חושף רגישות חומרית יוצאת דופן ויכולת לאחוז את האינטלקטואלי באמצעות הוויזואלי, את המושגי באמצעות החושי; מחברת סגורה, גיליונות נייר חלקים, הנושאים תוכן רב-עוצמה.

עבודתה של **מיכל הלפמן**, ללא כותרת (מתוך הסדרה "פורטרט כד") (2021) עמ' 44, היא חלק מקבוצה מקיפה של עבודותיה הכוללת רישומים, ציורים, פרפורמנס ווידאו, שבהן מופיע הצימוד בין דמות אישה לכד, המגלמים בגופם את המתח בין אור לצל ובין לבן לשחור. נערה עם כד מופיעה כמוטיב חוזר בתולדות האמנות, והלפמן מתייחסת אליו במשך השנים באמצעים של הרחבה, הסטה, שיבוש ופוליטיזציה, ותוך תנועה מתמדת מרישום לתנועה, מכוריאוגרפיה לקומפוזיציה, מסטטיות לפרפורמטיביות ומקלאסיות לעכשוויות. בעבודה המוצגת כאן מתקיימת זליגה חומרית בין גוף האישה לגוף הכד.
בבעין רישום קונסטרוקטיביסטי נרשמים על הנייר נפחים שונים, המכליאים את גוף הכד עם גוף האישה, ונפרשות אפשרויות בו-זמניות לנוכחות הכד, שכל אחת מהן יוצרת מערכת יחסים שונה עם גוף האישה.
בכולן, עם זאת, מסתמן קו תוחם ברור, המשרטט את גובה פני הכד בהתייחס לגובה נקודת המבט של הדמות, המשקיפה אל המרחב. מעניין לציין כי נקודת המגוּז של העבודה מצויה דווקא בריק המגולם בה - החלק הריק של הרישום, הבהיר והחסר - הפה, שאולי מנוע מלדבר.

עבודותיו של **רון אסולין** מהסדרה "סיכון רוחני (מחוזה ליחיאל שמי)" (2021) עמ' 38 נוצרו בהתייחס לפועלו של יחיאל שמי, בעיקר בסדרות "ברזל קרוע" משנות ה-60 ול"אלמנטים" מתחילת שנות ה-2000. שמי הכניס בשעתו ממד של תנועה ושל רכות לחומר הגלם הכבד שעמו עבד – ברזל. אסולין עובד עם ארנקי עור משומשים ובוחרן מה קורה לפעולת הקריעה כאשר היא מוחזרת לחומר רך. הוא יוצר נפחים פיסוליים המזכירים בקווי המתאר הכלליים שלהם פסלים של שמי, על הקו הנמתח בין צורת בית לצורת אונייה, אולם בקנה מידה קטן הרבה יותר ובחומריות שונה לגמרי. שמי ייחס לחומר עצמו משמעות מכרעת בתהליכי עבודתו. "החומר ממלא בתהליך הזה מקום חשוב ביותר, הוא השותף – המצבר הסופי – האומר לי: עשה כך או כך", אמר ביחס לעבודתו ב-1982.⁵
ההעזה של אסולין בבחירת חומר הגלם לפעולת המחוזה - חומר גלם רך, שמקורו ברדי-מייד בעל תפקיד פונקציונלי בתרבות, ובעל מאפיינים של תלישות, ניידות, גמישות וזמינות - ממשיכה גם בהצעה הנרטיבית העולה מהן. אחת העבודות עשויה מכיסוי דרכון, והדבר הביא את אסולין לחשוב על המרחק שחווה שמי בין ימיו בקיבוץ לשהותו בניו יורק בתקופה ממושכת בחייו, ובאופן רחב יותר – לחשוב על היחס בין פסלי הברזל הכבדים ובין נרטיבים של מעבר, עקירה והגירה, שמגולמים בזמן ובמקום שבמסגרתם נוצרו.

ב-1975 יצר מיכה אולמן את **מָקוּם**. בעבודה נראה אולמן מבצע שש פעולות שונות עם וביחס לתלולית חול שערם במרכז חלל סגור. באטיות, בהתכוונות ובדיוק הוא מפסל במרחב באמצעות חול, מטאטא ואת; משטח את החול בזהירות, מתווה דרכים, יוצר תצורות נוף משתנות, דורך את אחת התלוליות, מטיח את החול אל עבר הקיר או מסדר אותו בתלוליות נאות וחדשות ההופכות בתורן למכתשים. לאורך העבודה עולות התייחסויות לעבודות מינימליסטיות מכוננות, וצפים בתודעה

5. יחיאל שמי, דברים לתערוכה בגלריה גורדון, תל אביב, 1982, מצוטט באתר אטליה שמי: https://ateliershemi.wordpress.com/

6. עבודתו של אבנר פינצ'ובר נוצרה במקור במסגרת קורס בתוכנית לימודי ההמשך של המדרשה לאמנות, בהנחיית ניקולא טרצי. במסגרת הקורס התבקשו הסטודנטים ליצור עבודות משלהם בויקה לאמנים מן הדור שעמד במוקד התערוכה "דלות החומר" (1986).

7. הדס מאור, "רשמים VII – קו פעולה", הביאנלה השביעית לרישום בישראל, בית האמנים, ירושלים, 2019, עמ' 14-15.

שמות של אמנים כמו רוברט מוריס, רוברט סמיתסון ואחרים. העבודה מסתיימת כפי שהתחילה, עם תלולית חול יחידה במרכז החלל.

עבודתו של **אבנר פינצ'ובר**, **מָקוּם** (**אחרי מיכה אולמן**) (2018)⁶ עמ' 40, נוצרה בהתייחס לעבודה זו של אולמן, והיא מהדהדת אותה אך גם מתבחנת ממנה בכמה אופנים. ראשית, חשוב לציין כי העבודה מבוססת על פעולה שביעית שאולמן העיד כי ביצע באותו מעמד, אך התייעוד שלה אבד. חול הוא החומר החוזר בעבודותיו של אולמן. פינצ'ובר מרבה לעבוד עם אבקת צמנט, וכך עשה גם בעבודה זו. בחלל דומה לזה שבו ביצע אולמן את הפעולה שלו, ומאותה זוויט צילום, נראה פינצ'ובר עורם תלולית אבקת צמנט בדקדקנות רבה ואז, בבת אחת, מזנק לתוכה, קופץ בה עוד ועוד, מתזו ומטיח את האבקה סביב, עד להתשה עצמית. מה שמעלה חיוך ברגע הראשון ממשיך בעוצמה כזו המשנה את מנעד הרגשות ביחס לפעולה. בכך מצליח פינצ'ובר לצאת מנקודת מוצא של מחווה ולנתב את העבודה לנקודה קתרטית אישית עד מאוד, כזו שמלווה גם עבודות אחרות שלו דוגמת **צמנט** (2019), **Riot Glass** (2019) ו**ביסאות** (2018). ביחס לעבודות אלה כתבתי בקטלוג התערוכה "רשמים VII – קו פעולה" כי "ההשלכות של פעולת היידוי, הזריקה או ההטחה, ושאלת המפגש או ההתנגשות בין החומרים השונים, מייצרות פעולה רישומית במרחב, כזו הנשלטת רק באופן חלקי, וחוצה גבולות סמויים בין כוונה למקריות ובין ליריות לאלימות"⁷.



מיכה אולמן

מקום, 1975

וידיאו, 19:30 דק'

ميخا أولمان

מְכָן , 1975

فیڈیو , 19:30 دقیقه

Micha Ullman

Place, 1975

Video, 19:30 min

עבודת הווידאו של **נלי אגסי**, **Burnt** (2000) עמ' 43, לא נעשתה כפעולת מחווה לעבודות המחיקה של נוישטיין, אולם היא מרחיבה את פעולת הרישום והמחיקה, מציעה לה אופק אחר ומייצגת את המעבר מעיסוק בגוף הלאומי לעיסוק בגוף הפרטי. בעבודה נראית אגסי רושמת על בית החזה צורת לב באמצעות שפתון אדום, ולאחר מכן משפשפת את האזור עד לטשטוש קווי המתאר ומחיקה של הצורה. שומניות השפתון אינה מאפשרת מחיקה מלאה, ועל גבי הסימון המרוח שנותר רושמת אגסי צורת לב חדשה. רושמת ומוחקת, רושמת ומוחקת, עד למצב שבו העור אדום ומגורה וכתם צבע עז ספוג בו. בעבודת הווידאו **Sand it Better** (2002) נראית אגסי כשהיא משפשפת את אזור בית החזה בפיסת נייר זכוכית שהיא אחוזת בידה, בתנועות אלכסוניות, מרדות ומונוטוניות, עד לפציעה של פני השטח של העור וליצירת דימום. עם סיום הפעולה היא פורשת את כף ידה ומניחה אותה על אזור הפגיעה, כמו מכסה ומרגיעה, מפנימה את מהות הפעולה.

במשך השנים חוזרות עבודותיה של אגסי ונוגעות באופנים שונים באזור בית החזה. אם באופן מטפורי ואם באופן מעשי - באמצעות דקירה, גריעה, תפירה, רקמה, שיוף ועוד - חוזרת אגסי ונוברת בחלק זה של הגוף באופן שהוא פולשני, אגרסיבי ואובססיבי מחד, תרפויטי ומזכך מאידך.



נלי אגסי

Sand it Better, 2002

וידיאו, 04:04 דק'

نيللي اغاسي

Sand it Better, 2002

فیڈیو , 04:04 دقیقه

Nelly Agassi

Sand it Better, 2002

Video, 04:04 min

גרפיטי אנטי מלחמתי, **קריית טבעון** (1988) עמ' 46 היא אחת מהעבודות הראשונות ש**רונה יפמן** צילמה, בהיותה רק בת 16. העבודה צולמה בפילם 35 מ"מ וחיכתה במגירה שנים, עד שהוצגה לראשונה במסגרת פרויקט "רדיו נתיבה" במרכז לאמנות עכשווית בתל אביב (2022)⁸. העבודה צולמה תוך כדי שוטטות בקריית טבעון שבה גדלה יפמן ומשקפת את השילוב הבלתי אפשרי בין חספוס לעדינות ובין ברוטאליות לפואטיות, המאפיין את עבודתה. הגרפיטי שבתצלום נדמה כמשורטט בגיר לבן, זמני ובר חלוף, וסמל השלום – שנוצר במקור ב-1958 כסמל התנועה לפירוק נשק גרעיני - נדמה כאילו לא שורטט נכון, ואז תוקן. עבודה זו מסמנת, כבר בשלב מוקדם מאוד, את העניין רב-השנים של יפמן במושגים של זהות, אינדיבידואליזם, זכות בחירה ויותר מכל – חופש, במובן העמוק ביותר של המושג.

עבודת הווידאו של **ליאור גריידי**, **לפי סדר ההופעה** (2015–2006) עמ' 49, היא רשימה כרונולוגית של דמויות משמעותיות בחייו, המופיעה על מסך שחור ככותרות סיום של סרט. הרשימה מתחילה עם הוריו של גריידי וכוללת לאורכה דמויות אנונימיות לצד דמויות מוכרות, כשבעמודה המוקדשת ל"תפקיד" הדמויות בחייו של גריידי מופיעים תיאורים קצרים הנוגעים למעמדן בעולם, לפחות מנקודת מבטו. תיאורים ענייניים, כמו "המורה לאנגלית", לצד תיאורים טעונים רגשית כמו "בת השכן השקטה" וכינויים הלקוחים מהתרבות הפופולרית, כמו "האיש ששווה מיליונים", מופיעים בזה אחר זה לאורך העבודה ובונים פסיפס מרגש, שהוא מסתורי ומוכר בעת ובעונה אחת. העבודה שוזרת פרגמנטים של סיפורי חיים ופועלת כרומן ספרותי הנפרש באופן שהוא טקסטואלי וויזואלי בה בשעה - ואולי למעשה, לא טקסטואלי ולא ויזואלי כלל ועיקר. זהו דיוקן עצמי מורכב ומתוחכם המגדיר את האני באמצעות השדה התרבותי הרחב ונשען על שורה ארוכה של הקשרים נזילים, ולא על נראות או מהות נתונות מראש.

8. רונה יפמן, "רדיו נתיבה", המרכז לאמנות עכשווית, תל אביב, 2022, אוצרת: תמר מרגלית.

עבודתה של **מנאר זועבי**, *In Between* (2023) עמ' 50, מורכבת משבעה זוגות של גרבוני ניילון מתוחים, על סף קריעה, שעצם פעולת מתיחתם מייצרת כעין תווך בתוכם, תווך שנתפר ונבקע. העבודה מהווה רישום גוף במרחב, מנכיחה את הגוף החסר, מתייחסת למצב קיומי מתמשך של פיצול ובתוך כך מציפה גם את סוגיית המאבק על האדמה. ריבודיות זו בין היבטים של גבול, גוף וזהות מאפיינת את מכלול עבודתה של זועבי, העוסקת בנושאים של לאומיות ומגדר ומרבה לעשות שימוש בחומרים רכים ובפעולות גוף. השימוש בגרבוני ניילון והממד הפרפורמטיבי המובנה בעבודתה מהדהדים מהלכים מכוננים של אמניות דוגמת סגנה ננגודי ורבקה הורן וממשיכים שרשרת של ייצוגים אלטרנטיביים, אמנציפטוריים, הנוגעים לגוף, לאום ומגדר.

עבודתה של **תכלת רם**, מעולם לא ראיתי עץ בלתי מרוצה⁹ (2019) עמ' 54, בנויה מחלקי ארון עץ גדול, שרם פירקה לחלקים, ובאמצעות שילוב עם כמה אלמנטים נוספים - בהם ענף יבש, בלוק איטונג מפוסל, ורישום מעודן של פסל של האמנית חוה מחותן התלוי באמצעות קולב על מחיצת הארון - יוצרים תמונת נוף או גן פסלים. אחד מעקרונות העבודה הוא שימוש בחלקי הארון השונים כרדי-מייד, לא כחומר גלם, כלומר - משמוע שלהם אל תוך ההצבה כפי שהם מבלי לחתוך ולשנות אותם. באופן זה נושאים החלקים השונים את הפונקציונליות הראשונית שלהם, אך צוברים נוכחות ותוקף נוספים במרחב התצוגה. דלתות הופכות למחיצות, מגירות לקוביות או לגבעות, ופני השטח של העץ המעובד נדמים לטופוגרפיה סוערת של מרחב.

עבודתה של רם מקפלת בתוכה עיסוק מתמשך ואימנטי במושג הבית, אם כמבנה מחסה ואם כמושג נכסף אך מופשט. העבודה המוצגת בתערוכה הוצגה במקור במשכן לאמנות בעין חרוז,¹⁰ בחלל תחום שהיה חסום לגישה והמבט אליו היה כאל ויטרינה. בהצבה הנוכחית מותקיימת הצעה שונה לחלוטין, הצעה המחזירה את הגוף אל המרחב ומאפשרת תנועה בתוך הנוף. העבודה אוחות מחשבה על נוף, על מבט לעבר נוף, על פנים שהופך לחוץ אך תחום בפנים אחר. טאוטולוגיה הדומה גם לשימוש בעץ, כאלמנט בוטני וכחומר גלם או רדי-מייד, בעת ובעונה אחת.

בעבודת הווידאו של **אפרת נתן**, *לבנה* (2016) עמ' 59, נראה בד חיתול לבן, הקשור בחוט ותלוי, מטפטף נוזל לבן. המסך עצמו מכוסה מסגרת לבנה ועליה מתוחה רשת צפופה, שכמוה כרשת חלון או ככילה המגוננת על היקר מכל. הניגודיות בין שחור ללבן, בין סיד לזפת, היא אלמנט מכונן בעבודתה של נתן במשך השנים, וכמוה גם העיסוק בהיבטים שונים הקשורים באתוס הקיבוץ ובחיים בו. בהקשר של תערוכה זו, העבודה מתפקדת כאלמנט הקוצב את הזמן בחלל, בצליל עדין אך נוכח, הנהפך לטורדני יותר ויותר ככל שהזמן עובר.

החלב המטפטף באטיות מתוך הבד הוא חומר חוזר בעבודתה של נתן. ב-1974 היא הציגה את הפעולה *חלב* במדרשה לאמנות, ובה שפכה חלב בזרם עדין במורד גרם מדרגות. בשעתה נאמר על העבודה שולגת החלב מטה באטיות והיקוותו בשלולית למרגלות הצופים מזכירות בתצורתן את פיתולי נהר הירדן. עוד חשוב לציין כי הפעולה התרחשה זמן קצר לאחר פיגוע קשה שאירע בקריית שמונה ובו נהרגו 18 בני אדם, בהם שמונה ילדים. עצם השימוש בחלב נושא משמעות סמלית החוצה דתות ותרבויות וקשורה בשפע, פריון, הזנה ומחזוריות החיים. מנקודת מבט

כזו, התנועה בין שפיכת החלב כמו לשווא ובין העטין השופע ועולה על גדותיו היא עקרונית, וכמוה כשיקוף עמדתה של האמנית בנקודות הזמן השונות ביחס לסיטואציה הפוליטית-חברתית.



אפרת נתן
חלב, 1974
פרפורמנס

إفراّت ناتان
حليب، 1974
أداء

Efrat Natan
Milk, 1974
Performance

בעבודתה של **אפרת קליפשטיין**, *לאהוב אותך* (שחור) (2013) עמ' 60, נראה כבל חשמל שחור, מלופף ותלוי על הקיר, זמין לשימוש - כמו כבל גיטרה הממתין לחיבור למערכת ההגברה, מצד אחד, או לולאת חנק זמינה, מצד אחר. באופן לא שגרתי, הכבל מאופיין בדגם צבעוני חוזר, וכתמים של כחול, כתום, ירוק וצהוב מבליחים לכל אורכו במקצב קבוע. מבט מדוקדק יותר מגלה כי כתמי הצבע הם למעשה תוצר של פגיעה, של גילוף שכבת הגומי המבודדת של הכבל עד לחשיפת החוטים מוליכי החשמל הטמונים בתוכה. זהו דגם חוזר של פציעה - פעולה רפטטיבית, תובענית, המציפה את העבודה בנוכחות גופנית ברורה ובממד של סכנה. התעתוע הראשוני בין מקריות לכוונה מתפוגג עם ההבנה שהפגיעה החוזרת מבוצעת על ידי האמנית בצורה ממוקדת וסדורה, ובתוך כך מערבלת מושגים כמו כאב, שליטה, אלימות, אסתטיקה, תרפיה ואימה.

עבודת הווידאו של **דניאל קיצ'לס**, *השליח* (2011) עמ' 62, מנסחת הצעה מפעימה מבחינה אמנותית, פוליטית ואישית. בעבודה נראה קיצ'לס עומד על הר הצופים בירושלים בגבו למצלמה, מבטו מופנה אל הכפר הערבי עיסאווייה, הנפרש למרגלות ההר. הוא עומד דרוך, אווז בגיטרה חשמלית, וברגע שהמואזין בעיסאווייה מתחיל לקרוא לתושבי הכפר לתפילה, קיצ'לס עונה לקריאה בנגינת אלתור מעודן ומהדהד. העבודה עוקבת אחר מחזור שלם של קריאות לתפילה, משחר ועד שעת בין ערביים. נכללות בה חמש קריאות שונות, וככל שקריאת המואזין משתנה במהלך היום, כך משתנה גם אופי הנגינה. התוצאה היא מפגש מוזיקלי-תרבותי-פוליטי יוצא דופן, כעין דיאלוג חד-צדדי אך רב-עוצמה המבוסס על כבוד, הערכה ונכונות להקשבה.

9. שם העבודה הוא ציטוט של ג'ון מיו, אבי רעיון הגנת הסביבה ושימורה באמצעות הקמת שמורות טבע בארצות הברית.

10. תכלת רם, "סיטואציה: פרסייט במשכן לאמנות, עין חרוז", 2019.

עבודותיו של **ציבי גבע** בוחנות במשך השנים אופנים שונים של הסוואה וחסימה – החל בסדרות מתמשכות המתייחסות ל"דברים" בעולם, כמו פְּיידה, בלטה, תריס או חלון (שכולם בעלי מאפיין מפריד ומסוכך), ועד לסדרה מצומצמת יותר של עבודות גיאומטריות מסוף שנות ה-90, שבה התייחס בין השאר לאבני מחסום או לשלטים המציינים בסיסי צבא. כמו כל עבודותיו של גבע, גם הציורים בסדרה זו מתאפיינים ברב-שכבתיות, חומרית ומושגית כאחד, המכליאה שדות משמעות שונים הקשורים במינימליזם מצד אחד ובהקשרים תרבותיים, פוליטיים ומקומיים מצד אחר. העבודה שמוצגת בתערוכה, **ללא כותרת** (1997) עמ' 65, היא דוגמה אופיינית לעבודות מסדרה זו, וכולה בנויה מטקטיקות שונות של חסימה - מן הבד הצבוע כולו במשטחי צבע אחידים לכאורה, דרך סימון ה-X המתקבל בין המשולשים, ועד הדגרדציה הטונאלית של הצבעים, המהדהדת את האופן שבו מסומנים אוזורים צבאיים. בעבודה נוספת בסדרה מופיעים משולשים בגוונים שונים של כחול המדישים את המתח בין מזרח למערב, בין לוקאלי לאוניברסלי. בשני המקרים הדגם הנוצר מזכיר גם ריתוך פנימי של שערי מתכת טיפוסיים למזרח התיכון, ויוצר רובד נוסף של חסימה.



ציבי גבע

ללא כותרת, 1997

אקריליק, שמן וצבע

תעשייתי על בד

184X184 ס"מ

تسيفي جيفع

بدون عنوان، 1997

أكريليك، ألوان زيتية وطلاء

صناعي على قماش

184X184 سم

Tsibi Geva

Untitled, 1997

Acrylic, oil and industrial

paint on canvas

184X184 cm

יואב שמואלי מציג תצלום שחור לבן, **תום** (2007) עמ' 55, שבו נראה פנס כפול גבוה המאיר בעוצמה אל תוך הלילה, בוחק כזוג עיני חיה בחשיכה. העבודה היא חלק מקבוצת עבודות רחבה יותר, ששם כולץ הוא "תום". בעבודה מוקדמת יותר בקבוצה זו הציג שמואלי שלושה לוחות גדולים ועליהם דימוי חומה שהופיע פעמיים ודימוי פנס גדול, מרובה נורות ומסנוור. העבודה, שהוצגה כשלט חוצות גדול הכלוא בתוך החלל, עירערה את היחס בין פנים לחוץ, נשענה על זיכרונות ילדות ויזואליים ועסקה בהיעדר בית, בשוטטות ובחיפוש. החומה המצולמת היתה החומה שהקיפה את אצטדיון הכדורגל בפתח תקוה, העיר שבה גדל - חומה פיזית שהיא גם חומה מנטלית ורגשית - והפנס היה פנס

האצטדיון. הפנס בעבודה הנוכחית צולם בגן העצמאות בתל אביב, זירה היסטורית של מפגש ופעילות הומוסקסואלית ואתר משמעותי אחר בחייו של שמואלי, והוא מסמן של אמצעי פיקוח, חשיפה ואכיפה במרחב.^{‏11} בהצבה בתערוכה הוא ניצב בדה, חולש על המרחב. שמה של קבוצת העבודות מקפל בתוכו כפל משמעות: תום הנעורים כשלעצמו, אך גם מה שלמעשה נלקח או אבד. סיום. או בהיפוך אותיות: מות. אחרי תום.



יואב שמואלי

תום, 1998

טכניקה מעורבת

236X496X185 ס"מ

צילום: עודד לבל

يوآف شمولي

توم، 1998

تقنية مختلطة

236X496X185 سم

تصوير: عوديد لابل

Yoav Shmueli

TOM, 1998

Mixed media

236X496X185 cm

Photography: Oded Lebel

ללא כותרת (נשימה 1) (2015) עמ' 67 היא אחת מקבוצת עבודות של **אורלי סבר**, הכוללת תיבות עץ נמוכות בעלות פתחים שונים המדמים פתחי מיזוג אוויר, ביוב ועוד - מערכות המקשרות באופן סמוי בין חללים ומרחבים. בתערוכה בגלריה קו 16,^{‏12} שבעבודה נוצרו, ניצבו חלק מהתיבות דוממות, מאחרות בקע אור או סאונד, והן רבצו בחלל כמו גוף מפוצל איברים, המפיק צליל של נשימה מתכתית. צליל נשימה כזה עולה גם מהעבודה היחידה שבתערוכה זו, והוא כמו מהדהד את טפטוף החלב בעבודה של אפרת נתן, מעורר תחושה של סף כליה. בין גוף ובין מחסה, בין מערכת ובין מבנה, העבודה מעוררת אי-נוחות ונמתחת בין הפונקציונלי, האדריכלי, הפיסולי והגופני.

גם עבודתה של **עדן בנט**, ללא כותרת (פיל בקוף מחט #6) (2023) עמ' 69, פועלת בחלל במקום הסיפי, הלימינלי, שבין פיסול לאדריכלות. העבודה, שהוצגה לראשונה בגלריה אחד העם 9,^{‏15} אוחדת במהותה את הבלתי אפשרי - מרחב ביניים שבין פנים לחוץ ובין סביבה משרדית לאזור אחסון. היא פורשת תמונת נוף אורבני, הבנויה מחומרים גנריים, זולים, בהם עץ, פורמייקה, שטיחים, רשתות וגלילי קרטון. בעוד אלה שעונים אנכית כנגד הקיר, משורטטת לצדם בגיר לבן ובתנועה אופקית זירת התרחשות ספציפית. חלק מהאלמנטים ניצבים חופשיים במרחב, מונחים כבדרך אגב, ואחרים מהודקים ברצועה אלסטית אל קיר חלל התצוגה. לצד אלה ישנן גם שתי מגירות שפורקו מארון, שבאחת מהן סדורות קוביות משחק שהצהיבו עם הזמן, והדגם שהן יוצרות מתחרה בזה של דוגמיות הלינוליאום הקטנות שלצדן. גריד על גבי גריד, בין חיפוי לחיקוי, בין דו-ממד לתלת-ממד, מהווה עבודתה של בנט הערה מעודנת על דמיון, כוונה ומקריות וכן על המעבר מילדות לבגרות.

^[1] גן העצמאות בתל

^[2] אביב נפתח לציבור הרחב

^[3] החל בסוף שנות

^[4] ה-70 הפך הגן לאתר

^[5] קרוזינג מרכזי בעבור

^[6] הקהילה ההומוסקסואלית,

^[7] בוודאי עד ביטול החוק

^[8] האוסר על משכב זכר

^[9] ב-1988. ב-2009 עבר הגן

^[10] שיפוץ מקיף, נגזמו שיחים,

^[11] נסללו דרכים והותקנה

^[12] תאורה בכל מרחביו.

^[1] אורלי סבר, "נשימות",

^[2] גלריה קו 16, תל אביב,

^[3] 2015, אוצרת: רוית הררי.

^[1] עדן בנט, "פיל בקוף

^[2] מחט", גלריה אחד העם 9,

^[3] תל אביב, 2023, אוצרת:

^[4] דרורית גור אריה.

14. "כותרת הקטלוג, שמלווה תערוכה מקיפה של האמן משה גרשוני במוזיאון תל אביב, היא 'גרשוני' וכוכב קטן מרחף מעליו, הפניה להערת שוליים. אלא שהסימן אינו הכוכבית השגרתית (*), אלא כוכב מחומש קצוות. הפרט הזעיר הזה טעון. אתה קורא את שם האמן ומתבקש מיד להעלות את מבטך למעלה, אל שמים שנרמזים בכוכב הגבוה. אבל מן הכוכב אתה נקרא מיד לרדת למטה, אל תחתית הדף (עמ' 7), שם מבואר: 'לא גרשוני בחולם, גרשוני בשרוק, כמו גרשו אוטיי'". דרור בורשטיין, "וכוכב קטן מרחף מעליו: הערות בשולי קטלוג תערוכת משה גרשוני במוזיאון תל אביב", הארץ, 22.12.2010 https://www.haaretz.co.il/literature/2010-12-22/ty-article/0000017f-e0ee-d568-ad7f-f3eff3050000

15. גרשוני מתאר אירועים אלה בפירוט בקטלוג התערוכה "גרשוני*", מוזיאון תל אביב לאמנות, 2010, עמ' 268, 372.

עבודתו של **משה גרשוני**, **לֵלֵא כּוֹתֶרֶת** (2001) עמ' 70, היא חלק ממהלך מאוחר יחסית ביצירתו, שבו שילב שימוש בצבע שמן, ג'ל אקרילי וספריי שחור על בד. פעולת הגוף על הציור מוחשית מאוד וכוללת מריחות עבות של ג'ל חסר צבע שנעשו באופן ידני, מותירות סימנים ברורים של אצבעות כף היד על המשטח, ועודפים גדולים של החומר שנצבר והתקרש על דופנות הבד. מבעד ומבין שכבות החומר השקוף מבצבצות ועולות נגיעות של צבע כחול עמוק, אך גם בועות אוויר, היפרדות של שכבות החומר השונות וחשיפה של חלקים מהבד – כולן תוצאה של העימות בין החומרים השונים שאינם נקשרים זה לזה מבחינה כימית. את האקספרסיביות העזה והסערה הגדולה של העבודה ממסגרים ארבעה כוכבים שחורים, המופיעים בכל אחת מפினותיה.

כוכב שחור הוא סימן שהופיע בעבודתו של גרשוני החל בשנות ה-70, וכן לצד שמו, בהפניה להערת שוליים, בכותרת התערוכה המקיפה מעבודותיו שהוצגה במוזיאון תל אביב לאמנות ב-2010.¹⁴ הכוכב המחומש, הפנטגרם, מוכר בראש ובראשונה כסמל עתיק הקשור במיסטיקה ובכישוף. בשנים 150-300 לפנה"ס היה הכוכב המחומש אחד הסמלים העיקריים של ירושלים. בנצרות מסמל הכוכב המחומש את חמשת פצעי הצליבה של ישו, ובאיסלאם הוא הסמל המייצג המוקדם, שלימים הוצמד לו הסהר. בעבודה מוקדמת מ-1970 הדביק גרשוני ארבעה כוכבים מתוך ערכת לטרסט בארבע פינות של דף נייר. באותה עת נתפשה הפעולה כאקט מושגי הקשור בסימון של גבול - גבול הפעולה האמנותית אך גם הגבול הפיזי של גיליון הנייר. בקיץ 1986 שהה גרשוני במשכנות שאננים בירושלים ויצר את הסדרה "לילות ירושלים", שבה הופיעו סמלי הסהר והכוכב מן האיסלאם. בקיץ לאחר מכן חזר לירושלים והתכוון להמשיך את אותו קו עבודה, אולם תחת זאת החלו לעלות בעבודות סמלי מגן דוד צהוב ומלים ביידיש. בעבודות מ-2005 חזר והופיע סמל מגן דוד, אולם הפעם כשבלונה חתוכה, קטועה, מעל שכבות עבות של ג'ל חסר צבע וספריי.¹⁵

נוכחות הכוכב המחומש בעבודתו של גרשוני שונה מאוד מנוכחות הכוכב המשושה, מגן הדוד. העיסוק במגן דוד חוזר במשך כל שנות עבודתו, במופעים שונים, ואי אפשר לנתקו מהעיסוק בשאלת הזהות - הדתית, הלאומית והאישית – וכן משאלת האלוהות. הכוכב המחומש קיבל פנים שונות בתקופות שונות ביצירתו, והופיע הן כאמצעי מושגי והן כסמל רווי משמעות הקשור בשלוש הדתות המונותיאיסטיות. בעבודות המאוחרות, כמוהו כאמצעי לעגן את עורפות הפעולה האקספרסיבית, להדק אותה בחזרה אל הקרקע, כמו נעצים המצמידים נייר לרקע. כלומר, גם כאשר נדמה ששורש המהלך הוא מיסטי, יש לו פונקציה ממשית. באופן זה, כוחות מנוגדים פועלים בעבודות בסדרה מאוחרת זו לא רק בהיבט החומרי, אלא גם בהיבט הרעיוני והרגשי. מצד אחד, גרשוני מפנה את המבט הפנימי, את התודעה, אל הרקיע, אל המרחב האינסופי, אל מה שיכול להיתפש כאלוהי, ומצד שני, בה בשעה הוא גם מנחית את עצם המהלך אל הקרקע ואינו מאפשר לו להתקיים. כך או אחרת, הוא חוזר ועוסק בשאלת הגבול - האישי, האמנותי, הקיומי.

משה גרשוני
ללא כותרת, 2006
שמן וג'ל אקרילי על בד
120X140 ס"מ
באדיבות גבעון
גלריה לאמנות

موشيه جرشوني
بدون عنوان، 2006
ألوان زيتية وجل
أكريليك على قماش
120X140 سم
بإذن من جاليريا
جيفعون للفنون

Moshe Gershuni
Untitled, 2006
Oil and acrylic gel
on canvas
120x140 cm
Courtesy of Givon Art Gallery



שם התערוכה התקבע עוד בטרם בחרתי לכלול בה את עבודתו של גרשוני. הוא קשור עבורי בזיכרון אישי ומהדהד את שם האלבום האחרון שדיויד בואי הוציא ב-2016 ממש לפני מותו. כוכב שחור הוא עצם שמימי מומצא, גוף שאינו קיים באסטרונומיה. צמד המלים מפגיש, היפותטית, שני מצבי צבירה - את נצנוץ האור המאפיין כוכב במהלך חייו, עם בליעת האור המוחלטת של חור שחור, כלומר של כוכב לאחר מותו (בהינתן שמסת הכוכב היתה גדולה מספיק והביאה לקריסה מעין זו). הבחירה בצמד מלים זה כשם התערוכה מהווה מבחינתי מטפורה למצב העניינים הפוליטי במדינה. החודשים האחרונים הביאו עמם תחושה קשה ומתמשכת של חוסר ודאות, של פוטנציאל של חשיכה הולכת וגדלה, של חשש מפני סיום תקופה. תחושת הקריסה, האפילה, והעצב הגדול שהן הביאו עמן, הולידו את רוח התערוכה.

--

כותרת המאמר, "ללכת ללא פחד", לקוחה מפרויקט מחווה יוצא דופן שנעשה בחסות WePresent לזכרו של דרק ג'רמן - במאי, מעצב במה, אמן ואיש הגות שמת מסיבוכים הקשורים באיידס ב-1994. ג'רמן היה ועודנו מקור השראה בלתי נדלה בכל הקשור למושגים של חופש, יצירתיות, אינטרדיסציפלינריות ותעוזה. ראו: https://wepresent.wetransfer.com/stories/blue-now-neil-bartlett-derek-jarman



יהושע נוישטיין
 מחזקה, 1971-1973
 סרט 16 מ"מ מומר לווידיאו
 20:16 דק'
 באדיבות האמן

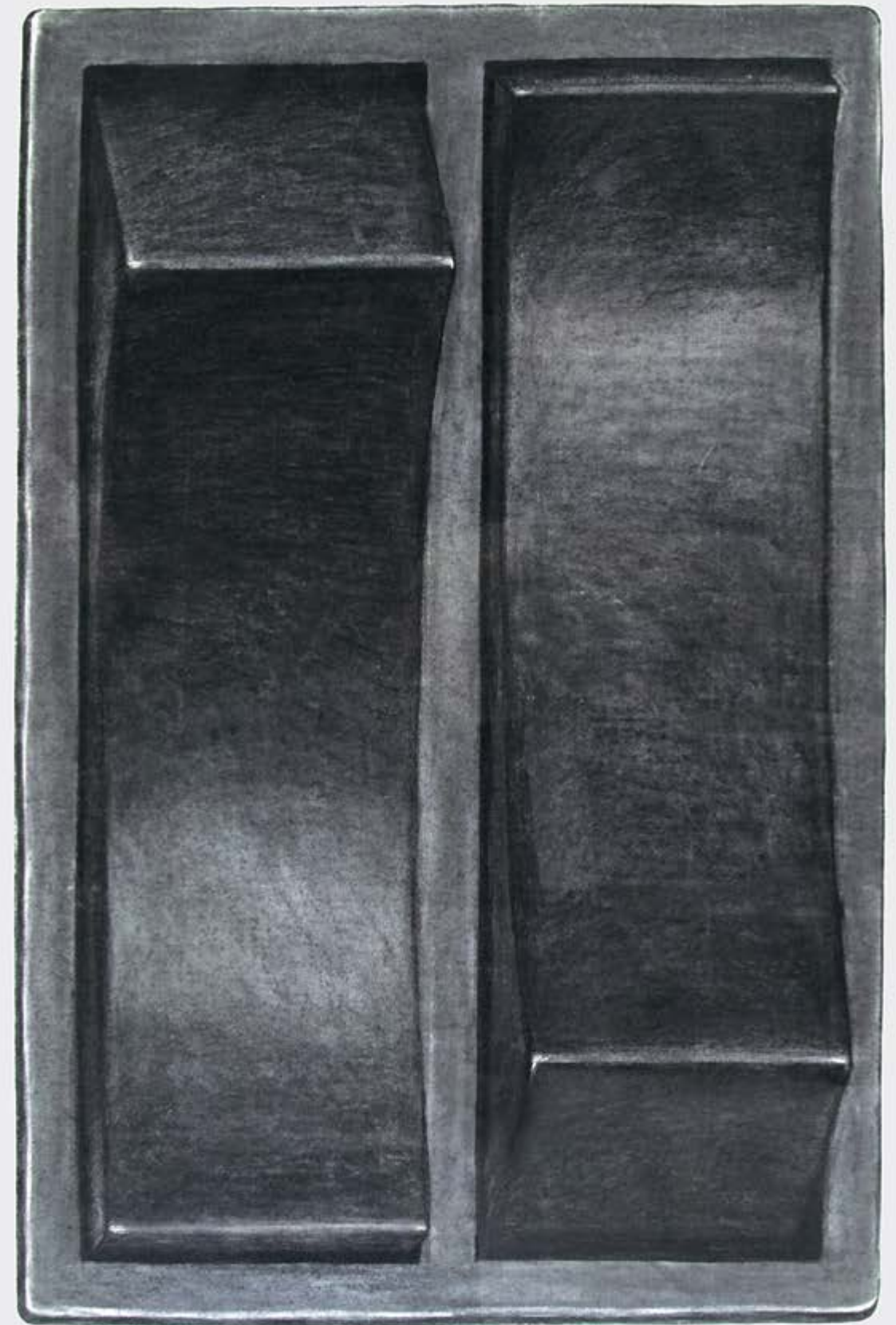
يهوشوع نيوشتين
 حذف, 1971-1973
 فيلم 16 ملم مُحول إلى فيديو
 20:16 دقيقة
 بإذن من الفنان

Joshua Neustein
 Erasure, 1971-1973
 16 mm film converted
 to video
 20:16 min
 Courtesy of the artist

אירינה בירגר
2000-2001, Switch
פחם על נייר
200x150 ס"מ

אירינה בירגר
2000-2001, Switch
פחם על נייר
200x150 ס"מ

Irina Birger
Switch, 2000-2001
Charcoal on paper
200X150 cm

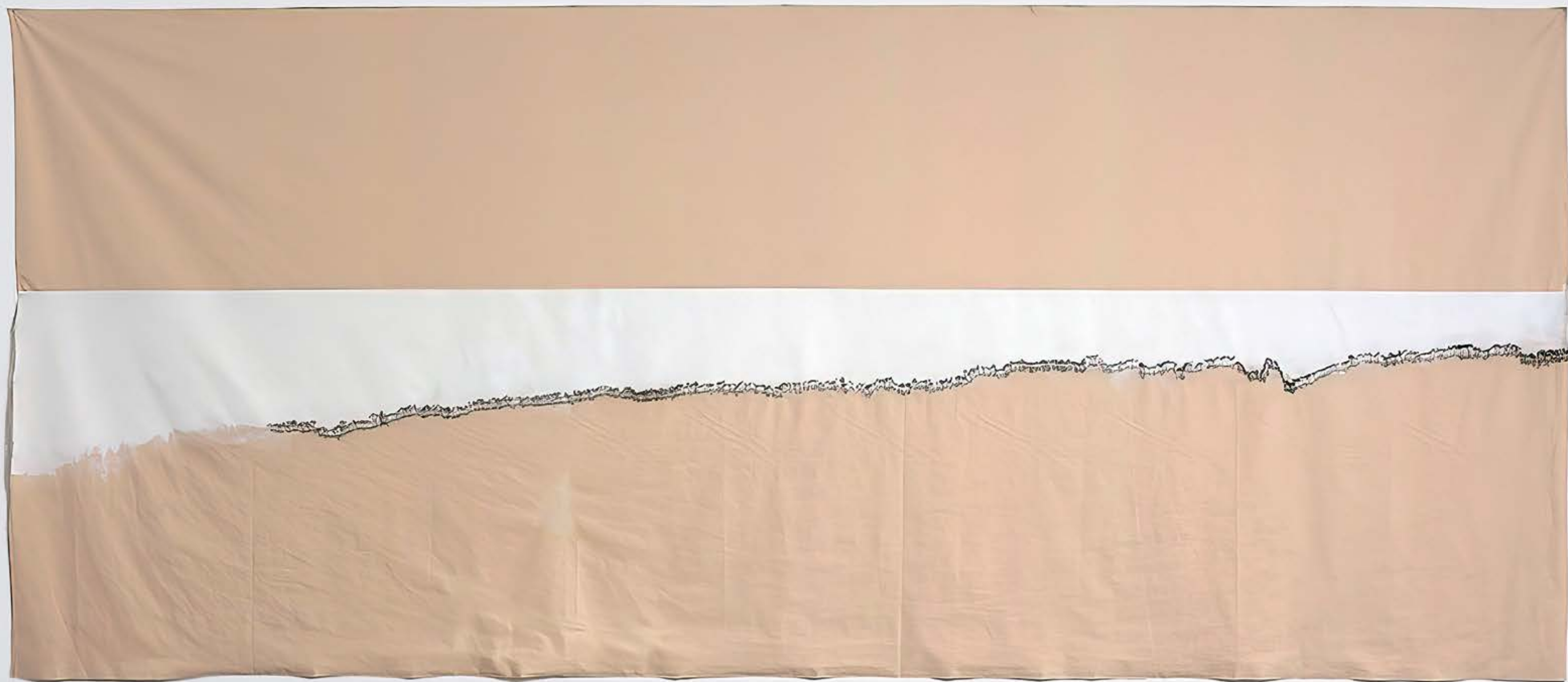




ארנון בן-דוד
שב"כ, 1987
עץ לבודודיו
36X62X7 ס"מ

أرنون بن دافيد
شَبَاك, 1987
رقائق خشب وحبر
36X62X7 سم

Arnon Ben-David
Shin Bet, 1987
Plywood and ink
36X62X7 cm





→

אתי אברג'ל
קו לבן, 2016
ג'סו וסיכות ביטחון על בד
210X470 ס"מ

إيتي أبيرجيل
خط أبيض, 2016
جيسو ودبابيس آمنة على قماش
210X470 سم

Etti Abergel
White Line, 2016
Gesso and safety pins
on canvas
210X470 cm

אתי אברג'ל
קו לבן (פרט), 2016
ג'סו וסיכות ביטחון על בד
210X470 ס"מ

إيتي أبيرجيل
خط أبيض (تفصيل), 2016
جيسو ودبابيس آمنة على قماش
210X470 سم

Etti Abergel
White Line (detail), 2016
Gesso and safety
pins on canvas
210X470 cm



פנחס כהן גן
מתוך הסדרה "רישומי פעולה", 1973
טכניקה מעורבת על נייר
32X113 ס"מ

بنحاس كوهين جان
من سلسلة "سجلات إجراءات الرسم"، 1973
تقنيات مختلطة على الورق
32X113 سم

Pinchas Cohen Gan
From the series
"Action Drawings", 1973
Mixed media on paper
32X113 cm



פנחס כהן גן
מתוך הסדרה "רישומי פעולה"
(פרט), 1973
טכניקה מעורבת על נייר
113X32 ס"מ

بنحاس كوهين جان
من سلسلة "سجلات إجراءات الرسم" (تفصيل), 1973
تقنيات مختلطة على الورق
32X113 سم

Pinchas Cohen Gan
From the series
"Action Drawings" (detail), 1973
Mixed media on paper
32X113 cm



פנחס כהן גן
מותוך הסדרה "רישומי פעולה", 1973
טכניקה מעורבת על נייר
22X17 ס"מ

بنحاس كوهين جان
من سلسلة "سجلات إجراءات الرسم", 1973
تقنيات مختلطة على الورق
22X17 سم

Pinchas Cohen Gan
From the series
"Action Drawings", 1973
Mixed media on paper
22X17 cm



רון אסולין
 סיכון רוחני (מחווה
 ליחיאל שמי) #1, 2021
 ארנק ומסמרי פלדה
 15X13 ס"מ

رون أسولين
 مخاطرة روحية (تكريماً
 ليحيئيل شيمي) #1, 2021
 محفظة ومسامير فولاذية
 15X13 سم

Ron Asulin
 Spiritual Risk (A tribute to
 Yechiel Shemi) #1, 2021
 Wallet and steel nails
 15X13 cm



רון אסולין
 סיכון רוחני (מחווה
 ליחיאל שמי) #3, 2021
 ארנק ומסמרי פלדה
 16X28 ס"מ

رون أسولين
 مخاطرة روحية (تكريماً
 ليحيئيل شيمي) #3, 2021
 محفظة ومسامير فولاذية
 16X28 سم

Ron Asulin
 Spiritual Risk (A tribute to
 Yechiel Shemi) #3, 2021
 Wallet and steel nails
 16X28 cm

רון אסולין
 אוניית מסע (מחווה
 ליחיאל שמי), 2021
 כיסוי דרכון ומסמרי פלדה
 16X24 ס"מ

رون أسولين
 سفينة شحن (تكريماً
 ليحيئيل شيمي), 2021
 غطاء جواز السفر ومسامير فولاذية
 16X24 سم

Ron Asulin
 Cargo Ship (A tribute to
 Yechiel Shemi), 2021
 Passport cover and steel nails
 16X24 cm



אבנר פינצ'ובר
 מקום (אחרי מיכה אולמן), 2018
 וידאו, 03:04 דק'

أفنير فينشوفر
 مكان (بعد ميخا أولمان), 2018
 فيديو، 03:04 دقيقة

Avner Pinchover
 Place (after Micha Ullman), 2018
 Video, 03:04 min



נלי אגסי
2000, Burnt
וידאו, 09:51 דק'

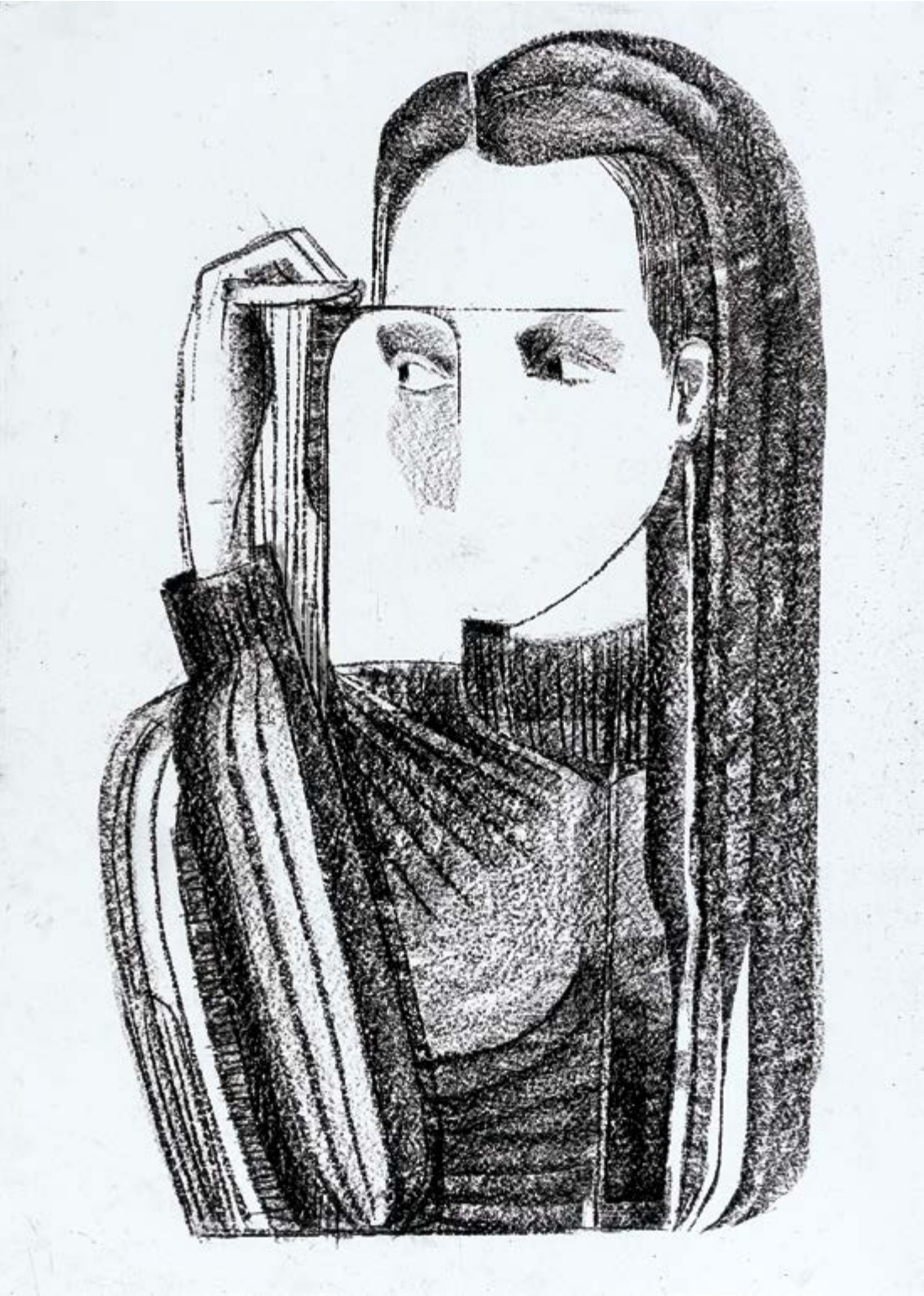
نيللي أغاسي
2000, Burnt
فيديو , 09:51 دقيقة

Nelly Agassi
Burnt, 2000
Video, 09:51 min

מיכל הלפמן
ללא כותרת (מתוך הסדרה
"פורטרט בד"), 2021
פסטל על נייר
70X50 ס"מ

ميخال هلفمان
بدون عنوان (من سلسلة
"بورتريه جرة"), 2021
ألوان باستيل على ورق
70X50 سم

Michal Helfman
Untitled (from the series
"Vase Portrait"), 2021
Pastel on paper
70X50 cm



←

רונה יפמן
גרפיטי אנטי מלחמתי, קריית טבעון, 1988
הדפסת פיגמנט ארכיונית
160X240 ס"מ

رونا يفمان
جرافيتي مناهض للحرب ، كريات طبعون، 1988
طباعة صبغية أرشيفية
160X240 سم

Rona Yefman
Anti-war Graffiti, Kiryat Tiv'on, 1988
Archival pigment print
160X240 cm



In Order of Appearance	
SHULAMIT GRADY	Mother
SHIMON GRADY	Father
SAEED GRADY	Father's father
NAOMI GRADY	Father's mother
SARA GRADY	Mother's mother
ZACHARY GRADY	Mother's father
SHOSHANA NISSIM	Closest aunt
AVIVA SHAAR	Youngest aunt

JAMES BALDWIN	Bravery
FELIX GONZALEZ-TORRES	Love
LANGSTON HUGHES	Poet
REINALDO ARENAS	Before Night falls
DANA MENUSSI	Good eye
MARJORIE ELAINE BRICKS	Homeless flower lady with a great voice
BEN JOHNSON	Man who lies
JAFARI SINCLAIRE ALLAN	Sunshine cruise
CRAIG WASHINGTON	Consequences
EL GATES	Professor of Law
JOHN KING	Susceptible loyalty
ENOSH	Hugs
STANLEY MACBARNETTE	Bottom intelligence
ANTOINE FREDERICKS	Pushing the envelope
GALIA GODARD	Dr.
DR. ERICH GOETZEL	Analyst
ANONYMOUS	Receptionist at the White Institute
ANONYMOUS	Janitor at the White Institute
CEDRIC WILLIAMS	Insightful listening
GLEN JAMES	Turns limitations into ideology
ANONYMOUS	Man in the water, Haulover beach
SHIRLEY WEGNER	Laughter

ליאור גריידי

לפי סדר ההופעה, 2006-2015
וידאו, 03:26 דק'

לינור גרادي

بحسب ترتيب الظهور, 2006-2015
فيديو , 03:26 دقيقة

Leor Grady

In Order of Appearance, 2006-2015
Video, 03:26 min

מנאר זועבי
 2023, In Between
 גרבוני ניילון וחוטי צמר
 מידות משתנות
 באדיבות האמנית

منار زعبي
 2023, In Between
 جرابيات نايلون وحيوط صوف سوداء
 مقاييس متغيرة
 بإذن من الفنان

Manar Zuabi
 In Between, 2023
 Nylon stockings and wool
 Dimensions variable
 Courtesy of the artist





יואב שמואלי
תום, 2007
הזרקת דיו על נייר ארכיבי
110X74 ס"מ
צילום: הינדה וייס

يوآف شمولي
توم, 2007
نفث حبر على ورق أرشيفي
110X74 سم
تصوير: هندأ فايس

Yoav Shmueli
TOM, 2007
Archival inkjet print
110X74 cm
Photography: Hinda Weiss



תכלת רם

מעולם לא ראיתי עץ בלתי מרוצה, 2019
טכניקה מעורבת
מידות משתנות

تخلّيت رام

لم أرى شجرة غير راضية، 2019
تقنيات مختلطة
مقاييس متغيرة

Tchelet Ram

I Never Saw A Discontented Tree, 2019
Mixed media
Dimensions variable



תכלת רם

מעולם לא ראיתי עץ בלתי מרוצה (פרט), 2019
טכניקה מעורבת
מידות משתנות

תחילת רם

למ ארי שجرة غير راضية (תפصيل), 2019
תכניות مختلطة
مقاييس متغيرة

Tchelet Ram

I Never Saw A Discontented Tree (detail), 2019
Mixed media
Dimensions variable



אפרת נתן
לבנה, 2016
וידאו, 03:00 דק', לופ

إفراة ناتان
لبنة, 2016
فيديو, 03:00 دقيقة, حلقة

Efrat Natan
Labane, 2016
Video, 03:00 min, loop

אפרת קליפשטיין
 לאהוב אותך (שחור), 2013
 כבל חשמל מעובד
 50X50 ס"מ

إفراة كليپشتين
 أن أحبك (أسود)، 2013
 كابل كهرباء مُعالج
 50X50سم

Efrat Klipshtein
 To Love You (Black), 2013
 Treated power cable
 50X50 cm





דניאל קיצ'לס
השליח, 2011
וידאו, 17:18 דק'

دانيال كيتشلس
الرسول, 2011
فيديو, 17:18 دقيقة

Daniel Kiczales
The Messenger, 2011
Video, 17:18 min



ציבי גבע

ללא כותרת, 1997

אקריליק, שמן וצבע תעשייתי על בד

184X184 ס"מ

تسيفي جيفع

بدون عنوان، 1997

أكريليك ، ألوان زيتية ، طلاء صناعي

على قماش

184X184 سم

Tsibi Geva

Untitled, 1997

Acrylic, oil and industrial paint

on canvas

184X184 cm



אורלי סבר

ללא כותרת (נשימה 1), 2015
עץ, ברזל, צבע תעשייתי, תאורה וסאונד
24X102X100 ס"מ

أورلي سابر

بدون عنوان (نفس 1), 2015
خشب، حديد، طلاء صناعي، إضاءة وصوت
24X102X100 سم

Orly Sever

Untitled (Breathing 1), 2015
Wood, iron, industrial paint,
light and sound
24X102X100 cm



עדן בנט
 ללא כותרת (פיל בקוף מחט #6), 2023
 שטיחים משרדיים, רשת ברזל, לינולאום, עץ לבד, מצופה פורמיקה, גומי אופניים, פורמיקה, עץ לבד, רישום גיר, מגירות משרדיות, קוביות משחק, דוגמיות לינולאום, שלד מטרייה ותחבושות גבס, גליל קרטון, קיר גבס מידות משתנות

عیدن بينت
 بدون عنوان (فيل في عين إبرة #6), 2023
 سجاد مكتب، شبكة حديدية، شمع، رفائق خشب مضغوطة ومغطاة بالפורميكا، مطاط دراجات، فورميكا، رفائق خشب، رسم طباشير، أدراج مكتبية، مكعبات ألعاب، عينات شمع، هيكل مظلة وضماادات جبص، لفة كرتون، حائط جبص بأحجام مختلفة

Eden Bannet
 Untitled (An Elephant Through the Eye of a Needle #6), 2023
 Office rugs, metal mesh, linoleum, Formica-coated plywood, bicycle grips, chalk drawing, office drawers, dice, linoleum samples, umbrella skeleton and plaster bandages, cardboard cylinder, plaster wall
 Dimensions variable



משה גרשוני
ללא כותרת, 2001
שמן וג'ל אקרילי על בד
80X120 ס"מ
באדיבות גבעון גלריה לאמנות

موشيه جرشوني
بدون عنوان، 2001
ألوان زيتية وجل أكريليك على قماش
80x120 سم
بإذن من جاليريا جيفعون للفنون

Moshe Gershuni
Untitled, 2001
Oil and acrylic gel
on canvas
80X120 cm
Courtesy of Givon
Art Gallery

BLACK STAR
FROM THE HAARETZ COLLECTION

Art and Reality

Collecting and journalism have something in common. Both endeavors require curiosity, a desire to know and a desire to see more. Journalism deals with the issues of the hour, reports on reality and critiques it; and art, though not committed to current events and able to hurtle into the realms of emotion, association and free thinking, is nevertheless also a product of the reality in which it is created.

Both fields involve interpretation. Whereas in journalism, interpretation is presented in the pages of the newspaper and served up to the reader closed and bounded, in art the power of the visual image stems from the very fact that it is open to interpretation – and to multiple interpretations. In art, the work and the viewer are not always from the same period and place, enabling the interpretation to be renewed repeatedly, as befits the spirit of the time.

In my opinion, this is what Hadas Maor does successfully in the present exhibition, in which she brings together works that were created beginning in the 1970s and down to our time, some of them completely abstract, and situating them in the context of the concept of the border and in relation to the present crisis-ridden political-social climate in Israel.

Amos Schocken

Perhaps, after all

Efrat Livny

Work on an exhibition from the collection begins on the computer. I invited Hadas Maor to go through the collection's computerized catalogue in order to put together the present exhibition from it. In the next stage, in which we went to view physically the storage space where the works are kept, I suddenly realized that a large proportion of the items that Hadas had marked for inclusion in the exhibition would need to be spread out in order to be seen, because they were rolled up or folded. That was the case with the large canvas work by Etti Abergel, Pinchas Cohen Gan's sheets of paper, the wallets of Ron Asulin, Efrat Klipshtein's cable and the installations of Eden Bannet and Tchelet Ram. As we proceeded to additional works she wanted to see, I discovered an element of folding in them, too – the painting by Tsibi Geva, whose image evoked a closed envelope and reminded me of the children's game of "Fortune Teller" involving paper folds; Manar Zuabi's installation, which is made of stockings that are normally kept folded in their packages; the fabric of the diaper in Efrat Natan's video, which is tied-bound like a milk gourd; Arnon Ben-David's plywood, which is "folded" in a masterly fashion into the Hebrew letter shin; and the video by Leor Grady, who folded the course of his life into a roller of end-credits that unfold on the screen. I asked Hadas in jest whether she was organizing an exhibition on the theme of origami. Now that the exhibition is standing, I still perceive in it the game-like and ceremonial dimension of origami, which is also underscored in the repetitive element of other works: the videos by Joshua Neustein and Nelly Agassi, in which they are seen drawing and erasing over and over; and the video by Avner Pinchover, who jumps up and down like a child on a mound of dust which flies in every direction. But from the very entrance to the exhibition and progressing through the gallery space, a grim atmosphere emanates and accumulates from the works, which overshadows and overrides their playful dimension.

The disquiet that slowly seizes our minds and our psyches is linked to a series of actions that we discern underlie the works: erasure, tearing, wounding, following, pricking, darkening, binding, stretching, torturing, exhausting, compressing, choking and blocking, no way through and no way out. Faint breaths arise from a grave-like ventilating structure that is lying on the floor in the work by Orly Sever; amid stormy night skies, even the stars in Moshe Gershuni's work blacken; two lamps glare from the dark in the work by Yoav Shmueli; two eyes are fixed in a piercing gaze in Michal Helfman's drawing; and a pacifist graffiti is inscribed on a concrete wall in the photograph by Rona Yefman. The feeling is one of helplessness, of a movie we've already seen. The movie is over, everything needs to be packed up and put back, let's load the movables and go, and "the last one out turns off the light," as Irina Birger's work signals us.

But wait a minute – what is this sound that accompanies the exhibition? At last, at the end of the space, there is a ray of light, the sun rises and with it unusual music, the fusion of a muezzin's call and the sound of an electric guitar, from Daniel Kiczales's work. It's apparent that there is an opening and a way out, right here, in this place – so perhaps there is hope, after all?!

Walk Without Fear

Hadas Maor

When the curator of the Haaretz Collection, Efrat Livny, invited me to curate an exhibition of works from the collection for Minus 1 gallery, all kinds of thoughts came to mind about the essence of the collection and about which segment of it I would want to present. One line of thought suggested formulating something of principle about this singular collection, while another promoted delving into the significance of the collection – the entity assembling it and its place of storage – for me personally.

But then came the regime coup, and the demonstrations began to accumulate. The feeling grew that it was impossible to continue as usual and simply ignore all that was happening around us – certainly while working with a politically and socially engaged art collection like that of Haaretz.

And so, without prior planning, while virtually wandering through the works in the collection, a different exhibition emerged, one that was curated as if by itself. An exhibition that touches on the concept of border, demarcates and erases it, cracks it, and fuses it back together again. An exhibition that is tantamount to an installation, which inscribes itself in space and examines its own survivability in this turbulent time. An abstract exhibition in which, like subtle punctuation marks, concrete, identifiable anchors are scattered.

The concept of the border is used, as we know, in different ways in the fields of geography, politics, psychology and mathematics, to mention only a few obvious contexts. A border can be concrete but also abstract; natural but also artificial; it may enclose something and at the same time define everything outside of it. Border as sign, but also border as idea. And above all, border as inner essence. As a question.

Most of the works in the exhibition incorporate a dimension of division, duality or interior reverberation. Upon entering the exhibition space, the viewer encounters an early work by **Joshua Neustein**, Erasure (1971-1973) p. 23. The work is part of a 16 mm film that was converted to video, in which, in each scene, something is drawn and

erased – a word, a linguistic expression or a visual image. In the segment presented in the exhibition, one hand is seen drawing the contour lines of a Star of David, while another hand erases them. One hand continues to draw, the other continues to erase, and the image emerges and becomes blurred, appears and disappears. At a certain stage, one of the hands puts on a black glove, whether to preserve the pristine quality of the action, or to generate a sense of distance and perhaps also of authority or hierarchy. The appearance of the black glove, and the way it switches hands during the work, heightens the feeling of discomfort at the action performed and infuses the whole work with tension and a sense of threat.

The work evokes, concurrently, different aspects of human existence – conceptual, physical, political, spiritual, territorial, ethical, aesthetical – and forges a dynamic situation of a quiet struggle and perhaps of consensual cooperation regarding lines, borders, forms and spaces. With delicate choreography, familiar contour lines are sketched, boundaries are marked and deleted, until in the end the entire image is expunged from the base and only traces of the erasure action remain. The work is part of a comprehensive oeuvre in which Neustein dealt conceptually and expressively with questions related to drawing, action and erasure, and through them also with questions of the ontological status of the art object. Erased Displaced Square (1973) and Erased Star (1973) ^{p.10} are two examples of work from this period. In connection with the act of erasure, it’s impossible not to think of the seminal work by Robert Rauschenberg, Erased de Kooning Drawing (1953). Rauschenberg wished to examine whether a work of art could be created solely through erasure, that is, through action that focuses on the removal of signs, rather than their accumulation. From 1951 to 1953 he produced a number of works in this context. He began by erasing early drawings he himself had done, but afterward he approached Willem de Kooning, whom he held in high esteem, with a request to erase one of his drawings. In Rauschenberg’s case, the substrate he chose to erase constitutes an essential part of the act of erasure.

In Neustein’s work in the exhibition, critical importance attaches not to the substrate but to the image that is erased in the artistic act. In other works from the late 1960s and afterward, such as Sandpaper and Scrapped Paper (1969), Neustein dealt with the question even more probingly, examining the idea of erasure as such, irrespective of the question of the substrate or the image. By contrast, in the series Polish Forests (1993) he erases from the nonexistent, perhaps erases from what is inerasable, scrapes the exposed paper with a steel brush and exhibits the wounded paper and the remnants of the action.

In 1966, Robert Morris published a series of influential articles in Artforum magazine under the title “Notes on Sculpture.” ¹ One of the ideas raised was that the artistic act, as such, is the documentation of a performance by the creating artist, even if that act is executed in the studio, unseen. This approach is of significance not only for

1. Robert Morris, “Notes on Sculpture,” Artforum, February 1966.

Neustein’s works, and constitutes a prism through which to observe the other works in the exhibition as well, with special emphasis on Pinchas Cohen Gan and on Moshe Gershuni.

Another indication of the potential of appearance or disappearance, illumination or obscurity, arises from Switch (2000-2001) ^{p. 25}, a charcoal drawing by **Irina Birger**. The work is one of a broader series of drawings of everyday objects, which are rendered with meticulous precision in a realistic technique but on a scale larger than the actual object. A double switch seems to protrude from the paper, tactile and inviting to touch. The work refers to the very possibility of vision, which is based on the presence of light, the possibility of reflection, but also to the potential of darkness – and in the context of this exhibition, darkness that might be regime-based, moral or cultural.

Questions of context and interpretation have always lain at the center of the work of **Arnon Ben-David**. In a group of works from the late 1980s, Ben-David addressed the social-political situation in Israel and the apparatuses of power by which it is shaped. Most of his works from this period are made of plywood, simulate modular, architectural volumes and are inscribed with politically charged terms: “Jewish art,” “police state”, “Shin Bet” and others. Hurling the verbal content into the ostensibly neutral exhibition space charges the entire space with the interpretive question that derives from the verbal content and evokes additional fields of meaning that are not visually manifested. The work in the exhibition, Shin Bet (1987) ^{p. 27}, which is part of this group, bears the shape of the Hebrew letter "shin". A small extension at the top left bears, stencil-like, the abbreviation "Shin Bet Kaf" (“Shabak,” standing for General Security Service). The pairing of “Shin” and “Shin Bet Kaf” naturally evokes the familiar pairing of “Shin” and “Shaddai,” which appears frequently on *mezuzah* cases. Shaddai is not only one of the many names of God in Judaism, it is also an acronym of God’s operation in the world: Shomer Dlatot Yisrael (Guardian of Israel’s Doors). The parallel of divine guardian and security guardian enfolds within it a reference to the covert dimension pervasive in both, and the question of faith in their actual validity in the world.

Etti Abergel’s work, White Line (2016) ^{p. 28}, sets forth a large swath of basically bare natural canvas. In the center of the work is a thick strip of gesso,² its top cut in a completely straight line, its bottom section frayed, tapering off and vanishing. The fading line of the white gesso is seemingly fastened back onto the denser section with a long series of safety pins. Metallic and cramped, the safety pins create a coarse, painful seam that preserves the body of the work ostensibly whole. As a result, tension is created between an imagined horizon line, which stretches across the entire breadth of the work, and the fleshy scar writhing within it.

2. Gesso is a white base paint used to prepare bare canvases and other surfaces for oil painting.

3. Ellen Ginton, Ori Reisman, Tel Aviv Museum of Art, 2005, pp. 301-302.

Accumulation and reduction, connection and unraveling, have been recurrent themes in Abergel’s artistic activity over the years. Her works, which are generally constructed as ramified installations directly in exhibition spaces, delineate landscape vistas that are external and internal at one and the same time. The work in the exhibition interiorizes a representation of different borderlines and is resonant with the complexity of the political situation, but also with the question of representing the female body.

In the 1960s, artists such as Michael Gross and Ori Reisman focused on works that forged a link between the female body and the local landscape. “The linkage of woman to nature and the landscape has existed in Western painting for centuries,” wrote Ellen Ginton in the catalogue of a 2005 exhibition by Reisman at the Tel Aviv Museum of Art.³ Referring to the group of works that was assembled freely under the title “Woman-Landscape,” Ginton went on to elaborate, “... this metaphor – the erotization of the landscape, the fusion of the woman’s body with the landscape – has a distinctive cultural-political meaning as well: the binary coupling of woman-nature and man-culture throughout the history of Western culture (and art).” Abergel’s work indeed displays a broad landscape view, which the artist charges with a vivid bodily presence; yet, as such she intertwines the bodily with the conceptual, bypassing the inbuilt, constraining hierarchies of the familiar historical discourse.

Also perched on the line that stretches between drawing and action, and between painting and sculpture, are the works of **Pinchas Cohen Gan** from the series "Action Drawings" (1973)pp. 32, 37. In these works, the artist makes use of sheets of newsprint, which he collected from the Jerusalem Post printing press p. 12, before and after the machinery’s wheels were cleaned. One such work consists of several layers of blank newsprint, slightly yellowing, whose folds and binding are marked by stripes of white paint, like bandages holding the parts of a wounded body. The work is laid out like a book or an album, its interior and exterior encroaching on one another, all brittleness and gentleness. Another work bundles together sheets of paper on which remnants of print are still visible, as is the Jerusalem Post logo. The paper in this work is bound together with masking tape covered in paint, and the whole object resembles an old school notebook. Attempting to leaf through the notebook reveals that not all the double folds were separated, thus seemingly causing an uneven number of pages and a recurrent transition between interior and exterior.

In 1974, the Israel Museum, Jerusalem, held an exhibition titled “Beyond Drawing” (curators: Yona Fischer and Meira Perry). “The investigative characteristic of conceptual art encouraged artists to relate to paper not only as a material for drawing on but also as a substance and a body with its own face, back, and contents. The means of drawing also received new attention, whether through expansion (Moshe Gershuni’s fat stains) or through reduction (the tearing

and folding of paper by Benny Efrat, Joshua Neustein, and Pinchas Cohen Gan),” wrote Ilan Wizgan in reference to that exhibition in the catalogue of “Traces I - Drawing in Israel Today”, The 1st Biennale for Drawing in Israel (2001).⁴

A contemporary look at these works reveals extraordinary material sensitivity and an ability to grasp the intellectual through the visual, the conceptual through the sensual. A closed notebook, sheets of blank paper, bearing potent content.

Michal Helfman’s work of 2021, Untitled (from the series “Vase Portrait”) p. 44, is part of a comprehensive group of works that include drawings, paintings, performance and video art in which the woman and the vase are paired and which embody the tension between light and shadow, white and black. Over the years, Helfman evoked the theme of a young woman with a vase, a recurring motif in the history of art, using means of expansion, diversion, disruption and politicization, amid constant shifting from drawing to movement, choreography to composition, static to performative and classical to contemporary.

In the work displayed here, a material transition occurs between the woman’s body and the body of the vase. In a constructivist-like drawing, different volumes emerge on the page, which hybridize the body of the vase with the body of the woman, and simultaneous possibilities materialize for the presence of the vase, each of which gives rise to a different relationship with the woman’s body. Still, in all of them a clear boundary line is discernible, which demarcates the height of the vase in reference to the height of the point of view of the figure, who is looking outward. It’s of interest to note that the work’s vanishing point lies precisely in the embedded void – the empty section of the drawing, blank and absent: the mouth, which is perhaps precluded from speaking.

The works by **Ron Asulin** from the series "Spiritual Risk (A Tribute to Yechiel Shemi)" p. 38, reference the oeuvre of the sculptor Yechiel Shemi, notably his series "Torn Steel", from the 1960s, and "Elements", from the early 2000s. Shemi introduced a dimension of motion and softness into the heavy raw material he worked with: steel. Asulin works with used leather wallets and examines what happens to the act of tearing when it is re-applied to soft material. In its general contours the sculptural volume he creates recalls sculptures by Shemi, in the line that stretches between the shape of a house and the shape of a ship, but on a far smaller scale and with a totally different materiality. Shemi attributed to matter itself a critical significance in the processes of his work. “Matter fulfils an extremely important place in this process; it is the partner – the final aggregate – that tells me: Do this or that,” he said in 1982 in reference to his work.⁵ Asulin’s bold choice of the raw material for his homage – soft material originating in a readymade that plays a functional role in culture and possesses

4. Ilan Wizgan, “Traces I - Drawing in Israel Today”, The 1st Biennale for Drawing in Israel, Jerusalem Artists’ House, 2001, pp. 88.

5. At <http://ateliershemi.wordpress.com> (in Hebrew).

attributes of rootlessness, mobility, flexibility and accessibility – persists in the narrative proposition that arises from them. One of the works is made of a passport cover, leading Asulin to think about the distance that Shemi experienced between his days in the kibbutz and the long period of time he spent in New York, and more broadly about the relation between the heavy steel sculptures and narratives of transition, dislocation and emigration that are embodied in the time and place within the framework of which they were created.

In 1975, Micha Ullman created Place p. 14. In it, the artist is seen executing six different actions with and in reference to a mound of sand he piled up in the center of a closed space. Slowly, with intentionality and precision, he sculpts in space using sand, broom and shovel, flattens the sand carefully, carves out paths, forges shifting landscape configurations, steps on one of the mounds, hurls sand at the wall or arranges it in neat new shapes which in their turn become craters. Throughout the video, references to seminal minimalist works appear, and names of artists such as Robert Morris, Robert Smithson and others come to mind. The work ends as it began, with a single mound of sand in the center of the space.

Place (After Micha Ullman) (2018) p. 40, by **Avner Pinchover**,⁶ references Ullman’s work and resonates with it, but is differentiated from it in several ways. To begin with, it is important to note that the work is based on a seventh action that Ullman carried out in the 1975 event, but whose documentation has been lost. Sand is the recurrent motif in Ullman’s oeuvre. Pinchover frequently works with cement powder, as he does here as well. In a space similar to Ullman’s, and from an identical camera angle, Pinchover is seen meticulously piling cement powder into a mound, and then abruptly leaping onto it, jumping on it over and over, flinging and hurling the powder every which way, to a point of self-exhaustion. What prompts an initial smile continues with an intensity that alters the viewer’s range of emotions vis-à-vis the action. Pinchover is thus able to move from the point of departure of an homage and reroute the work to a highly personal cathartic place of the sort that pervades other works of his, such as Cement (2019), Riot Glass (2019) and Chairs (2018). In reference to those works, I wrote in the catalogue for “Traces VII – Action Line,” that “the repercussions of the flinging, throwing, casting act, and the encounter or clash between the different substances, generate an action drawing in the space, one which is only partially controlled, crossing invisible boundaries between intention and chance, lyricism and violence.”⁷

The video work Burnt (2000) p. 43 by **Nelly Agassi** was not done as an homage to Neustein’s erasure works; nevertheless, it broadens the action of drawing and erasing, proposes a different horizon for it, and represents the transition from engaging with the national body to engagement with the private body. In the work, Agassi draws on her

chest the shape of a heart with red lipstick, then rubs the area until the contour lines are blurred and the shape is erased. The greasiness of the lipstick does not allow complete erasure, and Agassi draws a new heart shape on top of the smeared mark that remains. Drawing and erasing, drawing and erasing, until the skin is red and irritated, saturated with a deep stain. In the video Sand it Better (2002) p. 15, Agassi rubs her chest with a piece of sandpaper in diagonal, measured, monotonous movements until the skin surface is wounded and begins to bleed. At the conclusion of the action, she extends her hand and places it on the area of the wound, as though covering and calming, interiorizing the essence of the act.

Agassi’s works return continually, in different ways, to the chest area. Be it metaphorically or personally, by means of pricking, scraping, sewing, embroidering, sanding and more, Agassi probes this part of the body invasively, aggressively and obsessively, on the one hand, and therapeutically and cathartically, on the other.

Anti-war Graffiti, Kiryat Tivon (1988), is one of the first works that **Rona Yefman** photographed, when she was only 16. The work, which she shot on 35 mm film, languished for years in a drawer before first being exhibited in the “Radio Netiva” project (2022) at the Center for Contemporary Art, Tel Aviv⁸ p. 46. Taken while Yefman wandered about in Kiryat Tivon, where she grew up, the photograph reflects the impossible intertwining of coarseness and delicacy, and of brutality and poeticism, which characterizes her work. The graffiti in the photograph appears to be done in white chalk, temporary and ephemeral, and the symbol of peace – created in 1958 as the logo of the nuclear disarmament movement – seems to have been drawn wrongly, then corrected. Already at a very early stage, this work augurs Yefman’s years-long interest in concepts of identity, individualism, right of choice and, above all, freedom – in the deepest sense of the concept.

The video work by **Leor Grady**, In Order of Appearance (2006-2015) p. 49 is a chronological list of significant people in the artist’s life, which goes by on a black screen, like the closing credits in a movie. The list begins with Grady’s parents and includes throughout its length anonymous figures together with well-known individuals. The column devoted to the “role” of the characters in Grady’s life consists of short descriptions of their status in the world, at least from his point of view. Substantive descriptions such as “English teacher,” along with others that are emotionally charged, such as “Neighbor’s quiet daughter,” as well as epithets gleaned from popular culture, like “Six million dollar man,” appear in succession throughout the work, forging a moving mosaic, simultaneously mysterious and familiar. The work weaves together fragments of life stories, operating like a literary novel unfolding in a way that is textual and visual at the same time, or perhaps neither textual nor visual at all. It is a complex and sophisticated self-portrait that defines the self through the prism of

6. Avner Pinchover’s work was originally created within the framework of an extension studies course of Hamidrasha Art School, under the tutelage of Nicola Trezzi. The students were asked to create works of their own that reference artists from the generation at the center of the “Want of Matter” exhibition (1986).

7. Hadas Maor, “Traces VII – Action Line,” The 7th Biennale for Drawing in Israel, Jerusalem Artists’ House, 2019, p. 153.

8. Rona Yefman, “Radio Netiva,” The Center for Contemporary Art, Tel Aviv, 2022, curator: Tamar Margalit.

the broad cultural field and is based on an extended series of fluid contexts, not on predetermined appearance or essence.

In Between (2023) p. 50, by **Manar Zuabi**, consists of seven pairs of stretched nylon stockings, on the brink of tearing, with the very act of stretching creating a kind of center within them that is stitched and split. The work intimates the presence of a body, renders the missing body present, refers to a continuing existential condition of fragmentation, and concurrently raises the issue of the struggle for the land. Stratifying aspects of border, body and identity is characteristic of Zuabi's oeuvre, which addresses issues of nationalism and gender and makes frequent use of soft materials and body actions. Patently, the use of nylon stockings and the performative dimension inherent in her work are resonant of seminal works by artists such as Senga Nengudi or Rebecca Horn, and continue a chain of alternative emancipatory representations relating to body, nation and gender.

The work by **Tchelet Ram**, I Never Saw a Discontented Tree,⁹ (2019) p.54, is constructed from parts of a large wooden closet, which Ram dismantled. Combined with a number of additional elements – among them a dry branch, a sculpted Ytong (lightweight concrete) block and a delicate drawing of a Hava Mehutan sculpture, which dangles via a hanger on a partition of the cupboard – they create a landscape scene, or a sculpture garden. One principle of the work is the use of the different sections of the cupboard as a readymade, not as raw material, thus embedding them in the installation as they are, without cutting or otherwise altering them. In this way, the various sections retain their original functionality, but amass additional presence and validity in the exhibition space. Doors become partitions, drawers become cubes or hills, and the surface of the processed wood takes on the appearance of a turbulent topography. Ram's work encapsulates a continuous and immanent occupation with the concept of home, whether as a sheltering structure or as a yearned-for but abstract notion. The work on display in the exhibition was originally exhibited in the Ein Harod Museum¹⁰, in a confined and inaccessible space, which created a vitrine of sorts. The current installation gives rise to a completely different proposition, which repositions the body in the space and enables movement within the landscape. The work generates thought about landscape, about a gaze toward landscape, about interior that becomes exterior but is bounded by another interior – a tautology akin to the use of wood as a botanic element and as raw material at one and the same time.

Efrat Natan's video work Labane (2016) p. 59 consists of a white diaper cloth that is tied with a string and hanging, dripping a white liquid. The screen itself is covered with a white frame on which a

dense net is stretched, like a window screen or netting that protects what is most precious. The contrast between black and white, plaster and tar, has been a seminal element in Natan's work over the years, as has her occupation with various aspects of the kibbutz ethos and life within that framework. In the context of this exhibition, the work functions as an element that paces time within space through a delicate but definitely present sound that becomes increasingly irksome as time passes.

The milk that drips slowly from the fabric is a recurrent material in Natan's work. In a 1974 performance, Milk p. 17, at the Faculty of Arts – Hamidrasha, she poured milk in a gentle flow down a stairway. At the time it was said that the configuration of the slow downward flow of the milk and its gathering into a puddle at the viewers' feet, recalled the winding of the Jordan River. It is important to mention that the event took place not long after a terrorist attack in Kiryat Shmona in which eighteen people were killed, including eight children. The use of milk bears symbolic significance that crosses religions and cultures and evokes abundance, fertility, nutrition and the cyclicity of life. From this point of view, the movement between spilling the milk as if in vain, and the abundant, overflowing udder is fundamental, and serves as a reflection on Natan's take on the political-social situation at different points in time.

The work by **Efrat Klipshtein**, To Love You (Black) (2013) p. 60, consists of a coiled black electric cable hanging on a wall, ready for use, like a guitar cable waiting to be connected to a loudspeaker system, on the one hand, or an available noose, on the other. Atypically, the cable is characterized by a recurring color pattern – and spots of blue, orange, green and yellow shimmer along its length in a regular rhythm. A closer view reveals that the color stains are in fact the result of mutilation, in which the insulating layer of rubber is sliced open, exposing the electricity conductors within. This recurring injury motif, repetitive and demanding, suffuses the work with a clear physical presence and a dimension of danger. The initial ambiguity between chance and intention dissipates with the understanding that the recurring damage is executed in a focused, systematic mode by the artist, who thus merges concepts such as pain, control, violence, aesthetics, therapy and horror.

The Messenger (2011) p.62, a video work by **Daniel Kiczales**, articulates a thrilling artistic, political and personal proposition. Kiczales is seen in the work, standing on Mount Scopus in Jerusalem, his back to the camera, his gaze directed at the Arab village of Isawiyah, which unfolds at the foot of the mountain. Holding an electric guitar, his posture is taut, and at the moment the muezzin starts to call the faithful to prayer, Kiczales responds to the call with a gentle yet resonant musical improvisation. The work proceeds in tandem with a complete cycle of five calls to prayer, from dawn until dusk. As the muezzin's call

9. The title is a quote from John Muir, who conceived the idea of protecting and preserving the environment by establishing nature reserves in the United States.

10. Tchelet Ram, "Situation: Parasite at the Mishkan Museum", Ein Harod, 2019.

changes in the course of the day, the instrumental accompaniment changes accordingly. The result is an extraordinary musical-cultural-political encounter, like a one-sided but powerful dialogue based on respect, esteem and readiness to listen.

Over the years, **Tsibi Geva** has examined different modes of camouflage and blockage. From prolonged series that refer to “things” in the world, such as kaffiyeh, tile, blind or window (all of which possess an attribute of separating and shielding), to a smaller series of geometrical works from the late 1990s in which he referred, inter alia, to barrier stones or to signs indicating military bases. Like all of Geva’s works, the paintings in this series are multilayered in character, material and conceptual alike, harboring different fields of meaning that are related to minimalism, on the one hand, and to cultural, political and local contexts, on the other. The work in the exhibition, Untitled (1997) p. 65, is a characteristic example of the works in the latter series, constructed entirely from different tactics of blockage: from the canvas, which is colored wholly in ostensibly uniform hues, via the X form that is created between the triangles, to the tonal degradation of the colors, which is resonant of the way in which military regions are signified. In another work from the series, triangles in different shades of blue appear, emphasizing the tension between East and West, local and universal p. 18. In both cases, the pattern that is formed also recalls the inner welding of metal gates that is typical of the Middle East, thus creating an additional layer of obstruction.

Yoav Shmueli presents a black-and-white photograph titled TOM (2007) p. 53, in which a tall double lamp is seen shining powerfully into the dark, glittering like the eyes of an animal at night. It is part of a broader group of works, collectively titled "TOM". An earlier work in this group depicted three large panels on which the image of a wall appears twice, along with the image of a large, blinding lamp with multiple bulbs p. 19. The work, presented as a large billboard enclosed within the space, challenged the relation between interior and exterior, drew on visual childhood memories and addressed issues relating to the absence of a home, wandering and searching. The wall in the photograph is the wall around the soccer stadium in Petah Tikva, the city in which Shmueli grew up – a physical wall that is also a mental and emotional one – and the lamp is the stadium’s projector. The lamp in the present work was photographed in Gan Haatzmaut, Tel Aviv – a historical site of homosexual meeting and activity¹¹, and another significant station in Shmueli’s life. Signifying means of supervision, exposure and enforcement by its position in the exhibition, it stands alone, dominating the space. The title of the group of works bears a dual meaning (in Hebrew): the end of youth as such, but also what has effectively been taken or lost. Termination. Or, if the letters are reversed (“mot”): death. After innocence (“tom”).

11. Gan Haatzmaut in Tel Aviv opened to the general public in 1952. Beginning in the late 1970s, the park became a major cruising site for the homosexual community, certainly until the repeal of the law prohibiting male intercourse in 1988. In 2009, the park underwent a comprehensive renovation, bushes were trimmed, roads paved and lighting installed in all its areas.

Untitled (Breathing 1) (2015) p. 67 is one of a group of works by **Orly Sever**, low wooden crates with openings of various sorts that resemble the apertures of air conditioners, sewers and the like – systems that covertly connect spaces and expanses. In an exhibition at Kav 16 gallery in Tel Aviv, for which the works were created¹², some of the crates were positioned in silence, while from others light or sound emanated, and they sprawled in the space like a body of sundered organs that produces the sound of metallic breathing. A similar sound of breathing also rises from the lone work in this exhibition, which seems to respond to or be resonant of the dripping milk in the work by Efrat Natan, creating a feeling of the brink of extinction. Between body and shelter, between system and structure, the work stirs unease, stretching between the functional, the architectural, the sculptural and the physical.

Similarly, **Eden Bannet**’s Untitled (An Elephant Through the Eye of a Needle #6) (2023) p. 69 also operates in the liminal, in-between space between sculpture and architecture. Initially exhibited in the 9 Ahad Ha’am gallery¹³, the work encompasses in its essence the impossible: an intermediate space between interior and exterior, and between office milieu and storage area. An urban landscape unfolds, constructed from cheap generic materials, among them wood, Formica, rugs, netting and cardboard cylinders. As they lean vertically against the wall, a specific arena is delineated next to them in white chalk and horizontal movement. Some of the elements are placed freely in the exhibition space, in a casual manner, while others are fastened to the wall by an elastic band. At their side are two drawers that have been removed from a bureau, in one of which there are rows of dice that have yellowed over time, and the pattern they create competes with that of the small linoleum samples adjacent to them. Grid upon grid, between overlaying and imitating, between two-dimensional and three-dimensional, Bannet’s work constitutes a subtle comment on imagination, intention and chance, and on the transition from childhood to maturity.

Untitled (2001) p. 70, by **Moshe Gershuni**, is part of a relatively late development in the artist’s oeuvre , in which he combined the use of oil paint, acrylic gel and black spray on canvas. The action of the body on the painting is very palpable, and includes thick smears of colorless gel applied manually, leaving clear signs of fingers on the surface and large dollops of excess material that accumulated and congealed on the sides of the canvas. Through and between the layers of transparent material, dabs of deep blue paint sprout, but also air bubbles, separation of the different layers of material and exposure of parts of the canvas – all the result of the dissonance between the various materials, which do not bond chemically. The bold expressiveness of the work, its great storm, is framed by four black stars that appear in each corner. A black star is a sign that appeared in Gershuni’s work beginning in

12. Orly Sever, “Breathing,” Kav 16 Gallery, Tel Aviv, curator: Ravit Harari.

13. Eden Bannet, “An Elephant Through the Eye of a Needle #6,” 2023, curator: Drorit Gur Arie.

14. “The title of the catalogue [that] accompanies a comprehensive exhibition of the artist Moshe Gershuni at the Tel Aviv Museum of Art is ‘Gershuni,’ and a small star hovers over the title, a referral to a footnote. However, the signifier is not the usual asterisk (*), but a five-pointed star. This tiny detail is highly charged. You read the artist’s name and you are immediately asked to elevate your gaze upward, to the sky that is alluded to in the high star. But from that star you are immediately called upon to descend, to the bottom of the page (p. 7), where the annotation explains: ‘Not Gershoni with a holam [vowel sign], Gershuni with a shuruk, as in “I was expelled”’ [from the Hebrew geresh=driven out, banished].” Dror Burstein, Galeria, Haaretz, December 22, 2010.

15. Gershuni describes these events in detail in the catalogue of the exhibition “Gershuni”, Tel Aviv Museum of Art, 2010, pp. 268, 372 (in Hebrew).

the 1970s, and also next to his name, as a referral to a footnote, in the comprehensive exhibition of his oeuvre held in the Tel Aviv Museum of Art in 2010.¹⁴ The five-pointed star, the pentagram, is familiar above all as an ancient symbol related to mysticism and magic. In the period of 300-150 BCE the five-pointed star was one of the principal symbols of Jerusalem. In Christianity it betokens the five crucifixion wounds of Jesus, and in Islam it is the early representative symbol, to which the crescent was later attached.

In an early work, from 1970, Gershuni pasted four letterset stars in the four corners of a sheet of paper. At the time, the action was perceived as a conceptual act related to the marking of a border: the limit of the artistic act, but also the physical limit of the sheet of paper. In 1986, Gershuni was in residence in the Jerusalem culture center Mishkenot Sha’ananim, where he created the series “Jerusalem Nights,” in which the symbols of the crescent and the star from Islam appear. He returned to Jerusalem the following summer and intended to pursue the same line of work, thinking he would continue along the same path, but instead, symbols of a yellow Star of David and words in Yiddish began to appear in the works. The Star of David recurred in works from 2005, but this time in the form of a sliced, truncated stencil atop thick layers of colorless gel and spray p. 21.¹⁵

The presence of the five-pointed star is very different from the presence of the six-pointed star, the Star of David in Gershuni’s work. Preoccupation with the Star of David recurs throughout the years in his work in diverse manifestations, and is inseparable from his preoccupation with the question of identity – religious, national and personal. But also from the fundamental question of divinity. The manifestation of the five-pointed star varies in different periods of his work, appearing both as a conceptual notion and as a symbol rife with meaning, related to the three monotheistic religions. In the later works, it performs as a means of anchoring the excessiveness of the expressive action, of fastening it back to the ground, like thumbtacks attaching paper to a background. Thus, even when the root of the act appears to be mystical, it has a concrete function. In this manner, opposing forces operate in the works of the series not only in the material sense but also in the ideational and emotional aspects. On the one hand, Gershuni turns his inner gaze, his consciousness, to the firmament, to the infinite expanse, to what can be perceived as the divine, yet at the same time he lowers the act itself to the ground and does not allow it to take place. One way or another, he deals repeatedly with the concept of border, the personal, the artistic, the existential.

The title of the exhibition took root before I decided to include Gershuni’s work in it. For me, it is associated with a personal memory and echoes the name of the last album that David Bowie released in 2016 just before his death. A black star is an imagined celestial body, a body that does not exist in astronomy. The pair of words brings together, hypothetically, two states of matter: the glittering light

that characterizes a star in the course of its life, and the absolute absorption of light in a black hole, that is, of a star after its death (given that the mass of the star was large enough to bring about a collapse of this kind).

The choice of this pair of words as the title of the exhibition constitutes a metaphor for the political state of affairs in Israel. The past few months have brought with them a stark, persistent feeling of uncertainty, of the potential of growing darkness, of fear of the end of an era. The feelings of collapse, of darkness, and the tremendous sadness they brought about, engendered the spirit of the exhibition.

--

The title of the text, “Walk Without Fear”, is taken from an extraordinary project of homage, carried out under the auspices of WePresent, in memory of Derek Jarman – director, stage designer, artist and thinker – who died from AIDS-related complications in 1994. Jarman was and continues to be an inexhaustible source of inspiration in regard to the concepts of freedom, creativity, an interdisciplinary approach and courage.