

מים שקטים STILL WATERS

מתוך אוסף "הארץ" FROM THE HA'ARETZ COLLECTION

מים שקטים מתוך אוסף "הארץ" / Still Waters From the Ha'aretz Collection





Still Waters  
From the Ha'aretz Collection

September 2025

**Artists:** Guy Ben Ner, Avital Cnaani, Yasmin Davis, Assaf Evron, Yitzhak Golombek, Michael Gross, Irit Hemmo, Thalia Hoffman, Gaston Zvi Ickowicz, Angela Klein, Yehiel Krize, Hilla Toony Navok, Doron Rabina, Avi Sabah, Noa Schwartz, Shalva Sarah Segal, Efrat Vital

**Curator:** Efrat Livny  
**The collection team:** Racheli Ochana Amos, Eyal Agivayev

**Catalogue**  
**Design:** Maya Shahar  
**Hebrew Text Editing:** Avner Shapira  
**English Translation:** Ralph Mandel  
**English Text Editing:** Carol Cook  
**Photography:** Eyal Agivayev  
**Image Processing:** Anna Gelshtein  
**Printing:** Graphoprint  
**Logo Design:** Eran Wolkowski

All works are from the Ha'aretz Collection unless indicated otherwise  
All dimensions in cm

**Acknowledgements:**  
Rafi Weichert  
Igal Elkayam, Ronen Aharon, Yaniv Nitzan, Ronen Cohen

©2025, Minus 1 Gallery  
  
Minus1@haaretz.co.il  
www.minus1.co.il

**On the Cover:**  
Yitzhak Golombeck, Envelope (detail), 2011



מים שקטים  
מתוך אוסף "הארץ"

ספטמבר 2025

**אמנים:** גסטון צבי איצקוביץ, גיא בן נר, יצחק גולומבק, מיכאל גרוס, יסמין דייזיס, טליה הופמן, אפרת ויטל, אירית חמו, אביטל כנעני, הילה טוני נבוק, אבי סבח, שלוח שרה סגל, אסף עברון, אנג'לה קליין, יחיאל קריזה, דורון רבינא, נועה שוורץ

**אוצרת:** אפרת לבני  
**צוות האוסף:** חלי אוחנה עמוס, אייל אגיבייב

**קטלוג**  
**עיצוב:** מאיה שחר  
**עריכת טקסט עברית:** אבנר שפירא  
**תרגום לאנגלית:** רלף מנדל  
**עריכת טקסט אנגלית:** קרול קוק  
**צילום:** אייל אגיבייב  
**עיבוד תמונות:** אנה גלשטיין  
**הדפסה:** דפוס גרפופרינט  
**עיצוב הלוגו:** ערן וולקובסקי

כל העבודות מאוסף "הארץ" אלא אם כן מצוין אחרת  
כל המידות בס"מ

**תודות:**  
רפי וייכרט  
יגאל אלקיים, רונן אהרון, יניב ניצן, רונן כהן

© 2025, גלריה מינוס 1  
  
Minus1@haaretz.co.il  
www.minus1.co.il

**כריכה אחורית:**  
יצחק גולומבק, מעטפה (פרט), 2011

# מים שקטים

מתוך אוסף "הארץ"

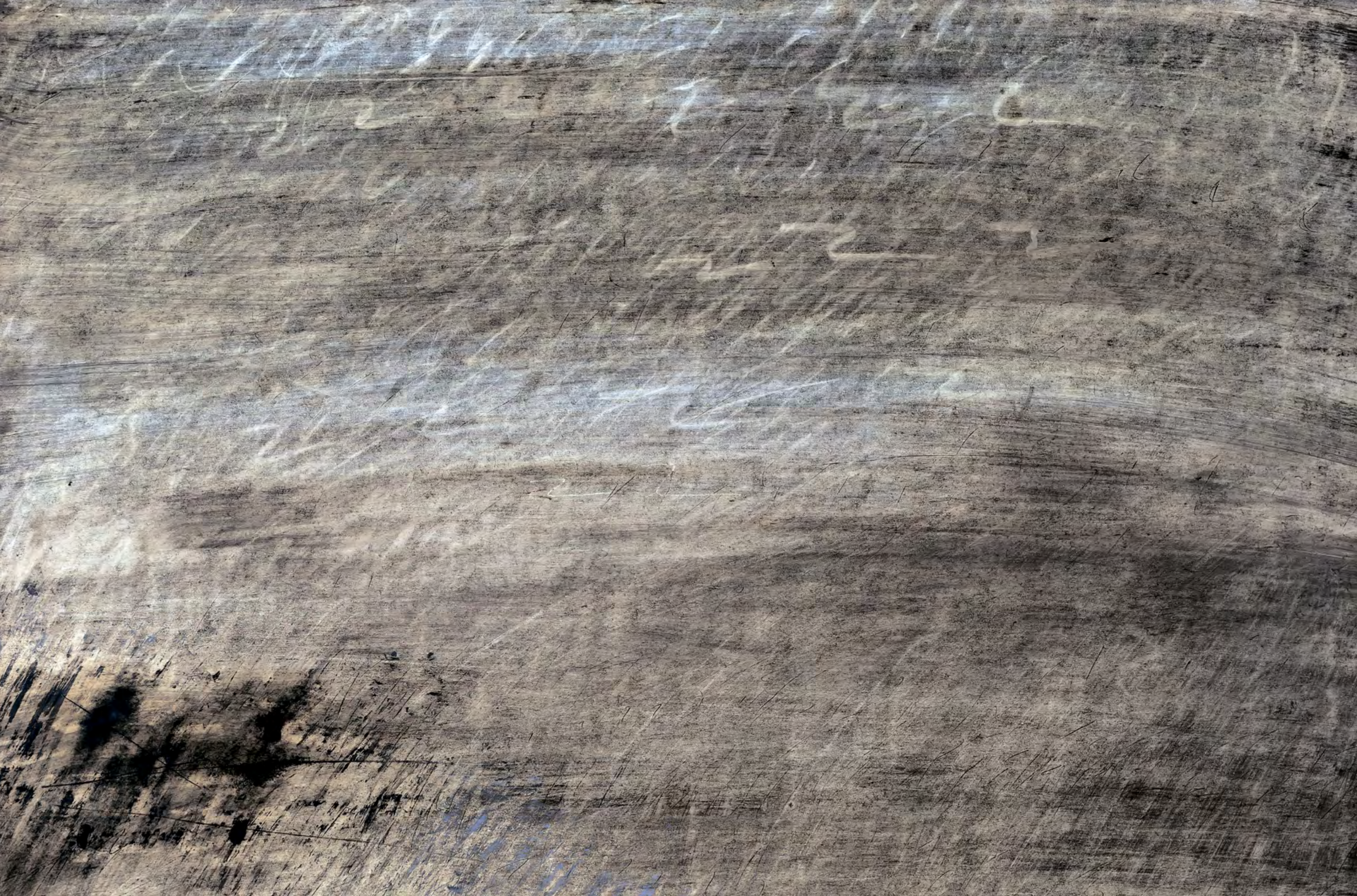


### משב רוח

לא פעם קורה שיצירת אמנות גורמת לי להתפעלות כפולה: קודם כל, מכמה שהיא טובה ומעניינת, ואחר כך - מכמה מעט צריך כדי לעורר חוויה עמוקה. לכן, כשאפרת אמרה לי שהתערוכה הבאה תעסוק במינוריות ושקט ותכלול עבודות שהן "כמעט כלום", הבנתי למה היא מתכוונת. בשגרה אני שקוע באקטואליה והימים הם ימים רעים ומטלטלים. תערוכה שמבקשת להתמקד בניואנסים של היומיום ושל הטבע הסובב אותנו, כדי להבין את המשמעות שבהם ואת הפוטנציאל לדמיין מציאות אחרת, היא משב רוח מרענן.

### עמוס שוקן







מתוך: אדה לימון, הנחיות למניעת ייאוש, מאנגלית: מרב פיטון, הוצאת קשב לשירה, 2023, עמ' 68

### איך זה נראה והמילים שבהן אנחנו משתמשים

אָדה לימון

כָּל הָאָסָמִים הַגְּדוֹלִים הִלְלוּ כָּאֵן בִּשּׁוּלִים,

לוֹחֹת מִצָּפִים וְפֶת, שְׁקוּעִים בְּעֶשֶׂב עַד גְּבֵה הַבְּרָכִים.

נְרָאִים עֲזוּבִים בְּאַרְח יָפֶה כָּל-כֶּה, אֶפְלוּ בְּשֶׁהֶם בְּשִׁמוּשׁ.

אֶתָּה אוֹמֵר שֶׁהֶם נְרָאִים כְּמוֹ תְּבוּת נַח אַחֲרֵי שְׁהֵם

נְסוּג, אֲנִי אוֹמְרֶת שֶׁהֶם נְרָאִים כְּמוֹ סְפִינוֹת שׁוֹדְדִים,

וְחוֹשֶׁבֶת עַל הַהֲלִיכָה הוֹאֵת בְּעֶמֶק, הֵיכֵן

שְׁגִ'י אֶמְרָה, אֶת לֹא מֵאֲמִינָה בְּאֵלֵהֶם? וְעִנִּיתִי

שָׁלֹא. אֲנִי מֵאֲמִינָה בְּקֶשֶׁר הַזֶּה שִׁיֵּשׁ לְכָלֵנוּ

עִם הַטֹּבֵעַ, זֶה עִם זֶה, עִם הֵיקוּם.

וְהִיא אֶמְרָה - כֵּן, אֱלֹהִים. עֲמַדְנוּ שָׁם,

חַיּוֹת נְמוּכוֹת בֵּין אֲלוֹנִים לְבָנִים, טַחֵב סִפְרָדִי

וְקוּרֵי עֶכְבִּישׁ, רְסִיסֵי זְכוּכִית גְּעֵשִׁית תְּחוּבִים בְּכִיסִינוּ,

נִקְרִים נוֹדְדִים מְעַל, וְסִרְבָּתִי לְקֹרֵא לְזֶה כֶּה.

בְּמִקוֹם זֶה, הַתְּבוּנָנוּ בְּשִׁמְיִם הַמְּרַדְנִיִּים,

בְּעִנְנִים בְּצוּרֶת חַיּוֹת פְּשוּטוֹת שֶׁיִּכְלָנוּ לְקֹרֵא בְּשֵׁם

אֶף שִׁיִּדְעָנוּ שְׁאֵלָה רַק עִנְנִים -

פְּרוּעִים, נִפְלְאִים, וְשָׁלָנוּ.

# מים שקטים

אפרת לבני

את המשותף ליצירות בתערוכה זו אין למצוא בנושא, בתקופה, בטכניקה או בסגנון שלהן, אלא במה שאפשר להגדיר כתדר שלהן. העבודות מתאפיינות במופנמות ובאיפוק, בטונים נמוכים ווקאלית וגם ויזואלית, ובמתן ביטוי לחרישי ולמינורי. החוט הקושר ביניהן מצוי במינון נמוך של התרחשות ושל מחוות אמנותיות, ובסטטיות ובשקט האופפים אותן. חלקן נוצרו במינימום התערבות ובאמצעים פשוטים – בפתיחת מצלמה, בתיעוד התרחשות טבעית הקורית מאליה, או במחווה אמנותית יחידה ועדינה המחוללת את היצירה; בחלקן בולטת הבחירה בצורה, בחומר ובצבע חיוורים ומינימליסטיים. אל מול המתלהם הן מציבות את הלוחש, מול הגרנדיוזי - את היומיומי, מול המתוחכם - את הפשוט והישיר, ומול המוחצן ו"הגדול מהחיים" - את האינטימי והקרוב. אך אסור לטעות בשקט של העבודות הללו, הוא בשום אופן לא סימפטום להסתגרות או לחולשה; להיפך, הוא מתפקד כ"מים שקטים חודרים עמוק". ההתמקדות בדקויות והעדינות שלהן מובילות להתנסחות בהירה וחדה של תובנות על אודות החיים בכלל ובעת הזאת בפרט. על רקע אירועי התקופה הדרמטיים – האלימים והנפשעים, המונעים משיכרון כוח ושקרים והעטופים בהכחשות ובהצדקות – מאופקות ומינוריות הן לא רק תכונות יוצאות דופן, אלא אף בעלות אופי סרבני. הן מציעות התבוננות אלטרנטיבית בעולם, כזו הנקייה מ"רעשי רקע" ונסמכת על קשב, חמלה ותחושת הזדהות; התבוננות הפותחת פתח לאתיקה אחרת ולהבנה אחרת של המציאות.

לנוכח זאת, אין פלא שרבות מהעבודות בתערוכה פונות אל קו התפר שבין טבע לתרבות. הטבע הוא ניטרלי, חסר כוונה, מתמיד בשלו, שרוי במצבי התהוות ושינוי – אבולוציה, טרנסגרסיה, כיליון והתחדשות; ואילו התרבות חדורת מטרה, שקועה בפעילות ובהפעלת כוח ומניפולציה, אובססיבית להכרעה, שליטה ובקרה, עסוקה בהמצאה ובעצמה. התלות ההדדית שבין האדם לטבע מציבה את האדם כאחראי לקשר הזה, אך גם ברגע המשברי הנוכחי נדמה שהאנושות בוחרת להמשיך ולהפנות גב לטבע ולדבוק באמונה שהעולם שייך לה; זאת, בעוד העובדות חוזרות ומעידות שהיכולת שלה להתקיים כרוכה ללא הפרד ביחס שלה לטבע, הכולל בתוכו גם את היחס בין אדם לאדם. לצורך כך יש לוותר על תחושת עליונות ולזכור שהאדם הוא רק עוד חוליה בשרשרת החיים והיקום. השכחה של נתון זה, או נכון יותר עבודת ההשכחה שלו, מובילה לניכור מהעולם ובתוך כך מרחיקה אותנו גם האחד מהשני. היצירות בתערוכה זו חושפות בדרכן השקטה את כאב השכחה הזה - על האבסורד והעוולות שבו מחד גיסא, ועל הפוטנציאל לתיקון שהוא מזמן מאידך גיסא.



"**החוף השקט**" היא עבודת וידאו מ-2011 מאת **אפרת ויטל**. ויטל מתעדת במצלמתה את אחד החופים הפופולריים בחיפה ומתמקדת במיקום שלו – בצמוד לבסיס צבאי של חיל הים. פריים אחרי פריים היא משתהה על הניגוד שבין החוף היפה עם חול זהוב, ים ושמים כחולים ובין גדרות התיל, השערים וההאנגרים הצבאיים המתרוממים מעבר להם. בד בבד היא לוכדת את הפעילויות האנושיות משני צדי המתרס: מתרחצת המשתזפת ומתבודדת על החוף אל מול חיילת במדים היורדת ממשמרת; חיילים בתרגיל כיבוי אש אל מול המוני מתרחצים בכיסאות חוף מתחת לשמשיות צבעוניות. הכל מתנהל בשקט, בשלווה ובשיא הטבעיות. ענפי עצים מתנועעים, ציפורים מתעופפות וברקע נשמעים קולה של הרוח וקול הגלים המתנפצים אל החוף. השלווה בעבודה הזאת מכסה על חלחלה: היא מפנה מבט אל הנרמול המוחלט של השזירה בין הצבאי לאזרחי, ועוד יותר מכך - של השתלטות הצבאי על האזרחי במרחב הישראלי. האבסורד הוא בכך שההתרחשות ההרמונית הזאת, הטבעית לכאורה, היא למעשה שיאו של הצורם והבלתי סביר שהפך זה מכבר לשקוף לעין הישראלית. הבחירה של ויטל לנקוט "מבט אדיש" מהדהדת היטב את האדישות של הנפשות הפועלות בסיטואציית החולין הזאת ואף מעצימה אותה.

"**טקסי חולין**" היא עבודת וידאו מ-2014 מאת **גסטון צבי איצקוביץ** המפנה גם היא מבט להתרחשות יומיומית וסתמית לכאורה במרחב הישראלי. איצקוביץ מיקם מצלמה סטטית בתוך נוף פתוח שבחלקו הוא שדה עשבייה יבש וחרוך ובחלקו מטע עצי זית. בין שני חלקי הנוף הללו עובר שביל עפר. במשך 80 דקות תיעדה המצלמה עשרות רבות של אנשים החולפים על השביל - כולם משויכים, בבגדיהם ובשפתם, לחברה הערבית - חוצים את הפריים משני הכיוונים. גברים ונשים, מבוגרים וצעירים, ילדים וזקנים, בודדים או בחבורה קטנה. חלקם מתקשים ללכת על השביל, חלקם ממהרים, נושאים תיקים, שקיות או מסמכים, חלקם משוחחים בטלפון או זה עם זה; הם נראים כולם כשהם צועדים בשמש הקופחת בהליכה תכליתית מכוונת מטרה. זוהי "כוריאוגרפיה" מוכרת של אנשים הטרודים בשגרת יומם, בדרכם לסידורים, לקניות או לעבודה. הסאונד המלווה את הווידאו נשלט על ידי רעשי הצעידה על שביל העפר ועל ידי רעש רקע של תנועת מכוניות בכביש סמוך הנעלם מן העין, לצד קולות פתאומיים של ציוץ ציפורים, נביחה של כלב או קריאת מואזין. הקצב הרפסטיבי של הדמויות החולפות על המסך מהפנט ומקנה לסיטואציה כולה ממד טקסי מסתורי. הסקרנות מתעוררת: מאין ולאן הולכים האנשים? מדוע הם עוברים דווקא כאן, על שביל לא סלול בשדה פתוח?

השביל שאיצקוביץ תיעד הוא דרך קיצור המחברת בין שכונת שייח' ג'ראח שבמזרח ירושלים ובין סניף משרד הפנים בשכונה הסמוכה. הסניף ידוע לשמצה בשל התנאים הקשים שהוא מציב בפני הנזקקים לשירותיו: אלה כוללים תורים ארוכים המחייבים הגעה בשעת בוקר מוקדמת ועמידה במשך שעות בצפיפות רבה, בחום או בגשם, מבלי לדעת אם יזכו לקבל שירות. ההליכה על שביל החתחתים המתועדת בסרט היא אפוא רק התחלתה או סיומה של דרך מסויטת ארוכה עוד יותר, המערימה קשיים פיזיים ונפשיים על ההולכים בה. המעמד הרשמי שניתן לתושבי מזרח ירושלים הוא תושבות קבע. ככאלה הם אינם זכאים להצביע לכנסת ומעמדם נתון תמיד תחת איום של ביטול רישיון התושבות. התלות שלהם במשרד הפנים, לצורך חידוש המעמד, תעודת מעבר או בקשה להתאזרחות, היא עצומה. בנוסף, חלק מתושבי שכונת שייח' ג'ראח נתונים זה שנים לסכנת פינוי מבתיהם, ואחרים כבר פונו, בטענה הקשורה לפרשה רבת גלגולים של בעלות יהודית מהמאה ה-19. כך, מתברר כי התיעוד הניטרלי של פיסת נוף עלומה הוא טעון פוליטית ונושא עמו פצע פתוח שאין אפשרות להשאירו מחוץ לפריים.

תמונות בעמ' 63

תמונות בעמ' 58

תמונות בעמ' 54-55

תמונות בעמ' 56-57

הטבע, האדמה והעצים, כעדים דוממים להתרחשות אנושית טעונה פוליטית, ניצבים גם במרכז סדרת תצלומים מ-2013-2016 של איצקוביץ שכותרתה "**נטיעה**". הסדרה מתעדת בתשעה תצלומים נפרדים תשעה שתילים צעירים שניטעו זה עתה באדמה. במבט מלמעלה נראה במרכז כל פריים שתיל ירוק נטוע בתוך גומה חפורה באדמת חורש המכוסה מחטים, שברי ענפים ואצטרובלים, המלמדים כי מדובר בחורשת עצי אורן. השתילים הזעירים והשבריריים כל כך, על רקע האדמה הגסה, מעוררים בו-זמנית דאגה ותקווה. נטיעת עצים היא פעולה עם כוונה. הכוונה יכולה להיות אקולוגית ורתומה לשיפור איכות האוויר ולעיצוב הנוף אך לאורך ההיסטוריה של הציונות, ואף כיום, היא קשורה גם ב"קביעת עובדות בשטח", בתפיסת אדמה, במניעת התיישבות בדואית ובכיסוי על מעשי הרס ומחיקה של יישובים פלסטיניים.

"**מעשה ידי אדם**" היא כותרתה של עבודת וידאו מ-2023 מאת **טליה הופמן**. הופמן הציבה מצלמה סטטית בנוף, בתוך יער יתיר שבנגב הצפוני, הגדול שביערות הנטועים בישראל. הסרט צולם במשך שנתיים (בין 2021 ל-2023) שבהן היא ביקרה עשרות פעמים ביער וצילמה בכל פעם בחלק אחר שלו. התוצאה היא פורטרט של מקום המורכב מתיעוד של מה שנקלט במצלמה: הטבע והמחזוריות שלו - העצים, הנוף, האור, מזג האוויר; בעלי החיים ובני האדם המגיעים ליער – רועה כבשים, יערני קק"ל, כיתת חיילים, קבוצת מטיילים, חוקרי טבע; וגם סימנים חומריים של תרבות אנושית שנמצאים שם – אנדרטאות עם שמות תורמים, תחנת מחקר, אבוסי השקיה לצאן. הסאונד מורכב מהקולות והרעשים שנקלטו במיקרופון: רוח נושבת, קולות ציפורים, פעמונים של עדר כבשים, מטוסי קרב בשמים, מסור חשמלי ושיחות של המבקרים. מדי פעם שזורה בפסקול מנגינה חרישית, דומה עד מאוד לרחשים של הטבע, משתלבת ועם זאת נבדלת מהם. המנגינה קשורה במופע חוזר, היחיד שאינו תיעודי אלא מבויס: ארבע פעמים במהלך הסרט נראית לרגע דמות של גבר או אישה, בכל פעם דמות אחרת, ניצבת לבדה ביער ומנגנת על כלי הקשה בלתי מוכר העשוי מחומרים של הטבע. בסצינה הסוגרת את הסרט נראים ארבעת האורחים הבלתי צפויים הללו – מעין מלאכי היער - בזה אחר זה כשהם מנגנים, הפעם בכלי נשיפה עשוי קנה עץ חלול, בעוד האחרון שבהם עוזב את היער תוך כדי נגינה, מתרחק והולך אל תוך נוף המדבר הרחב והפתוח.

"יער יתיר אינו בר-קיימא", כותבת הופמן, "הוא זקוק לידי אדם שימשיכו לנטוע בו עצים. יערות מתרבים כך שסביב לכל עץ גדלים עצים קטנים שחיים בצלו, וניזונים בשיתופיות. העצים הצעירים ביער יתיר מצליחים להוציא את ראשם מהאדמה, אך מעל הקרקע הם לא מחזיקים מעמד. אין מספיק מים כדי לשמור אותם בחיים. [...] העצים שניטעו כדי להנכיח את הקיום הישראלי, להראות אותו, להפגין אותו - אינו בר-קיימא. היער יכול להמשיך להתקיים כאן רק כל עוד יהיו ידיים שיתעקשו בכוח לנטוע בו עוד ועוד עצים, שייוותרו בחיים עד שלא יוכלו עוד. האיסוף התמידי של מים שהעצים עסוקים בו, אומר איתי [מתחנת המחקר שביער], אמנם מאפשר לקיים ביער צורות חיים רבות, אך לדבריו מייבש כל אפשרות מחוצה לו. כלומה, היער, דואג רק לעצמו ולמי שבתוכו".<sup>1</sup>

איסוף של מים עומד בבסיס הפעולה של **אבי סבח** בסדרת העבודות "רוח שנייה" מ-2024. סבח אסף בכל בוקר מחוץ לסטודיו שלו מי ערפל שהתעבו, בתחילה על עלים, ובהמשך על לוחות זכוכית ומתכת שהוא הניח שם. למים הללו הוא הוסיף פיגמנט והם שימשו אותו ליצירת העבודות. זוהי סדרה של עבודות נייר שלא נראה בהן כמעט דבר, ונדרש מאמץ כדי להבחין בהן בערפל מתאבך ברוח, אודים מעשנים קלות ואור החודר מבעד למעטה עננים ושולח קרניים מועטות כלפי הקרקע. "הסדרה", כותב סבח, "מצוירת עם מעט מאוד פיגמנט, כמעט כלום

<sup>[1]</sup>

במקרים מסוימים, עד כדי כך שבזמן שאני מצייר אני ממש לא רואה מה קורה, ורק כשהמים מתנדפים, עוזבים את הציור, ובעצם חוזרים לעולם ולחיים, הדברים מתגלים לי".<sup>2</sup> המחזוריות שבלב מעשה היצירה הזה מכניסה את התוצר של התרבות האנושית – הציור – אל תוך מעגל החיים של הטבע, ולהיפך – את הטבע, הלכה למעשה ולא רק בייצוג, אל מעגל היצירה האמנותית. מי הערפל משמשים כדי לצייר ערפל ואז מתאדים חזרה להיות ערפל. המהלך הזה מזכיר תצורות מיתולוגיות קדומות כמו "פרפטום מובילה" (מכונת תנועה עצמית נצחית) או "אורבורוס" (דמות נחש הבולע את זנבו). היצירה של סבח קשורה בטבורה למעגלי החיים של רוח וחומר, במיוחד כפי שהם באים לידי ביטוי בתיאוריה העתיקה והקדם-מדעית של ארבעת היסודות: אוויר, מים, אדמה ואש. בעבודות מוקדמות יותר של סבח, מתוך הסדרה "עונשין" שצוירה בין השנים 2016-2018, אפשר לראות את המוטיב המרכזי החוזר גם ב"רוח שנייה" - הקשר בין שמים לארץ. הסדרה, המכילה מאות רבות של רישומים בעפרונות צבע על ניירות בגודל A4, מצוירת בסגנון איור של ספרי ילדים, וסבח מתאר בה עולם פוסט-אפוקליפטי, סחוף רוחות, קודר ומעלה עשן, שבו העננים, הירח והשמש מביטים מטה אל עבר האדמה הריקה שם מצויות דמויות ניצולים מעטות. שורדים מיואשים ישובים בכיסא גלגלים או שכובים בביצה, מעשנים סיגריה אחרונה.

איך תופסים משהו נוזל או חסר צורה, משתנה תמידית, כמו ערפל, עשן, ענן או מים? הציור באופן היסטורי מושקע ביצירת צורה, כלומר בניסיון לרשום ולקבע; לכן מצבי התהוות, תנודה ושקיפות הם מצבים מאתגרים הכופים עליו להמציא את עצמו בכל פעם מחדש. בקבוצה של סדרות תחריטים – תחת הכותרות "**תחריטים כחולים**", "**מעמקים**", "**קצה המים**" ועוד - אשר נוצרו בין השנים 2013-2024 פיתחה **אביטל כנעני** שיטה ייחודית ליצירת עבודות שבהן נראית סביבה מימית כחלחלה-שקופה הנספגת ומתפשטת על פני הנייר. כנעני אספה פלטות תחריט משומשות ושרוטות, חתכה אותן דינתי לצורות עגלגלות אמורפיות (באופן מסורתי תחריטים מוטבעים על פני פלטה ריבועית) והשתמשה בהן כדי ליצור את התחריטים. היא השתמשה לשם כך בטכניקת האקוויטינטה (אקווה פירושה מים, טינטה - גוון) המכונה כך מאחר שההדפסים הנוצרים בה הם בעלי גוון מימי. בכך מיזגה כנעני בין הטכניקה של הסדרות לנושא שלהן והתוצאה מעוררת תחושות של זרימה, ריחוף או שקיעה לדממת מעמקים. גם כאשר חלק מההדפסים מתארים על פי כותרתם "עלים" הם נדמים כצפים על פני מים או מצויים בשלב התהוות שבין מים לצומח, בין מזין למזון, שהרי המים מופיעים כאן כמקור החיים.

טכניקת העבודה עם נוזלים והדפס - משמעה אצל סבח וכנעני היה לוותר מראש על שליטה מלאה בתוצאה ולהשאיר מקום ליד המקרה ולמתהווה מעצמו. נוזל וחוסר שליטה ניצבים גם במרכז עבודה "**ללא כותרת**" מ-2004 מאת **דורון רבינא**, שבה נראה כתם דיו שהתפשט מאליו עד שהתקבע: פעם אחת על פני הבד כצורה חסרת צורה, ופעם שנייה בתצלום המתעד אותו. הכתם השחור מופיע על פני מה שנתפש כסמל למכובדות ושליטה: חולצת כפתורים גברית לבנה, מגוחצת למשעי, שמהכיס שלה, המעוטר בלוגו רקום בלבן על לבן, מציץ חלקו העליון של עט זהב דק - מקור הנוזילה. העבודה היא פריים קלוז-אפ קטן ממדים, המכיל פרטים ספורים, בגדר "מעט המכיל את המרובה", כשהוא קושר בין בירוקרטי לאמנותי, בין מתורבת לפראי, בין שחור ללבן, בין מתוכנן לתאונה. זוהי תמונה היכולה להיחשב גם כמטפורה ויוזאלית מינית של "פליטת זרע מוקדמת" או "תאונת ווסת" המתייחסת להבדל-איך-הבדל בין הגברי לנשי; יותר מכל, עולה ממנה החפיפה בין המערכת האמנותית של קו מול כתם לבין המערכת החברתית של מהוגנות מול פריעת סדר.

תמונות בעמ' 22-25; 110-111

תמונות בעמ' 34-37

תמונות בעמ' 30-33

תמונה בעמ' 83

תמונות בעמ' 38-41

תמונה בעמ' 43

תמונות בעמ' 70-71

עבודותיה של **אירית חמו** קושרות גם הן בין בירוקרטיה משרדית לאקספרסיביות חופשית. העבודות "**ללא כותרת** (**באמצעות כיסא משרדי**)" מ-2011 הן תוצאה של ויתור על שליטה ושל הימנעות מפעולת יצירה במובנה המקובל, דברים שהעסיקו את חמו מתחילת דרכה. בחיפוש אחר דרכים להביא לעולם עבודות שנוצרו מעצמן היא הצגיה החל ב-2008 סדרה הולכת ומתפתחת של עבודות אבק. היא אספה אבק משואבי אבק של בני משפחה וחברים, וחוללה בסטודיו שלה סופות אבק מבוקרות שאת שרידיהן קיבעה על משטחי פורמייקה. הסדרה "**ללא כותרת** (באמצעות כיסא משרדי)" משלבת תהליך כפול של אקראיות כזאת – בשלב הראשון סופת האבק שכיסתה את המשטח, ובשלב השני הטבעתם של סימני כיסא גלגלים משרדי, שתנועתו על פני המשטח המאובק יצרה את תצורות הרישום הנראות על פני העבודה. התוצאה היא "תמונת נשורת עדינה", כפי שכתבה גליה יהב על עבודותיה של חמו, "המשועבדת ליצירת יופי לירי דווקא באמצעות שימוש בחומר בלתי נסבל. חומר מיותר הנתפש כלכלוך, אי אפשר להשתמש בו ואי אפשר להיפטר ממנו, תזכורת מרה ומתמדת הן לאטמוספרה והן לגוף המשיל את תאיו, ליקום המתפרק תדיר".<sup>3</sup>

אם מים, ערפל, עשן ואבק הם נופים וחומרים חמקמקים ליצירה, הרי שהבלתי נראה, ה"כלום" והריק מציבים אתגר גדול עוד יותר. בעבודות של **אנג'לה קליין** ושל **יצחק גולומבק**, שניהם רשמים-פסלים, אפשר לראות שתי אסטרטגיות להתמודדות איתן. העבודה Mistletoe מ-2011 מאת קליין היא פסל ברזל צבוע לבן בצביעה תעשייתית. בקצה העליון של עמוד בגובה 210 ס"מ מחובר חישוק דק בקוטר 100 ס"מ, כמסמן את גבולות הריק שבתוך המעגל. במבט ראשון נדמה הפסל כהגדלה של טבעת כדורסל או של פנס רחוב. הטבעת מגדירה לא רק את "פרוסת" האוויר הכלוא בגבולות החישוק, אלא גם את גליל החלל המדומיין הנמשך מן הטבעת ועד הקרקע - כפי שבמשחק כדורסל הטבעת מסמנת באוויר את החלל המוגדר לקליעה אבל גם את השטח שתחתיה האסור להחזרת הכדור מעלה מהרגע שעבר דרך הטבעת; ואילו פנס רחוב מטיל מטה אלומת אור התואמת את היקף גוף התאורה המותקן בקצהו העליון. החישוק יוצר בחלל הבדל בתוך מה שהוא חסר הבדל, בין ריק לריק. הכותרת של הפסל, Mistletoe (צמח הדבקון), מתייחסת ליצירת אוור נבדל-לא-נבדל שכזה מכוח המסורת: על פי המנהג של חג המולד, כל זוג שנעמד תחת זר של עלי דבקון חייב להתנשק. הגדרת החלל שמתחת לזר כחלל מיסטי הקשור במזל טוב ואהבה מזכירה גם את ההילה שנהוג לתאר כחישוק מעל ראשם של מלאכים וקדושים. קליין, אם כן, מנכיחה את הריק באמצעות סימון עדין של גבולותיו החיצוניים.

גולומבק, לעומתה, בוחר לתפוס את הריק באמצעות תכולת הפנים. "**מעטפה**" מ-2011 היא סדרת עבודות שהן יציקות גבס של חלקה הפנימי של מעטפה משרדית סטנדרטית. על פני היצירות הלבנות והחלקות מופיעים רק סימני בועות אוויר אשר נקלעו בגבס בעת תהליך היציקה. ה"ריק" הנעלם מן העין מקבל כאן צורה, ובמקום מכתב – בירוקרטי או אישי – נשלפים מהמעטפה הקרביים שלה ומונחים לתצוגה. "הגבס, הגודל של נייר A4, בועות האוויר הקטנות שנכלאו בחומר", כותב איתמר לוי, "כל אלו מגדירים את סוג השתיקה... זוהי שתיקה מתמשכת, פרוזאית, שתיקה כשגרה, אולי כאב עמום שאינו מגיע לשיא. [...] כאילו נשלח המכתב מעבר לים, מעבר לזמן, מעבר לתנועה שקפאה".<sup>4</sup> משותף לעבודות הללו של קליין וגולומבק גם הלובן המודגש שלהן - לובן שאפשר כמובן לשייכו למסורת ה"לבן על לבן" של המודרניזם ולשאלת הרוחני באמנות, אך אפשר גם לראות בו את החתירה הפשוטה להדממה, את האמצעי המושלם להגיע לדרגת האפס של הדברים.

בעבודותיהם של **שלוה שרה סגל** ושל **יחיאל קריזה** הלבן מופיע כביסוי, כתכריך או צעיף דק שאפשר לראות מבעדו. קריזה הוא בן דורם של ציירי קבוצת "אופקים חדשים". כמוהם, גם יצירתו עברה, החל בשנות ה-50, תהליך הפשטה - מציורי נוף עירוניים בצבעוניות גדושה אל ציורי דגמים מופשטים הבנויים ממלבני צבע במשיכות מכחול אקספרסיביות. בשנות ה-60 חלה ביצירתו תפנית נוספת כשהחל לכסות את המלבנים הצבעוניים במשטחי צבע לבן שמבעדו הם נראו באופן מטושטש בלבד או הציצו מבין המרווחים. הציור "**ללא כותרת**" שייך לקבוצת ציורים זו. הפורמט הייחודי שלו כמלבן אנכי וצר מציב את הצופה כעומד מול מראה שממנה ניבטות שכבות צבע מכוסות ערפילים. המפתח להתבוננות בציור טמון באופן שבו פני השטח שלו מנמיכים את הטון של תמונת הנוף הסוערת הנמצאת במעמקי הקנבס.

סגל משתמשת גם היא ביצירתה בטכניקה של כיסוי וגילוי. בשכבות צבע שמן, בשחור ולבן על גבי גיליונות נייר קרטון, היא מבקשת לתפוס את מראות ה"ריק" החמקמק של המדבר. בסדרת עבודות שכותרתה "**מדבר יהודה**", וצוירה בין השנים 1985-1987, חוזרת סגל שוב ושוב לנופי המדבר בעונות ובשעות יום שונות, ומתארת את השינויים באור, במזג האוויר ובתצורות הטבע. היא עושה זאת באמצעות משיכות מכחול בדרגות דלילות ועוצמה שונות ובאמצעות רישום בחריטה על גבי הצבע בעודו טרי. התוצאה המתקבלת היא ציורים מונוכרומטיים במעין "לבן מלוכלך" הנדמים במבט ראשון כציור מופשט חסר רפרנס, ובמבט מקרוב נחשפים בהם גוונים ופרטים היוצרים תמונה קפואה של נוף מדבר שומם אך תזזיתי, סחוף רוחות המעלות גלגלי אבק וחול.

שלושה פסלי קיר מ-2022 מאת **נועה שוורץ** – "ללא כותרת (כיוור עם פנינה)", "ללא כותרת (כיוור עם קן)" ו"ללא כותרת (כיוור עגול)" – עשויים יציקה של גבס שעורבב עם חול מקומי מצפון הארץ. אלו שלושה כיורים מתעתעים שנותקו מהפונקציה שלהם – תלויים כתמונה דו-ממדית על הקיר ואינם מחוברים לצנרת. המים נמצאים כאן על תקן נוכחים-נעדרים אך הקשר ליסודות הטבע מתקיים באופן קונקרטי – נוסף על החול שבבסיס יצירתם של הכיורים כולל כל אחד מהם אלמנט ייחודי מן הטבע: פנינה, קן ציפורים ופיוטר (תערובת מתכתית של בריל עם נחושת). הכיורים מעוצבים כתאים חידתיים בעלי מדפים ומחיצות פנימיים שעליהם מונחים האלמנטים הללו. ההתבוננות בהם מלווה בתחושה של זרות המעורבת במופרות, המותירה את הצופה מבולבל ביחס למיקום שבין פנים לחוץ.

פנים הבית כמרחב מוכר, אינטימי ומגונן, אל מול החוץ הלא ידוע והמאיים, נמצאים בלב עבודת הווידאו **Rustle** מ-2023 מאת **יסמין דייזיס**. החלון והווילון המכסה עליו, הניצבים על הסף שבין פנים לחוץ וחוצצים ביניהם, הם הדימוי המרכזי בעבודה. מעברם האחד נמצא חדר שינה, חשוך במרבית הזמן, שבו שוהות האמנית ובתה הקטנה; מעברם האחר נמצאים הרחוב, העולם, הטבע והאנושות. הסרט צולם במשך שלוש שנים ובשני ה"צדדים" ניכר הזמן החולף וחלים בהם שינויים אטיים ושקטים, שעליהם מעידים הצללים והרחשים הנשמעים ברקע. בעור שבחוץ השינויים הם בלתי נשלטים - השמש עולה ויורדת, מטוס חולף, כלב נובח, ציפורים מתעופפות וצמח מטפס גדל על החלון עד שהוא מכסה אותו כליל - הרי שבפנים מתרחשים תהליכי התפתחות מבוקרים: מלמולים והברות של תינוקת הופכים למילים ראשונות ומילים הופכות למשפטים; שכיבה הופכת לישיבה ולצעדים ראשונים; את האור בחדר אפשר להדליק ולכבות, ואת הרחשים מבחוץ לומדים לפענח ולהעניק להם שם ומשמעות. האינטראקציה העדינה וההדרגתית שבין פנים לחוץ ממוססת מחיצות ומסירה איומים. האם/האמנית נמצאת בתווך, מגשרת בין העולם לבתה, בין הצופים לנצפה.

תמונה בעמ' 77

תמונות בעמ' 6-7; 78-81

תמונות בעמ' 65-69

תמונות בעמ' 74-75

תמונות בעמ' 50-53

"גשר עץ" הוא פסל קיר מ-2012 מאת **הילה טוני נבוק**, אשר כדרכה צוללת למעמקי המודרניים והפוסט-מודרניזם באמנות ושואלת מהם את מה שמתאים לה – מופשט גיאומטרי ומינימליזם יחד עם רדי-מייד תעשייתי ופופ-ארט - כדי ליצור משהו חדש. ה"גשר" מופיע כקו אופקי מינימליסטי על קיר לבן, נמתח לאורך 340 ס"מ ובנוי משאריות תעשייתיות של שברי מוטות מזוניט. המוטות מונחים על מחזיקי מפיות עשויים פלסטיק ומתכת המחברים לקיר - אלו הם ארבעה חפצים מונוכרומטיים שנרכשו בחנויות "הכל בדולר", וממוקמים במרחקים שווים זה מזה. לכל אחד מהארבעה צורה גיאומטרית ראשונית - משולש, מרובע ושני חצאי עיגול. כשמה, העבודה מגשרת בין עולמות שונים - בין המודרניזם לפוסט-מודרניזם, אבל גם בין ההומור לרצינות, בין הטבעי למלאכותי, בין הגבוה לנמוך ובין הפונקציונלי לדקורטיבי. העבודה הזאת משמרת קשר/גשר גם לעבודותיה המוקדמות של נבוק, במיוחד אלה שהוצגו בתערוכת היחיד הראשונה שלה, בגלריה נגא בתל אביב ב-2013, שנקראה "מקורות" תוך התייחסות לעיסוקה של האמנית הן במים, ברחצה ובניקיון והן בשאלה המודרניסטית על אודות "מקור" לעומת שכפול תעשייתי. הקשר למים וניקיון נשמר בעבודה הנוכחית אם נדמיין לרגע את ה"גשר" כנטוע על פני מים סוערים כשתחתיו עֶמְלָה קבוצה של נשים כובסות בנהר. "העיסוק האובססיבי בדמויות, באתרים ובחפצים של רחצה וניקוי", כתבה שרית שפירא על יצירתה של נבוק, "שימש, למעשה, תירוץ לגילומם של כמה עניינים וצרכים אקוטיים מאוד של המודרניזם: כמו הרצון לשהות קרוב עד מאוד אל הגוף, לעצמו ולבשרו, לעינוגיו, לייסוריו, לבעתותיו, לפרטיותו במערומיו, להטרדתו במבטו הפולשני של המציץ, לטיהורו, להכנתו לטקס טוהרת המת".<sup>5</sup> אך הגוף עצמו לרוב אינו נוכח ביצירה של נבוק: היא יוצרת או מתעדת סביבות בנויות שנוצרו על ידי האדם ולמען האדם, עומדות מוכנות לקראתו או לקראת פוסט-השימוש שלו, מותאמות לו אך ריקות ממנו.

הגוף, בעיקר של האמן עצמו ושל בני משפחתו, נוכח תמיד ביצירתו של **גיא בן נר** הממוקדת בסביבה הביתית, ובשנים האחרונות גם בסביבת הרחוב והעבודה, ויחסי גוף-סביבה נבחנים בה לעומק. בעבודה "**ללא כותרת**" מ-1995 מנכיח בן נר באמצעות תיעוד של מחווה יחידה, זעירה וזמנית, את הגוף כקרוב ביותר לעצמו. יד חשופה מונחת על משטח לבן ועליה, בחיבור שבין הדורע לכף היד, נראה סימן ברור ועגול של נשיכת אדם. זוהי תמונה של אדם בוגר המשחזר זיכרון ילדות שלא מתוך ריחוק, אלא מתוך קרבה והזדהות. "שלב הנשיכה" ידוע כשלב התפתחותי בגיל הרך שבו הילד מגלה מדי פעם תוקפנות טבעית; הוא מביע אותה כבעל חיים ונושך ילדים ומבוגרים הסובבים אותו. השלב חולף כאשר הילד עובר תקופת חניכה ו"תרבות" כדי לווסת את התוקפנות ולהפנים את כללי ההתנהגות המקובלים בחברה אנושית. לצד זאת נפוצה גם תופעה של נשיכה עצמית, כפי שהיא נראית בתצלום של בן נר: בשנות ה-80 היה משחק ה"שעון" נפוץ בקרב ילדים שנשכו את עצמם על פרק היד עד לקבלת סימן שיניים עגול שנטבע בעור ודימה שעון יד. הגוף, אם כן, מופיע כאן בתפקיד הקנבס והמכחול בעת ובעונה אחת. הנשיכה העצמית יכולה להיות משעשעת אך גם מכאיבה, והפעולה מעלה על הדעת מצב שבו השיניים נסגרות על פרק היד כדי לבלום זעקה גדולה.

יצירתו של **מיכאל גרוס**, המוקדמת בשלושה עשורים מזו של בן נר ושונה ממנה לחלוטין, בוחנת אף היא באינטנסיביות יחסי אדם-סביבה. בתחילת דרכו צייר גרוס נופי מרחבים פתוחים ופורטרטים באמצעות משטחי צבע גדולים, עזים ומשוללי פרטים. בהמשך נופי החוץ הריקים התמזגו עם נופי הבית. "החל מאמצע שנות ה-60", כתב מרדכי עומר, "הולכים ומתרבים בעבודותיו רכיבי בית מבודדים, המשמשים כמוטיבים מרכזיים שבאמצעותם מצליח גרוס לגעת בדו-שיח בין הפרט לבין המרחב. קיר, גג, אשנב, חלון, תריס, חוזרים ומופיעים כמקטעים של



אמת קיומית כלשהי, שאותה מבקש גרוס להעלות בבדיו"<sup>6</sup>. בשלב הבא נפרד גרוס ממשטחי הצבע ועבר לעבוד ישירות עם החומר, כשהוא בונה הלכה למעשה, מהבד החשוף וממסגרות העץ, אלמנטים ארכיטקטוניים. העבודה "ללא כותרת" מ-1976 היא חלק מקבוצת עבודות זו. היא בנויה כמין דיפטיך א-סימטרי עשוי בד יוטה המתוח על פני שתי מסגרות עץ, האחת מלבנית ורטיקלית והשנייה ריבועית וקטנה יותר, והן מחוברות זו לזו בקורת עץ המשמשת מעין "ציר הפרדה" בין שני החלקים. המראה המתקבל מזכיר דלת וחלון הצמודים זה לזה, אך חומרי הגלם הגולמיים, בעלי הגוון החום והריקים מכל דימוי, מחזירים אותנו אל החוץ, אל הטבע והאדמה. "הצורה, החומר, הצבע", כתב יונה פישר על יצירתו של גרוס, "הם שלושת יסודותיה, יסודות כיסודות הטבע. כל יסוד מתמצה בנוכחותו הפשוטה, שומר על ישותו העצמאית, ושלושתם יחדיו מהווים סיטואציה כמעט גולמית, חסרת מורכבות לכאורה. [...] הם יתלכדו ביצירה שעניינה אינו באיזון פורמלי פנימי, אלא בפיתוח יחסים, קשרים ומתחים עם החוץ, עם היקום".<sup>7</sup>

קורות עץ שזה מכבר נשכח המקור העצי שלהן - שאריות של חומרי בניין ותעשייה או שרידי סירות שנפלטו מהים - משמשות כאבני משחק למבנים מוזרים בצורות והרכבים שונים, המתועדים בסדרת התצלומים "ללא כותרת" מ-2011 מאת **אסף עברון**. בכל תצלום נראה מבנה יחיד המורכב מכמה איברים בלבד ומופיע על רקע לבן וריק. האסוציאציה הראשונה היא לפיסול מינימליסטי משנות ה-60 של אמנים כמו קרל אנדרה, סול לווית או דונלד ג'אד, אך במבט נוסף מתבהר כי מדובר ב"פסלי" רדי-מייד עשויים חומרים "נמוכים". עברון תיעד לאורך תקופה ברחובות תל אביב מחסומי שמירת חניה מאולתרים שנבנו בחופזה מכל הבא ליד – קרשים, משטחי עץ שלמים, בלוקים, קופסאות פח ועוד. ההחלטה לנקות באופן דיגיטלי את הרקע ממראות הרחוב ולבודד את המחסומים מפקיעה אותם מההקשר העירוני היומיומי והסתמי שלהם ומכניסה אותם להקשר אמנותי וחד-פעמי. הצילום של עברון שומר מצד אחד על קשר עם הפונקציה המקורית של המבנים הללו, אך בד בבד הולך ומתרחק ממנה, משכיח אותה. המעגל נסגר כאשר השכחה מפנה מקום לזיכרון ישן/חדש והתמונה מחזירה אותנו ליסודות החומריים של החפצים ולמקור הטבעי שלהם – עץ, מתכת, חול ומים.

תמונה בעמ' 73

תמונות בעמ' 44-49

- ↑ טליה הופמן, מתוך אתר המרכז לאמנות עכשווית בערד: https://did.li/97Zaa
- ↑ אבי סבח, התכתבות ממרץ 2025
- ↑ גליה יהב, עיתון "הארץ", 12.10.2015: https://katzz.net/967e57
- ↑ איתמר לוי, "דמעות דיקט, מכתבי גבס" מתוך: מרכבות – יצחק גולומבק, קטלוג, מוזיאון הרצליה, 2011, עמ' 44
- ↑ שרית שפירא, "מקורות ריחניים", טקסט תערוכה, 2013, גלריה ננא, תל אביב: https://katzz.net/134ccf
- ↑ מרדכי עומר, מיכאל גרוס, 1993, קטלוג, הגלריה האוניברסיטאית תל אביב בשיתוף עם מוזיאון תל אביב לאמנות, עמ' 138
- ↑ יונה פישר, מיכאל גרוס: עבודות בחלל פתוח ובחלל סגור 77-1976, קטלוג, 1977, מוזיאון ישראל ירושלים, ללא מספר עמ'

### עבודות

גסטון צבי איצקוביץ, גיא בן נר, יצחק גולומבק, מיכאל גרוס, יסמין דייויס, טליה הופמן, אפרת ויטל, אירית חמו, אביטל כנעני, הילה טוני נבוק, אבי סבח, שלוח שרה סגל, אסף עברון, אנג'לה קליין, יחיאל קריזה, דורון רבינא, נועה שוורץ





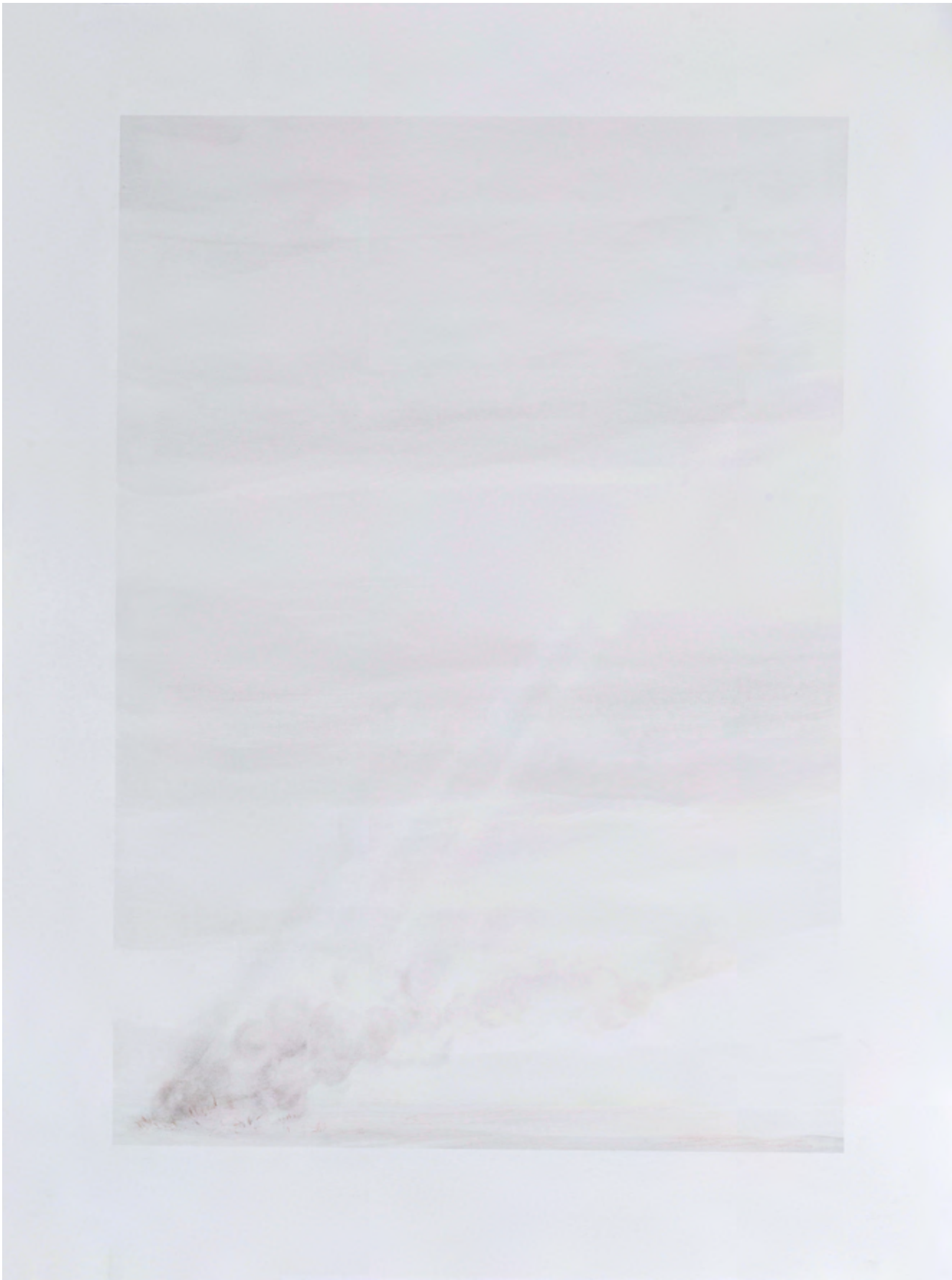
<<  
**אבי סבב**  
 עונשין (סדרה)  
 2018-2016  
 עפרונות צבע על נייר  
 20X30 כ"א



<<  
**אבי סבב**  
 רוח שנייה (סדרה)  
 2024  
 צבעי מים על נייר  
 כ- 50X40 כ"א















אביטל כנעני  
עלים (סדרה)  
2022  
תחריט אקוטינטה  
53X39



אביטל כנעני  
תחריטים כחולים (סדרה)  
2019  
תחריט אקוטינטה  
42X31

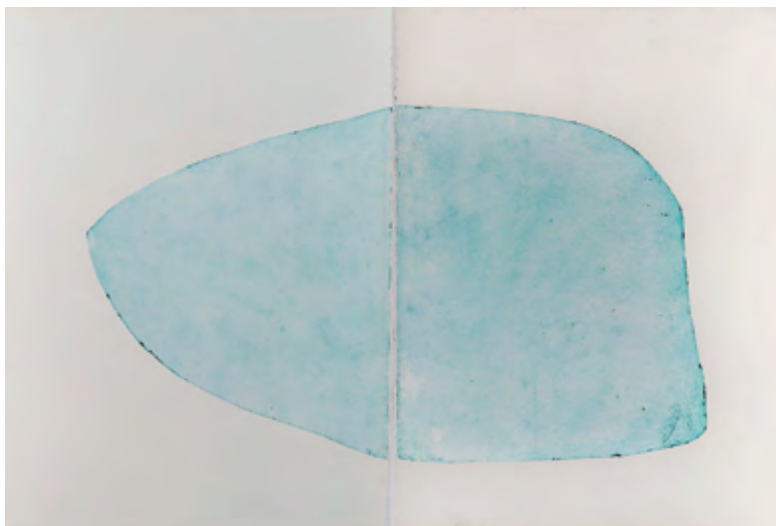








**אביטל כנעני**  
שקיעה של מעלה ומטה  
2022  
תחריט אקווינטה וקולאז'  
57X76



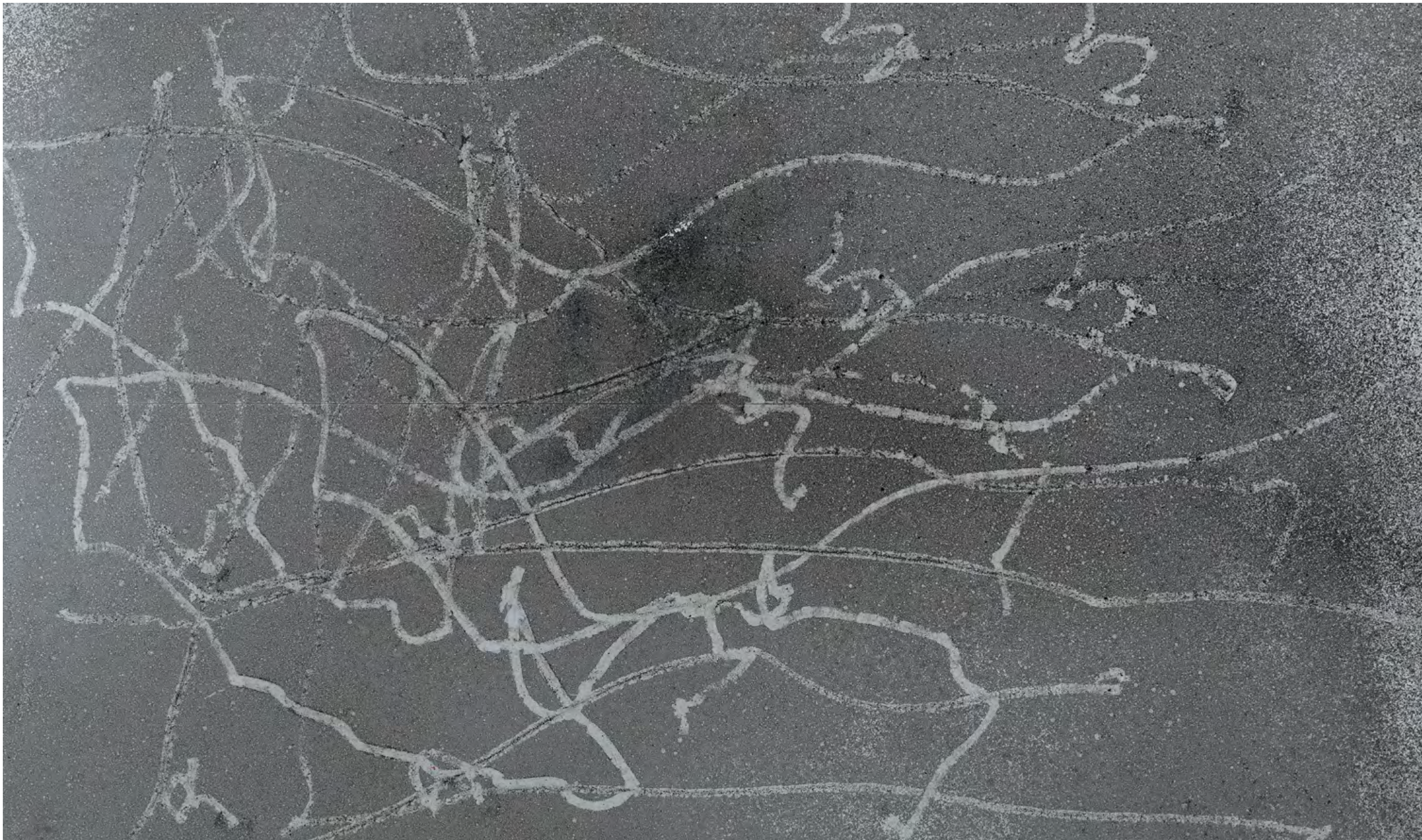
**אביטל כנעני**  
קצה המים (סדרה)  
2022  
תחריט אקווינטה  
76X112



**אביטל כנעני**  
מים רבים  
2022  
תחריט אקווינטה  
52X79

>>  
**אביטל כנעני**  
תחריטים כחולים (סדרה)  
2019  
תחריט אקווינטה  
56X76













>>

**אירית חמו**

ללא כותרת (באמצעות כיסא משרדי) (סדרה)

2011

אבק ועקבות כיסא גלגלים משרדי

על לוח פורמייקה

150X225 כ"א

**אנג'לה קליין**

Mistletoe

2011

צבע תעשייתי על ברזל

210X100X18

אסף עברון  
ללא כותרת (סדרה)  
2011  
הדפסת פיגמנט ארכיונית  
30X45





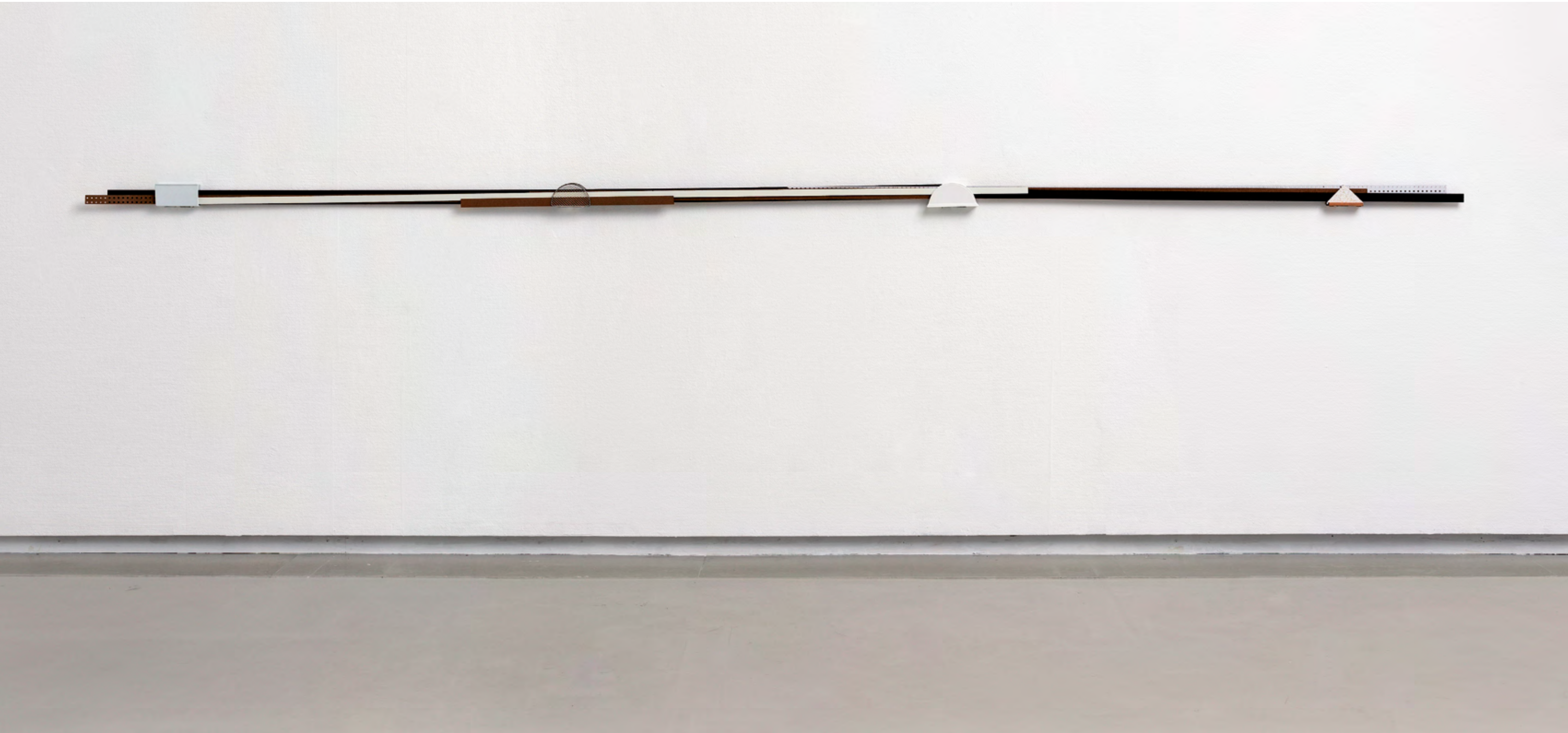
אסף עברון  
ללא כותרת (סדרה)  
2011  
הדפסת פיגמנט ארכיונית  
כ- 30X45 ס"מ



אסף עברון  
ללא כותרת (סדרה)  
2011  
הדפסת פיגמנט ארכיונית  
כ- 30X45 ס"מ

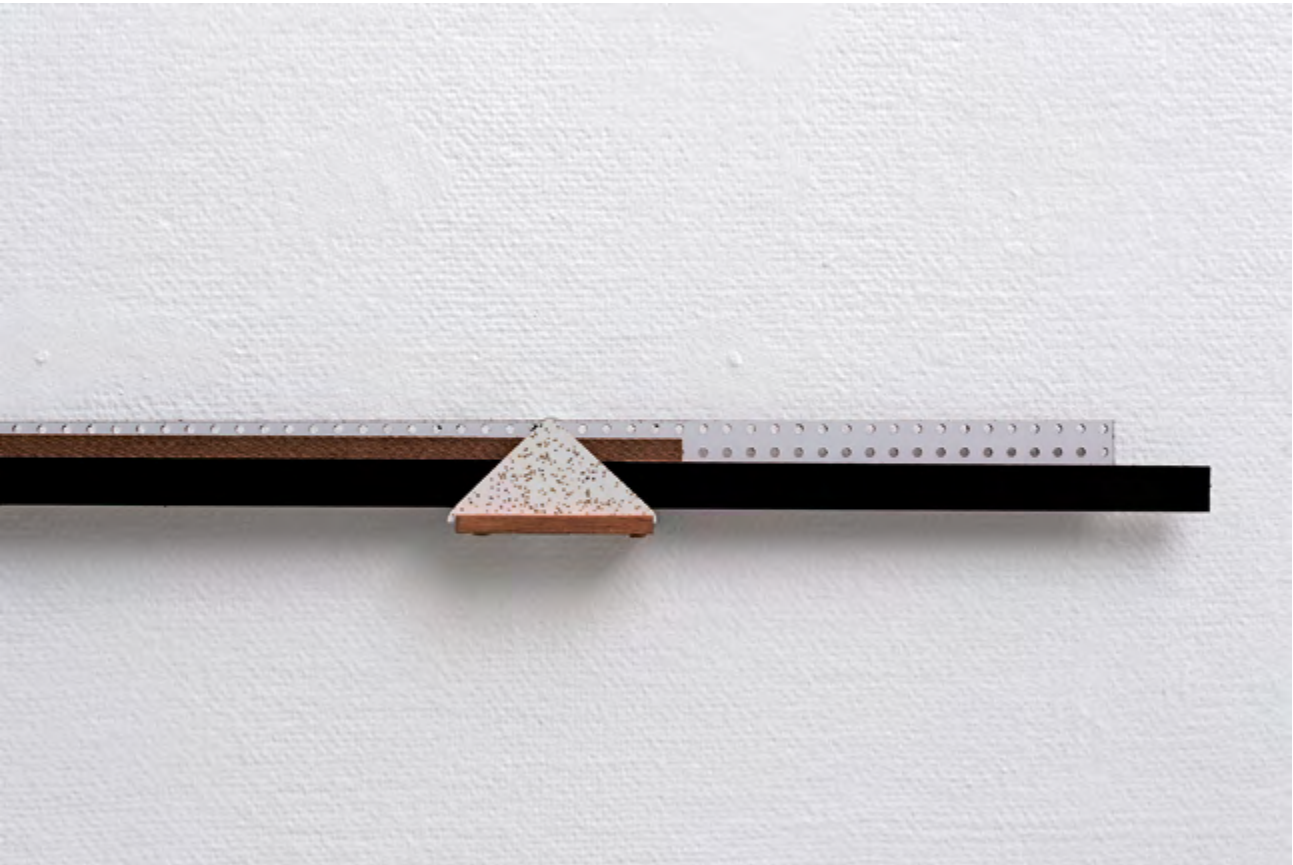
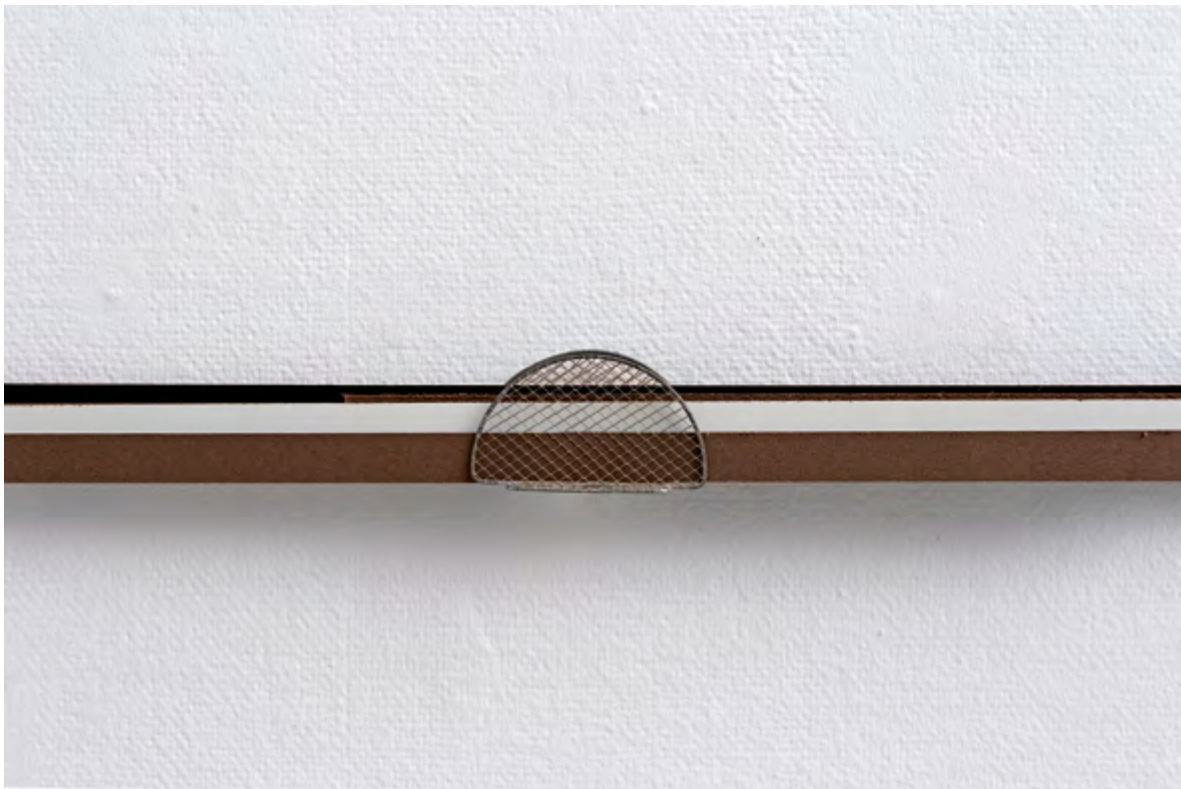






היליח סוגי נבוק  
גשר עץ  
2012  
מוטות מזונית ומחזיקי מפיות  
10X340





הילה טוני נבוק  
גשר עץ (פרט)  
2012  
מוטות מזונית ומחזיקי מפיות  
10X340





גסטון צבי איצקוביץ  
 נטיעה (סדרה)  
 2016-2013  
 הדפסת פיגמנט ארכיונית  
 43X53 כ"א





טליה הופמן  
מתוך: מעשה ידי אדם  
2023  
וידאו  
52 דק'





גסטון צבי איצקוביץ  
מתוך: טקסי חולין  
2015  
וידאו  
80:00 דק'





גיא בן נר  
ללא כותרת  
1995  
תצלום צבע  
28X19





אפרת ויטל  
מתוך: החוף השקט  
2011  
וידאו  
04:57 דק'





**נועה שוורץ**  
ללא כותרת (כיור עגול)  
2022  
יציקת גבס וחול, ופיוטר  
53.5X35X15

<<  
**נועה שוורץ**  
ללא כותרת (כיור עם קן)  
2022  
יציקת גבס וחול, וקן ציפור  
54X35X15

<  
**נועה שוורץ**  
ללא כותרת (כיור עם פנינה)  
2022  
יציקת גבס וחול, ופנינה  
54X35X15







נועה שוורץ  
 ללא כותרת (כיום עם פנינה), (פרט)  
 2022  
 יציקת גבס וחול, ופנינה  
 54X35X15



נועה שוורץ  
 ללא כותרת (כיום עם קן), (פרט)  
 2022  
 יציקת גבס וחול, וקן ציפור  
 54X35X15





יצחק גולומב  
מעטפה  
2011  
יציקת גבס  
34X24  
אוסף פרטי



יצחק גולומב  
מעטפה  
2011  
יציקת גבס  
25X17  
אוסף פרטי





מיכאל גרוס  
ללא כותרת  
1976  
בד יוטה ועץ  
82X70





יסמין דיוויס  
 מתוך: Rustle  
 2023  
 וידיאו  
 19:53 דק'

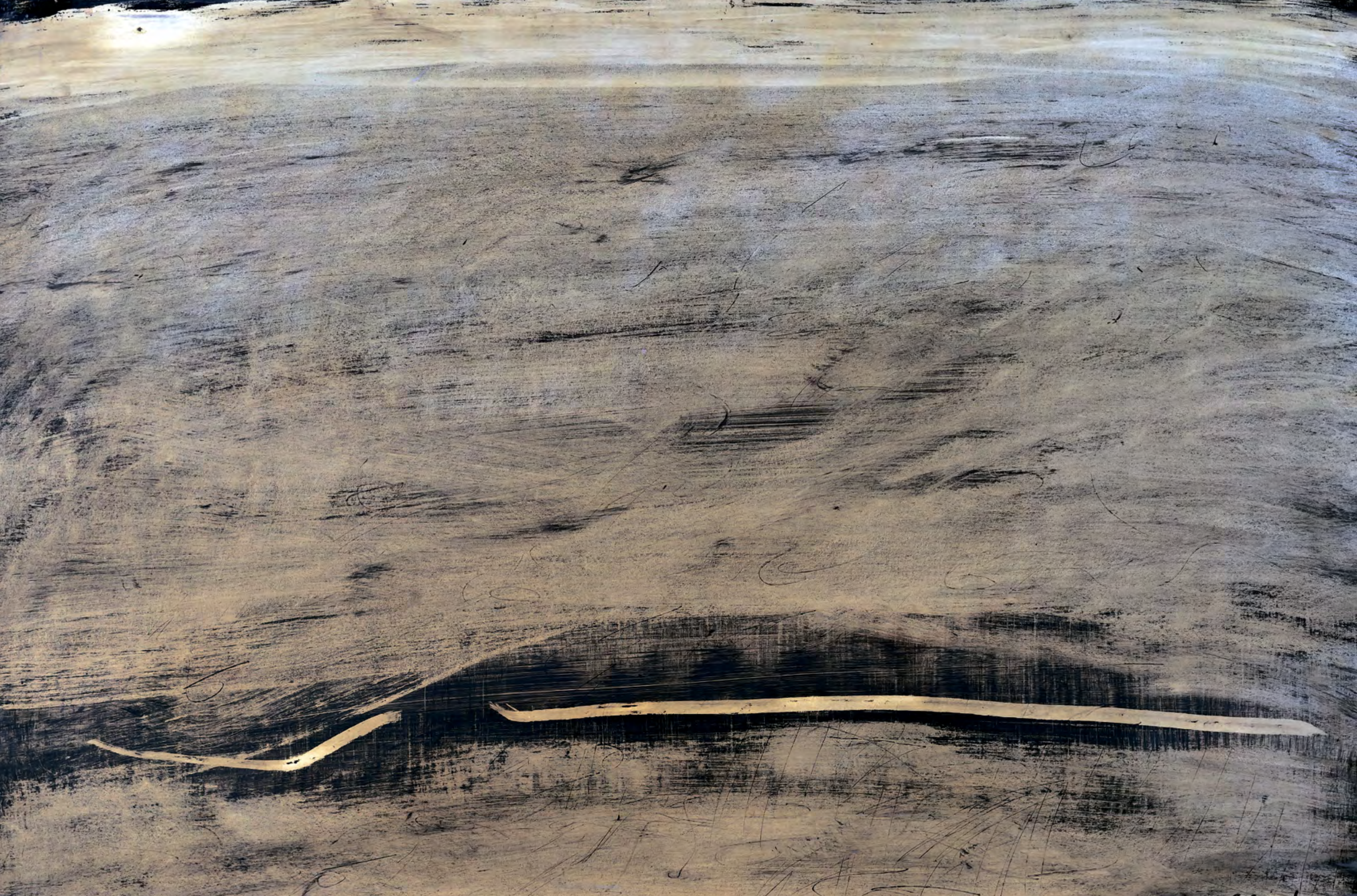




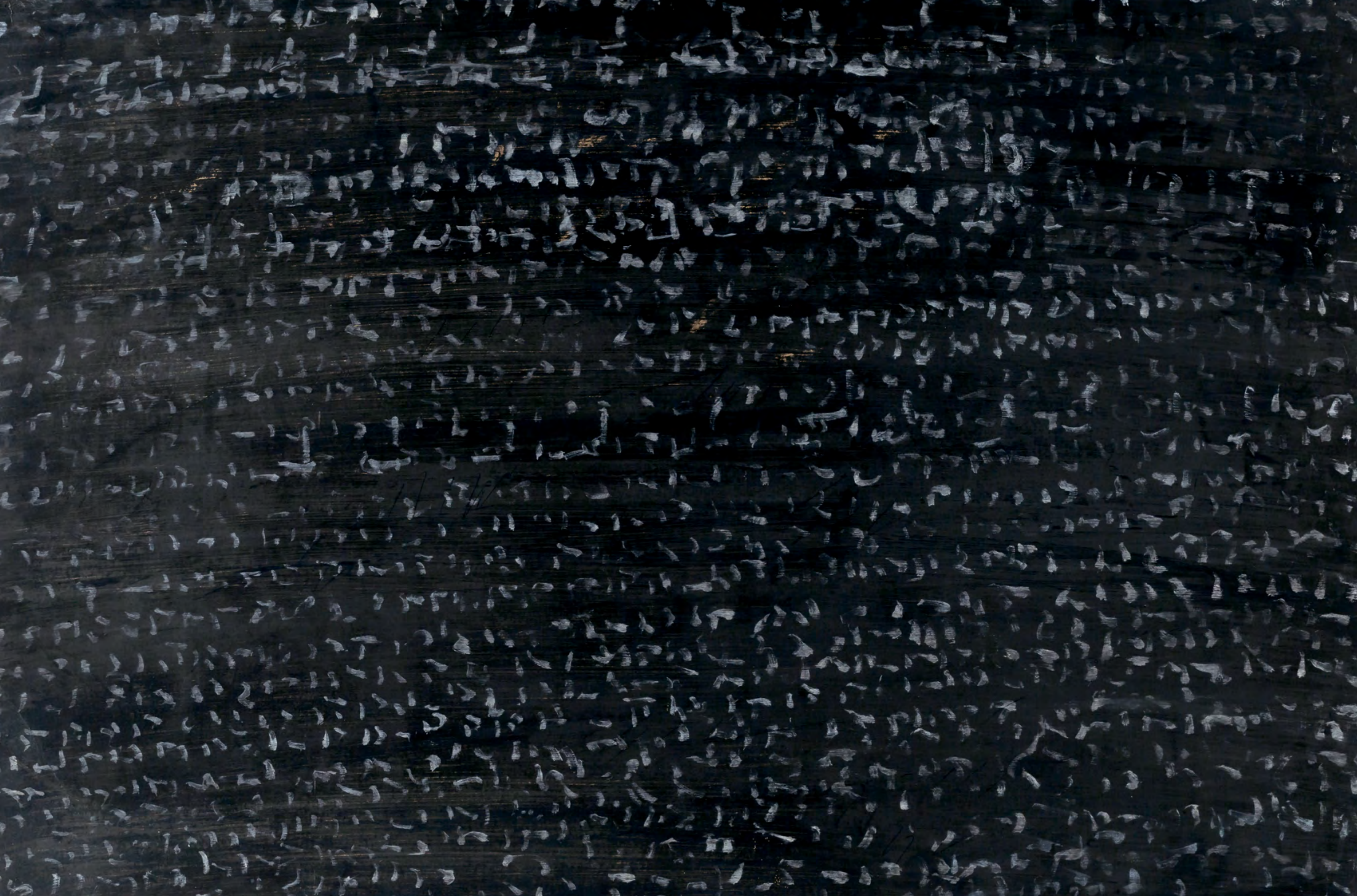


יחיאל קריזה  
ללא כותרת  
שנות ה-60  
שמן על בד  
116X33













**דורון רבינא**  
ללא כותרת  
2004  
הדפס למדה  
42X30

>>

**שלוה שרה סגל**  
מדבר יהודה (סדרה)  
1987-1985  
שמון על קרטון  
70X100 כ"א



# Still Waters

From the Ha'aretz Collection



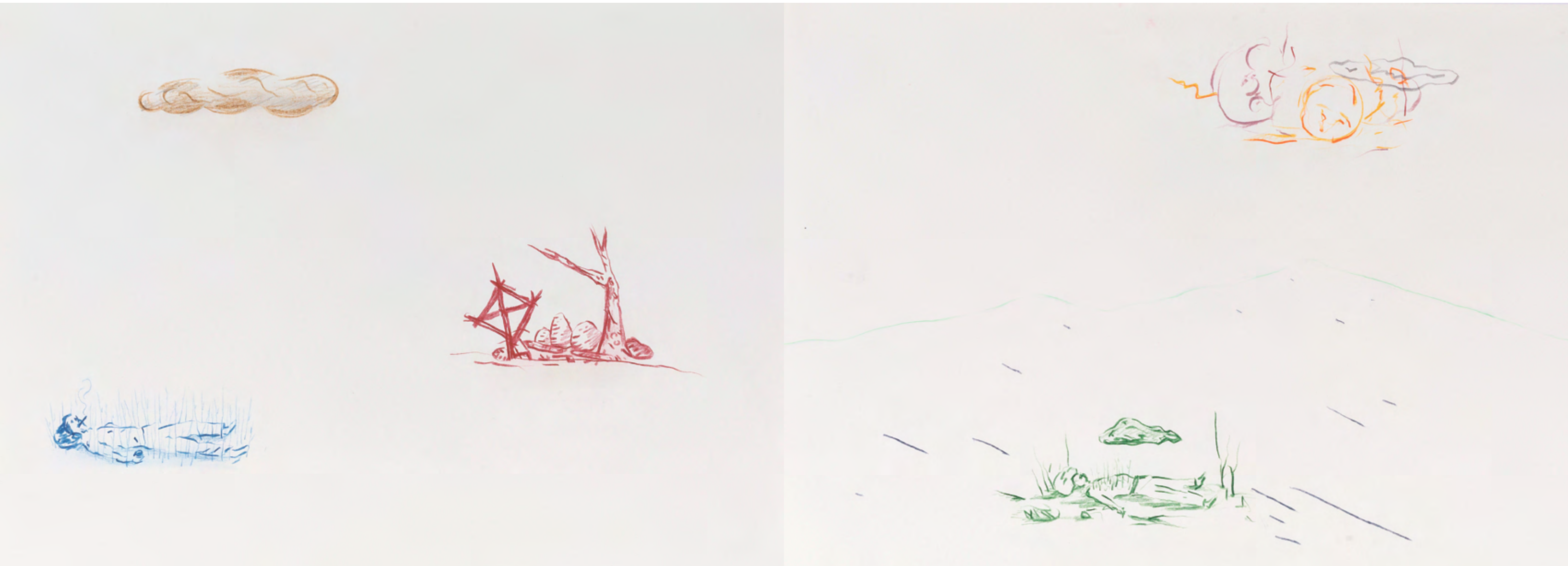
## **A breath of air**

A work of art frequently leaves me marveling doubly: first of all, at how good and how interesting it is, and afterward at how little is needed to arouse a profound experience. So, when Efrat told me that the next exhibition would deal with the minor and the quiet, and would include works that are “almost nothing,” I understood what she meant.

In the everyday I am immersed in current events, and the days are bad and jolting. An exhibition that sets out to focus on the nuances of the quotidian and of the nature that surrounds us, in order to understand their import and the potential to imagine a different reality, is a breath of fresh air.

## **Amos Schocken**





**Avi Sabah**  
 Penalties (series)  
 2016–2018  
 Colored pencils on paper  
 20X30



**What It Looks Like to Us and the Words We Use**

Ada Limón

All these great barns out here in the outskirts,  
black creosote boards knee-deep in the bluegrass.  
They look so beautifully abandoned, even in use.  
You say they look like arks after the sea’s  
dried up, I say they look like pirate ships,  
and I think of that walk in the valley where  
J said, You don’t believe in God? And I said,  
No. I believe in this connection we all have  
to nature, to each other, to the universe.  
And she said, Yeah, God. And how we stood there,  
low beasts among the white oaks, Spanish moss,  
and spider webs, obsidian shards stuck in our pockets,  
woodpecker flurry, and I refused to call it so.  
So instead, we looked up at the unruly sky,  
its clouds in simple animal shapes we could name  
though we knew they were really just clouds—  
disorderly, and marvelous, and ours.

Poecology Magazine , Issue 1, 2011



# Still Waters

Efrat Livny

What the works in this exhibition have in common does not reside in theme, period, technique or style, but in what can be called their frequency modulation. They are characterized by introvertedness and restraint, by low tones both vocally and visually, and by their evocation of the muted and the minor. Their connecting thread is in the stillness they exude and in the absence of artistic gesture, in their static mode and the quietness that envelops them. Some of the works were created with minimum intervention and simple actions: placing a camera, documenting a spontaneous natural occurrence, or by means of a single delicate artistic gesture. In some works, what stands out is the choice of pale, minimalist form, material and color. In the face of the blusterer they posit the whisperer; in the face of the grandiose, the quotidian; in the face of the sophisticated, the simple and direct; and in the face of the “larger than life,” the intimate and the up-close. But let there be no mistake: the innate quiet of these works is by no means a symptom of insularity or weakness. On the contrary: It conjures up the saying that “still waters run deep.” The insistence on subtlety and nuance gives rise to clear, sharp insights about life in general – and more tellingly at this particular time. Against the background of our dramatic times – violent and criminal events motivated by the intoxication of power and falsehood, wrapped in denials and justifications – slowness, restraint and a low-key approach are not only unusual but also constitute an intimate refusal. They propose an alternative observation of the world, devoid of “background noise” and resting on attentiveness, compassion and a feeling of identification: observation that creates an opening for a different ethics and a different understanding of the world.

Thus it’s not surprising that many of the works selected for the exhibition are focused on the seamline between nature and culture. Nature is neutral, without intention, implacably set on its course, existing in states of becoming and metamorphosis: evolution, transgression, extinction, renewal. Whereas culture is purposeful, steeped in activity and in the implementation of force and manipulation, obsessed with subjection, control and supervision, occupied with invention and with itself.



The mutual dependence between humanity and nature posits human beings as bearing responsibility for this connection, but even in our crisis-ridden time it appears that humans are choosing to persist in turning away from nature and adhering to a belief that the world belongs to them. Yet the facts repeatedly confirm that humanity’s survivability is inextricably bound up with its approach to nature, and also entails person-to-person relationships. To this end, we need to forgo a sense of supremacy: It is incumbent on us to remember that humanity is only one link in the chain of life and of the universe. Forgetting this fact, or more accurately the process of forgetfulness, produces alienation from the world, which also distances us from one another. In their quiet way, the works in this exhibition reveal the pain that attends this forgetfulness, amid its absurdity and its wrongs on the one hand, and on the other its potential for amelioration.

In “[Quiet Beach](#),” a video work from 2011 by **Efrat Vital**, the artist’s camera documents one of the popular seashore sites of Haifa, focusing on its location – abutting an Israeli naval base. Frame after frame lingers on the contrast between the fine beach, golden sand, azure sea and blue skies, and the barbed wire fences, metal gates and military hangars that loom over everything. Simultaneously, Vital captures the human activity on both sides of the divide: a bather sunning herself in isolation on the beach, juxtaposed to a uniformed female soldier concluding her shift; soldiers in a fire drill contrasted with large numbers of bathers and beach chairs under colorful umbrellas. Everything unfolds quietly, naturally and with perfect calm. Tree branches sway, birds fly by, and in the background are the sounds of the wind and of waves crashing on the shore. The tranquility that emanates from the video overlies a terrifying truth. Our gaze is directed to the absolute normalization of the intertwining of military and civilian, and even more: the military’s dominance over the civilian in the Israeli space. The absurdity is that this harmonious, ostensibly natural occurrence, is effectively the height of the jarring, unreasonable condition that has long since become invisible to the Israeli eye. Vital’s decision to adopt an “indifferent gaze” is vividly resonant of – and indeed intensifies – the indifference of those who act out this mundane situation.

“[Everyday Ceremonies](#),” a video work from 2014 by **Gaston Zvi Ickowicz**, also directs our gaze to an everyday, seemingly nondescript occurrence in the Israeli space. Ickowicz positioned a static camera within an open landscape consisting partly of dry grassland and partly of a grove of olive trees. A dirt trail divides the two segments. For 80 minutes the camera documented many dozens of people passing by on the trail – all of them belonging, as can be gleaned from their attire and their language, to Arab society – and crossing the frame in both directions. Men and women, adults and young people, children and the elderly, singly or in small groups. Some of them find it difficult to navigate the path; some are in a hurry, carrying briefcases, bags or documents; some are speaking on the phone or to one another. All of them, as they walk under the broiling sun, appear

p. 63



**Efrat Vital**  
Quiet beach, 2011  
Video  
4:57 min

p. 58



**Gaston Zvi Ickowicz**  
Everyday ceremonies, 2015  
Video  
80 min



purposeful. This is a familiar “choreography” of people occupied with their daily routine, on the way to running errands, shopping or going to work. The accompanying sound is dominated by noises of walking on the dirt trail and by the background noise of vehicles on a nearby but unseen road, along with sudden eruptions of birds chirping, a dog barking or the call of a muezzin. The repetitive pace of the figures passing across the screen is hypnotic, lending the entire situation the aspect of a mysterious ceremony. The viewer’s curiosity is piqued. To where and from where are these people going? Why are they passing in this of all places – an unpaved road in an open field?

The trail that Ickowicz documented is a shortcut between the Sheikh Jarrah neighborhood of East Jerusalem and a branch of the Interior Ministry in the adjoining neighborhood. This particular branch is notorious for the harsh conditions it generates for those in need of its services, notably the long lines that necessitate an early-morning arrival and hours-long waiting in overcrowded conditions, in heat or rain, without even knowing whether they will be received that day. Thus, the walk on the rough trail that is documented in the video is only the start or aftermath of an even longer, nightmarish road which places physical and mental obstacles on the path of its users. The official status accorded the Palestinian residents of East Jerusalem is of permanent residents. As such, they are not entitled to vote in Knesset elections and also are under constant threat of having their residency permits canceled. Their dependence on the Interior Ministry to renew their status, obtain a laissez-passer or submit a request for citizenship, is immense. In addition, some of the inhabitants of the Sheikh Jarrah neighborhood have for years been in danger of being evicted from their homes, and others have already been expelled, on the basis of a claim related to a complex episode of Jewish ownership dating back to the nineteenth century. It emerges, then, that the neutral documentation of an obscure slice of landscape is politically charged and carries with it an open wound that there is no possibility of leaving outside the frame.

Nature, earth and trees, as silent witnesses to politically charged human occurrence, are also at the center of a series of photographs from 2013 by Ickowicz, titled “[Planting](#).” The series documents, in nine separate photographs, nine newly planted seedlings. In a view from above, in the center of each frame is a green seedling planted in a shallow pit dug in a woodland – in what, as the distinctive needles, broken branches and cones that cover the ground suggest, is a pine grove. The tiny, ultra-fragile seedlings, seen against the background of the coarse soil, generate simultaneous worry and hope. Tree planting is an action rife with intention. That intention could be ecological, aimed at improving air quality and shaping the landscape; but down through the history of Zionism, to our own day, it has involved “creating facts on the ground,” seizing land, preventing Bedouin settlement and covering up acts of destruction and erasure of Palestinian communities.



**Gaston Zvi Ickowicz**  
Planting (series), 2013-2016  
Archival pigment print  
43X53



“A Man Made Tale” is the title of a video work from 2013 by **Thalia Hoffman**. Placing a static camera in Yatir Forest, in the northern Negev, the largest planted forest in Israel, Hoffman shot the film across two years (2021-2023), visiting the forest dozens of times and filming a different section of it each time. The result is a portrait of a place consisting of documentation as captured by the camera: nature and its cyclicity – trees, landscape, weather; the animals and the humans who come to the forest – a shepherd, Jewish National Fund foresters, a squad of soldiers, a group of hikers, nature researchers; and also material signs of human culture: monuments bearing names of donors, a research station, watering troughs for sheep. The sound consists of what the microphone picked up: wind blowing, birds chirping or cawing, bells of a herd of sheep, warplanes in the sky, an electric saw, people’s conversations. Occasionally a faint melody is woven into the soundtrack, very much like the rustlings of nature, integrated with them, yet separate. The music emanates from a repeated performance – the only staged element in the video. Four times during the film the figure of a man or a woman is seen momentarily, each time someone different, alone in the forest and playing an unknown percussion instrument made of materials from nature. In the film’s closing sequence these four unexpected guests – the angels of the forest, in a way – are seen one after the other playing a wind instrument made of a hollow wooden reed, and the last of them leaves the forest while continuing to play, moving into the distance of the broad, open, abutting desert.

“Yatir Forest is not sustainable,” Hoffman writes. “It requires a human hand to continue planting trees. Forests multiply such that around each tree grow small trees that live in its shadow and are nourished collectively. The young trees in Yatir Forest succeed in extending their top out of the earth, but aboveground they do not endure. There isn’t enough water to keep them alive. [...] The trees that were planted in order to give Israeli existence a presence, manifest it, demonstrate it, are not sustainable. The forest can continue to exist here only as long as there will be hands that will persist by force in planting more and more trees in it, which will remain alive until they are no longer able. The constant collection of water that the trees are occupied with, says Itay, an employee of the research station in the forest, makes possible the existence of many forms of life in the forest, but dries out every possibility outside it. In other words, the forest only looks after itself and those in it.”<sup>1</sup>

Water collection underlies the activity of **Avi Sabah** in a series of works titled “[Second Wind](#),” from 2024. Every morning Sabah collected from outside his studio fog water that had condensed, at first on leaves and afterward on glass and metal sheets he placed there. He added pigment to the water, which served him to create the paintings. In this series of works on paper, hardly anything is visible – an effort is required to distinguish in them, amid the fog billowing in the wind, lightly smoking embers along with light that penetrates through a cloud envelope and sends a few rays groundward.

pp. 56-57



**Thalia Hoffman**  
A Man Made Tale, 2023  
Video  
52 min

pp. 26-29



**Avi Sabah**  
Second Wind (series), 2025  
Watercolor on paper



“The series,” Sabah writes, “is painted with very little pigment, almost none in certain cases, to the point where, while I am painting I really don’t see what’s happening, and only when the water evaporates, leaves the painting, and effectively returns to the world and to life, are things revealed to me.”<sup>2</sup> The cyclical nature of this act of creation inserts the product of human culture – the painting – into nature’s cycle of life, and the reverse: nature, concretely and not only as representation, into the artistic cycle of creativity. The fog water is used in order to paint fog and then evaporates back into being fog. This practice evokes ancient mythological configurations like “perpetuum mobile” (a perpetual self-motion machine) or “ouroboros” (the figure of a snake that swallows its own tail). Sabah’s work is umbilically linked to the life cycles of spirit and matter, especially as they are manifested in the ancient, pre-scientific theory of the four elements: earth, air, fire and water. In earlier works by Sabah, from the series “[Penalties](#),” 2016-2018, the central motif that recurs in “Second Wind” is also discernible: the connection between ground and sky. The series, which consists of many hundreds of drawings with colored pencils on A4 paper, is done in the style of children’s book illustrations. In these works Sabah depicts a post-apocalyptic, wind-buffed world, gloomy and smoking, in which clouds, moon and sun look down toward the empty ground on which a few images of survivors are discernible. Despairing survivors, wheelchair-ridden or lying in a swamp, smoking a last cigarette.

How does one capture something liquid or formless, constantly changing, like fog, smoke, a cloud or water? Historically, painting is invested in creating form; in other words, in recording and concretizing. It follows that situations of coming into being, of motion and of transparency are challenging conditions that force painting to reinvent itself anew on each occasion. In a group of a series of etchings – titled “[Blue Etchings](#),” “[Depths](#)” and “[Water Edge](#),” for example – done between 2013 and 2024, **Avital Cnaani** developed a singular method for creating works that depict a transparent-bluish watery environment that is absorbed into and spreads out on paper. The artist collected used, scratched etching plates, cut them manually into amorphous round forms (traditionally, etchings are impressed on a square plate), and from them created the etchings. To this end she employed the technique of aquatint (“tinted water”), so named because the prints created by this means possess an aqueous hue. As such, Cnaani merged the technique of the different series with their theme, and the result arouses sensations of flowing, hovering or sinking into silent depths. Even when some of the prints are termed “leaves” according to their titles, they appear to be floating on water or existing in a stage of becoming between water and plant, between nourishing and nourished, for water appears here as the source of life.

For Sabah and Cnaani, the technique of working with liquids and print meant forgoing in advance full control of the result, leaving room for the random and the self-becoming. Liquidity and non-control are also

pp. 22-25; 110-111



**Avi Sabah**  
Penalties (series), 2016–2018  
Colored pencils on paper  
20X30

pp. 34-37



**Avital Cnaani**  
Blue Etchings (series), 2019  
Aquatint etching  
56X76

pp. 30-33



**Avital Cnaani**  
Leaves (series), 2022  
Aquatint etching  
53X39



**Avital Cnaani**  
Blue Etchings (series), 2019  
Aquatint etching  
42X31

pp.34-35



**Avital Cnaani**  
Blue Etchings (series), 2019  
Aquatint etching  
56X76



**Avital Cnaani**  
Up and down sinking, 2022  
Aquatint etching and collage  
57X76



**Avital Cnaani**  
Water Edge (series), 2022  
Aquatint etching  
76X112







**Avital Cnaani**  
Lots of water, 2022  
Aquatint etching  
52X79



at the heart of “[Untitled](#),” a work from 2004 by **Doron Rabina**, which depicts an ink stain that spread of itself until it assumed permanence: once on the cloth as a formless shape, a second time in the documenting photograph. The black stain appears on what is perceived as a symbol of respectability and control: a man’s white dress shirt, perfectly ironed, from whose pocket, adorned with a white-on-white embroidered logo, the upper part of a thin gold pen protrudes – the source of the leak. The work is a small close-up frame, containing few details, but in which “less is more,” juxtaposing bureaucratic to artistic, civilized to savage, black to white, planned to accidental. It’s a picture that can also be considered a visual sexual metaphor for “premature ejaculation” or a “menstrual accident” in reference to the difference/non-difference between the masculine and the feminine. And above all, it evokes the congruence between the artistic nexus of line vs. stain and the social nexus of decency vs. disorder.

**Irit Hemmo**’s artwork also draws a connection between office bureaucracy and free expressiveness. “[Untitled \(using an office chair\)](#),” a series of three works from 2011, is a result of forgoing control and avoiding creative acts in the conventional sense, a path Hemmo has followed from the start. In a search for ways to produce self-created art, she has exhibited, since 2008, a developing series of works made from dust. After collecting dust from vacuum cleaners of family and friends, Hemmo fomented a controlled dust storm in her studio, whose traces she attached to Formica boards. The series “Untitled (using an office chair)” combines a dual process of randomness of this sort: in the first stage the dust storm that covered the surface, and in the second stage the immersion of the marks of an office chair, whose movement on the dust-covered surface forged the configurations that appear in the work. The result is a “delicate picture of fallout,” as Galia Yahav wrote about Hemmo’s works, “that is in thrall to creating lyrical beauty by, of all means, the use of insufferable material. Surplus material which is perceived as dirt – it can’t be used and it can’t be got rid of – a bitter and relentless reminder both of the atmosphere and of the body that sheds its cells, of a relentlessly fragmenting universe.”<sup>5</sup>

If water, fog, smoke and dust are elusive landscapes and materials for creativity, the invisible, the “nothing” and the empty pose a still greater challenge. Works by **Angela Klein** and **Yitzhak Golombek**, both of them painters-sculptors, show two strategies for coping with them. Klein’s “[Mistletoe](#),” from 2011, is a sculpture of white industrial paint on steel. At the upper edge of a post 210 centimeters (82 inches) high, a thin hoop 100 cm. in diameter is connected, marking the boundaries of the void within the circle. At first glance the sculpture looks like an enlargement of a basketball hoop or a street light. The ring defines not only the “slice” of air that is imprisoned within the bounds of the hoop, but also the imagined cylinder of space that extends from the hoop to the ground – just as in basketball the hoop marks in the air the defined space for shooting a basket, but also the area below from which it is forbidden to return the ball upward once it passed through the hoop; and just as the street light casts downward a beam of light that matches the breadth of the light fixture that

p. 83		<b>Doron Rabina</b> Untitled, 2004 C-print 42X30
pp. 38-39		<b>Irit Hemmo</b> Untitled (using an office chair) (series), 2011 Dust and tracks of an office chair on Formica board 150X225
pp. 40-41		
p. 43		<b>Angela Klein</b> Mistletoe, 2011 Industrial paint on steel 210X100X18



is installed at its upper end. The hoop creates in space a difference in what lacks a difference, between void and void. The work’s title, “Mistletoe,” refers to the creation of a differentiated-undifferentiated area like this from an old tradition: on Christmas, by tradition, every couple that stands under the mistletoe must kiss. Defining the space under the wreath as a mystical space connected with good luck and love, also recalls the halo that is customarily depicted above the head of an angel or a saint. Klein, then, is rendering the void present by a delicate marking of its external boundaries.

Golombek, in contrast, chooses to grasp emptiness by means of the inner content. “[Envelope](#),” from 2011, is a series of works which are plaster casts of the internal part of a standard office envelope. On the smooth, white works appear only signs of air bubbles, which were caught in the plaster during the casting process. The “void” that is invisible to the eye takes on form here, and instead of a letter – bureaucratic or personal – the innards of the envelope are wrenched from it and laid out for exhibition. “The plaster, the A4 paper size, the little air bubbles caught in the material – all these define the type of silence... It is an ongoing, prosaic silence, silence as routine, perhaps a faint pain which does not reach a peak. [...] As if the letter has been sent from overseas, from beyond time, beyond the movement that froze.”<sup>4</sup> What the works of Klein and Golombek share is their emphatic whiteness. This can of course be associated with the “white on white” tradition of modernism, and with the question of the spiritual in art; but it can also be seen as a simple thrust for silence, the perfect means to arrive at the zero level of things.

In the works by **Shalva Sarah Segal** and **Yehiel Krize**, white appears as a cover, a shroud or a thin, transparent scarf. Krize is from the generation of the New Horizons group of painters. Like them, his work, too, underwent a process of abstraction starting in the 1950s: from densely colored paintings of urban landscapes, to works of abstract patterns forged from rectangles of paint with expressive brush strokes. In the 1960s an additional shift occurred in his work, when he began to cover colorful rectangles with surfaces of white paint, through which the colors underneath appeared only in blurred form or peeped out between the spaces. The painting “[Untitled](#)” belongs to this group of works. Its singular format as a narrow, vertical rectangle places the viewer as though standing in front of a mirror from which emanate layers of paint coated by mist. The key to observing the painting lies in the way its surface lowers the tone of the agitated landscape that exists in the depths of the canvas.

Segal also uses a technique of covering and revealing. With layers of oil paint, in black and white on cardboard, she seeks to capture the elusive vistas of the desert’s “emptiness.” In a series of works titled “[The Judean Wilderness](#)” (1985-1987), Segal returns repeatedly to the desert landscapes in different seasons and varying times of day, depicting the changes in the light, the weather and the configurations of nature. This

p. 70



**Yitzhak Golombek**  
Envelope, 2011  
Plaster casting  
25X17; 34X24  
Private Collection

p. 71



p. 77



**Yehiel Krize**  
Untitled, 1960s  
Oil on canvas  
116X33

pp. 6-7



pp. 78-79



**Shalva Sarah Segal**  
The Judean Wilderness (series)  
1985-1987  
Oil on cardboard  
70X100

pp. 80-81





is achieved by means of brush strokes at varying levels of sparseness and intensity, and by etching on the paint while it’s still fresh. The result is monochromatic works in a kind of “dirty white,” which at first glance seem to be nonreferential and abstract, while a closer gaze reveals hues and details that create a frozen picture of a desolate yet frenetic desert landscape, swept by whirlwinds that generate sand spouts and dust devils.

Three wall sculptures from 2022 by **Noa Schwartz** – “[Untitled \(sink with pearl\)](#),” “[Untitled \(sink with nest\)](#)” and “[Untitled \(rounded sink\)](#)” – are made from plaster casting mixed with local sand from the north of the country. Severed from their function, the three deceptive sinks hang like a two-dimensional picture on the wall, unconnected to a pipeline. The water here takes the form of a present absentee, but the connection with the elements of nature exists concretely – in addition to the sand that is the basis for the creation of the sinks, each of them includes a distinctive element from nature: a pearl, a nest and pewter (a metal alloy of tin and copper). The sinks are designed as enigmatic cells with shelves and internal barriers on which these elements are placed. Observing them gives rise to a feeling of foreignness and familiarity, leaving the viewer confused about the location between interior and exterior.

The home interior as a familiar, intimate and protective space, in the face of the unknown and threatening exterior, is at the heart of the video work “[Rustle](#),” by **Yasmin Davis**, from 2023. The window, and the curtain that covers it, which are poised on the brink between interior and exterior, and separate them, are the work’s central image. On one side of them is a bedroom, dark most of the time, in which the artist and her little daughter are present; on the other side lie the street, the world, nature and humanity. The film was shot in the course of three years, and on both “sides” time’s passage is palpable and slow, and quiet changes occur, attested to by the shadows and the rustling sounds in the background. Whereas the exterior changes are uncontrollable – the sun rising and setting, a passing plane, a barking dog, birds flying by and a vine climbing up the window until it covers the glass completely – in the interior, controlled processes of development take place: the infant’s mumblings and syllables become first words, and words morph into sentences; lying becomes sitting and first steps; the light in the room can be turned on and off; and the sounds outside can be deciphered and given names and meaning. The delicate, incremental interaction between interior and exterior dissolves barriers and removes threats. The mother/artist is in between, a bridge between the world and her daughter, between viewers and viewed.

“[Wooden Bridge](#),” from 2012, is a wall sculpture by **Hilla Toony Navok**, who, true to form, plunges into the depths of modernism and postmodernism in art and borrows from them what suits her – the abstract geometrical and minimalism, along with industrial readymade and pop art – in order to create from them something new.

p. 65



**Noa Schwartz**  
Untitled (Round sink), 2022  
Plaster and sand casting, pewter  
54X35X15

p. 66



**Noa Schwartz**  
Untitled (Sink with pearl), 2022  
Plaster and sand casting, pearl  
54X35X15

pp. 67



**Noa Schwartz**  
Untitled (Sink with nest), 2022  
Plaster and sand casting, bird's nest  
54X35X15

pp. 74-75



**Yasmin Davis**  
Rustle, 2023  
Video, 19:53 min

pp. 50-53



**Hilla Toony Navok**  
Wooden Bridge, 2012  
Masonite bars, napkin holders



The “bridge” appears as a minimalist horizon line on a white wall, extending to a length of 340 centimeters (134 inches) and built from industrial scrap, fragments of Masonite rods. The rods lie on napkin holders made of plastic and metal, which are attached to the wall – four monochromatic objects that were purchased in an outlet of the Everything for a Dollar chain – equidistant from one another. Each of the four has a primary geometric shape: triangle, square and two semicircles. As its title suggests, the work is a bridge between different worlds – between modernism and postmodernism, but also between humor and seriousness, between the natural and the artificial, the high and the low, the functional and the decorative. This work also maintains a connection – a bridge – with Toony Navok’s early creations, notably those in her first solo exhibition, “Origins,” in Noga Gallery, Tel Aviv, in 2013, referencing the artist’s occupation both with water, bathing and cleanliness, and with the question posed by modernism concerning “origin” versus industrial replication. The connection with water and cleanliness is preserved in the present work if we imagine for a moment the “bridge” as overhanging raging rapids, while below a group of women launderers toil in the river. “The obsessive occupation with images, sites and objects of bathing and cleanliness,” Sarit Shapira wrote about Toony Navok’s work, “effectively served as an excuse for embedding several very acute issues and needs of modernism: such as the desire to be present extremely close to the body, to itself and to its flesh, to its pleasures, its agonies, its terrors, to its privacy in its nakedness, to its harassment by the invasive gaze of the voyeur, to its expurgation, to its preparation for the ceremony of purifying the dead.”<sup>5</sup> The body itself is usually not present in Toony Navok’s work. She creates or documents built surroundings that were created by wo/man and for wo/man, and stand ready in anticipation of them or in anticipation of their post-usage, adjusted to them but empty of them.

The body, especially of the artist and his family, is omnipresent in **Guy Ben Ner**’s work, which focuses on the domestic milieu, and in recent years also on the street and work milieu, examining body-environment relations in depth. In his 1995 work, “[Untitled](#),” Ben Ner, through documentation of a single, minute and temporary gesture, incarnates the body as extremely close to itself. On a bare arm, resting on a white surface, at the connecting point between the arm and the palm of the hand, is a clear, round sign of a human bite. This is a picture of an adult reconstructing a childhood memory, not from a distance but from proximity and identification. In the “biting stage” the young child occasionally manifests natural aggression, expressing it like an animal and biting other children and adults in the surroundings. This phase passes when the child undergoes a period of mentoring and “culture” in order to regulate aggressiveness and internalize the accepted rules of behavior in human society. This is accompanied by self-biting, as seen in Ben Ner’s photograph. In the 1980s, children engaged in a so-called “watch” game in which they bit themselves on the wrist until a round mark of teeth resembling a watch was imprinted in the flesh. The body, then, appears here in the role of the canvas and the

p. 61



**Guy Ben Ner**  
Untitled, 1995  
C-print  
28X19



brush simultaneously. The self-bite can be amusing but also painful, and the act brings to mind a situation in which the teeth are locked into the wrist in order to stifle a great outcry.

**Michael Gross**’s work, which antedates Ben Ner’s photograph by three decades and is utterly different from it, also offers an intensive examination of human-environment relations. At the start of his career, Gross painted landscapes of open spaces and portraits with the use of large, bold, painted surfaces that lacked details. Subsequently the empty external vistas merged with domestic views. “From the mid ‘60s on,” Mordechai Omer wrote, “Gross’s works show an increasing frequency of isolated portions of houses, as central motifs by means of which the artist succeeds to spark a dialogue between the component and the open space. A wall, a roof, a window, a shutter – these images recur as fragments of some existential truth which Gross wishes to evoke on his canvases.”<sup>6</sup> In the next stage, Gross abandoned paint surfaces and worked directly with the material, constructing in practice, from the exposed canvas and the wooden frames, architectonic elements. “[Untitled](#),” from 1976, belongs to this group of works. It is constructed as a kind of asymmetrical diptych made of jute fabric stretched across two wooden frames, one rectangular and reticular, the other square and smaller. They are connected to each other by a wooden beam that functions like a “separation axis” between the two parts. The resulting formation evokes a door and a window abutting one another, but the unprocessed raw materials, brown in hue and void of any image, return us to the outside, to nature and the soil. “Form, matter and color, the three underlying elements of his work,” Yona Fischer wrote of Gross’s art, “are correlative with the elements of nature. Each separate element is epitomized by its mere presence, maintaining its own private existence. The situation resulting from their combination seems, therefore, almost crude and lacking in complexity. [...] Their integration will not result in a work concerned with inner formal balance. The concern will rather be with establishing relations, links and tensions with the work’s environment, with the universe.”<sup>7</sup>

Wooden beams whose origin in trees has long since been forgotten – remnants of construction and industrial material, or remains of boats washed up on the seashore – are used as building blocks to create odd structures in different forms and compositions, which are documented in **Assaf Evron**’s series of photographs, “[Untitled](#),” from 2011. In each photograph a single structure appears, consisting of only a few elements and set against an empty white background. The initial association is with minimalist sculpture of the 1960s, of artists such as Carl Andre, Sol LeWitt or Donald Judd; but closer observation shows that these are readymade “sculptures” created from cheap materials. Over a certain period, Evron documented on the streets of Tel Aviv makeshift barriers erected by private individuals to protect parking spaces that had been fashioned hastily from whatever material was handy: boards, whole planks of wood, cinderblocks, tin cans and more. The decision to remove digitally

p. 73



**Michael Gross**  
Untitled, 1976  
Jute fabric, wood  
82X70

pp. 44-49



**Assaf Evron**  
Untitled (series), 2011  
Archival pigment print  
30X45



the background of the street scene and isolate the barriers, divests them of their quotidian, commonplace urban context and thrusts them into a one-time artistic context. On the one hand, Evron’s photograph maintains a connection with the original function of these structures, yet at the same time distances itself from it, consigns it to oblivion. The circle is closed when the forgetting gives way to an old/new memory and the picture brings us back to the material foundations of the objects and to their natural source: wood, metal, sand and water.

1 Thalia Hoffman, from the website of the Contemporary Art Center, Arad: <https://did.li/97Zaa> (Hebrew).

2 Avi Sabah, correspondence, March 2025 (Hebrew).

3 Galia Yahav, Haaretz, October 12, 2015: <https://katzr.net/967e57> (Hebrew).

4 Itamar Levy, “Plywood Tears, Plaster Letters,” from Carriages – Yitzhak Golombek, catalogue, Herzliya Museum, 2011, p. 90.

5 Sarit Shapira, “Aromatic Origins,” exhibition text, Noga Gallery, Tel Aviv, 2013, <https://katzr.net/134ccf> (Hebrew).

6 Mordechai Omer, Michael Gross, catalogue, University Art Gallery, Tel Aviv University, in cooperation with Tel Aviv Museum of Art, 1993, p. 46.

7 Yona Fischer, “Michael Gross” from: Outdoor and Indoor Works 1976-1977, catalogue, Israel Museum, Jerusalem, unpaginated, 1977.



**WORKS**

Guy Ben Ner, Avital Cnaani, Yasmin Davis, Assaf Evron, Yitzhak Golombek,  
Michael Gross, Irit Hemmo, Thalia Hoffman, Gaston Zvi Ickowicz, Angela Klein,  
Yehiel Krize, Hilla Toony Navok, Doron Rabina, Avi Sabah, Noa Schwartz,  
Shalva Sarah Segal, Efrat Vital