

שברים

פסיפס באמנות ישראלית עכשווית

אבישי אייל

טל אמיתי

ציבי גבע

אחלאם ג'ומעה

גורדון

שריף ואכד

דוד וקשטיין

יעקב חפץ

סימה מאיר

מרב סודאי

דניאל רוזין

דוד ריב

דינה שנהב

תורות

ברצוני להודות לכל האמנים המשתתפים בתערוכה;
לאספנים הפרטיים על שניאותו להשאל עבודות מאוספיהם;
לאילנה ויורם וקשלק, – שתחת קורת גגם מתקיימת תערוכה זו,
על היחס החם שהקרינו לכל אורך הדרך;
לגדעון עפרת על עצותיו הטובות;
לרן וקשלק ולרקפת מולדר על עבודתם המקצועית;
ליעל חכמון על שנתמה לסייע בהפקת התערוכה ועשתה זאת
במסירות וביעילות מרביים;
לתמי כץ פריימן ולאייה לוריא על עזרתן החברית והנדיבה;
לאבישי אייל, לאפרת גלנור וליצחק בן נר על
הערותיהם הנבונות ביחס לטקסט;
לאסנת רבינוביץ על עריכה קשובה ומקצועית;
לדריה קסובסקי על תרגום בהיר ומדויק;
לקלרה יוכטמן על הליווי בתהליכי הפירוק והבנייה
ולברק על תמיכתו ואהבתו

זמן לאמנות מרכז לאמנות ישראלית
רחוב מונטיפיורי 36, תל אביב 65201

י"ר: אילנה ויורם וקשלק
מנכ"ל: רן וקשלק
מנהל אמנותי ואוצר ראשי: גדעון עפרת
מנהלה והפקה: רקפת מולדר

שברים
פסיפס באמנות ישראלית עכשווית
26 בנובמבר 2004 – 31 בינואר 2005

אוצרת: נטע גל עצמון
עוזרת הפקה: יעל חכמון

קטלוג
טקסט: נטע גל עצמון
תרגום: דריה קסובסקי
עריכה לשונית: אסנת רבינוביץ
עיצוב גרפי: בני קורי
טיפוגרפיה: נועם פרידמן
תצלומים: אבי אבוטבול (עמ'), דני אבקסיס (עמ'), רן ארדה
(עמ'), יורם בוזגלו (עמ'), רם ברכה (עמ'), ערן גל (עמ'),
יוסי גלנטי (עמ'), שריף ואכד (צילום ודימויים גרפיים) (עמ'),
אבי חי (עמ'), עודד לבל (עמ'), מריאנה סלצברגר (עמ').

סריקות והדפסה:

מסת"ב:

© כל הזכויות שמורות לזמן לאמנות, 2004
timeforart@timeforart.co.il
www.timeforart.co.il

זמן לאמנות
מרכז לאמנות ישראלית



שברים

פסיפס באמנות ישראלית עכשווית

אוצרת: נטע גל עצמון

תחושת ההתרסקות והשבר בהגדרת הזהות הישראלית משתקפת בעבודתם של אמנים ישראלים עכשוויים, העוסקים בדימויים טעונים ובתכנים אקטואליים.

האמנים בחרו לבטא את התכנים הטעונים של ההווה, באמצעות דיאלוג ישיר או עקיף עם טכניקה עתיקת יומין – הפסיפס. זו תופעה מעניינת במיוחד בלשון הניגוד שבין המסרים העכשוויים ל"שפה" הישנה.

תערוכה זו באה לבחון את הצורך של אמנים בישראל להגדיר מחדש את זהותם כמרכיב של המצב הלאומי, להציג בעבודותיהם מטפורה היסטורית באמצעות שאילת אמצעים אמנותיים מהעבר ואולי גם לחתור תחת עצם האפשרות של הגדרת הזהות. נדמה, כי באמצעות הפנייה אל אמנות העבר מנסים האמנים לברר לעצמם דבר או שניים ביחס לזהותם המעורפלת. הצורך בפנייה דווקא לטכניקת העבודה העתיקה ניתן לפירוש גם כאמצעי פסיכולוגי, המאפשר התמודדות עם מציאות מאיימת על ידי סיווגה כ"נחלת העבר".

העבודות המוצגות בתערוכה עוסקות בפירוק הדימוי הפיגורטיבי למרכיביו, או בהרכבה-מחדש של השלם המפורק. הפירוק וההרכבה-מחדש מעצימים, או מחלישים, את הדימוי ובכך פותחים פתח להגדרתו באורח שונה. נדמה כי בדרך זו של שיבוש, פירוק וניסיון לאיחוי מחדש, נשאלות שאלות באשר לאופי הדימויים המתוארים, במעין בחינה מדוקדקת של תופעות לא ברורות.

בדיקות "אנליטיות" אלה מנסות לדלות מידע לא רק ביחס לאובייקטים הנצפים אלא, יותר מכל, ביחס לצופה עצמו.

השימוש העכשווי בפסיפס כאמצעי אמנותי מעניק לו "גוף", "נפח" ו"משקל", שאינם מאפיינים את מדיום הציור. אמנות הפסיפס הופכת במקרה



פסיפס, המאה ה-5 לספירה, נמצא בכנסיית אל-מכר, 110x98x4.5
באדיבות רשות העתיקות, צילום: מריאנה סלצברגר

Mosaic Pavement, 5th-6th Century El-Makr Church 110x98x4.5
Courtesy of Israel Antiquities Authority Photograph: Mariana Salzberger

רים רבים יצירה דו ממדית לתבליט, המתקיים בין הציור לפיסול. ייתכן שאימוץ מודל זה של השיבוץ וההרכבה מחדש של הפסיפס מעיד על צורך של האמן להתכתב עם תרבות אמנותית מן העבר. תרבות זו נגלית בא-תרי עתיקות רבים ומופיעה בתצוגות על כתלי המוזיאונים ההיסטוריים ב-ישראל.

הארץ, הקדושה ליהודים, למוסלמים ולנוצרים, תפסה מקום מיוחד בהתפש-טותה של אמנות הפסיפס הקדומה ברחבי האימפריה הרומית. כאן נמצאו יותר רצפות פסיפס מאשר בכל פרובינציה ביזאנטית אחרת.¹ הפסיפס, אותו אימצו היהודים בארץ כבר מן המאה הראשונה לספירה, נמצא באתרים רבים ברחבי ישראל – בבתי כנסת, בכנסיות ובמבנים צי-ו-ריים וכן בבתי-בד, בבתות ובבתי אמידים.

שמה הלועזי של אמנות הפסיפס – מוזאיקה – נגזר מן המילה "מוזה", אף שלמוזאיקה אין מוזה-פטרונית. במובן זה היא בת כלאיים, המתקיימת בין הציור והפיסול, חסרה תכונות מובהקות של אמנות "טהורה".

דוגמה להתמודדות עם המציאות המאיימת בכלים כמו-עתיקים נראה בעבודתו של שריף ואכד, המציג את הסכסוך הישראלי/פלשתיני דרך די-מויים השאולים מפסיפס בן המאה השמינית לספירה (עמ'...). בדרך דומה פועל גם יעקב חפץ, המרכיב את דגל ישראל מאבנים קטנות, בסגנון הפסיפס הרומי (עמ'...). וכך גם דוד וקשטיין, המציג את דיוקנאות חבריו ממלחמת יום הכיפורים בתוך מדליוני פסיפס דקורטיביים. (עמ'...).

לשימוש כזה בטכניקה כמו-עתיקה באמנות העכשווית, יש אופי חתרני: הצגתם של הטכניקה והדימויים העתיקים כחומר פופולרי, או אפיוןם של דימויים עכשוויים מצולמים, חדשתיים, בני חלוף – כעתיקים, על-זמנים, הופך את הניצול של אמנות העבר לאקט מניפולטיבי.

לעתים שואלים האמנים דימויים או מוטיבים מהעבר ומציגים אותם בהק-שר המקנה להם משמעות חדשה:

דינה שנהב, המציגה באופן סכמטי את דמותו של הבל, המוטל על האדמה ולצדו ציטוט מספר קהלת (עמ'...); אבישי אייל, המאזכר דרך ציור שמו של שמשון "הגיבור" (עמ'...) את הדודו של השם העתיק בכינויים של יחידות של צה"ל;

1. מיכאל אבי יונה, פסיפסים עתיקים, ספרייה ארכיאולוגית, בית הוצאה כתר בע"מ, ירושלים, 1978, עמ' 39.

סימה מאיר, היוצרת מרבדי אבן ובהם יצירי-כלאיים, המחברים בין טכניקת הפסיפס הקדומה ובין ביטוייה העכשוויים (עמ'...)².

הפן הדקורטיבי מודגש בעבודותיהם של חלק נכבד מהאמנים המציגים בתערוכה: מרב סודאי מציגה דיוקנאות של קורבנות טרור באמצעים צבעו-ניים "קישוטיים", שמקורם במלאכת הרקמה. הנגדת מדיום צנוע זה עם הת-כנים הקשים מנשוא שאותם הוא מבקש לבטא, מדגישה את מידת האימה והאבסורד שבמציאות החיים בצל הטרור. (עמ'...).

טל אמיתי "משיטה" סירת נייר מקופלת על גבי "נייר מחברת" מעוטר בעוד המילים עכשיו יקרה משהו מאיימות "להפוך" אותה ולהטביעה בכל רגע (עמ'...).

הסירה ומצעה, העשויים פוליאוריטן קשיח, "מתחזים" לנייר מחברת משובץ הלקוח מלקסיקון עולמם של ילדי בית הספר והצבעוניות התכלכלה של רי-בועי הצבע, המצוירים באקריליק וטוש, מנוגדת לתחושת הסכנה העולה מן הטקסט.

גורדון מקבע עשרות אלפי ניירות מגולגלים בתוך חורים שגילף על מצע של דיקט (עמ'...). המקבץ הצפוף, היוצר מראית עין של "חרוזי נייר", חושף את המילה הטעונה חמלה מתוך הרקע הלבן.

אחלאם ג'ומעה משתמשת בעבודתה באריחי אמבט דקורטיביים, השכיחים בכל בית, אולם במקום דימויי-הפרחים או ציורי-הילדים, המקובלים והבנא-ליים, היא "מעטרת" אותם בדימויים מטרידים של כלי מלחמה.

דומה, כי עבודותיהם של האמנים המציגים בתערוכה מתארות תחושות פחד וחוסר אונים אל מול מציאות מאיימת וחסרת מוצא.

הן מתייחסות לא רק לאספקטים האקטואליים של המציאות הישראלית הזאת, אלא גם שואלות דימויים של מוות וחורבן מאוצר הדימויים של העו-לם העתיק. ההקבלה בין מציאות חיינו לחרדות ולמועקות הקיומיות, שאיימו עוד בימים עברו על תושביה הקדומים של הארץ, מאפשרת מידה מסוימת של התבוננות מתוך ריחוק בבעיות ההווה:

במאמר המופיע בקטלוג התערוכה אמנות הפסיפס בבתי הכנסת העתיקים

2. מרבדי האבן של מאיר שואכים את השראתם ממשטחי-אבן דקורטיביים שנמצאו ביצירות פסיפס בבתי כנסת מהתקופה הביזאנטית, שהתאפיינו במוטיבים גיאומטריים עשירים, צמחיים ופיגורטיביים.

בארץ ישראל מהמאה הרביעית עד המאה השביעית³ מתייחס פרופ' אשר עובדיה, אוצר התערוכה, לאספקטים הדידקטיים של הפסיפסים הקדומים. לטענתו, אופיים הדידקטי, החזותי והרעיוני, של המחזות המקראיים, שנמצאו ביצירות הפסיפס הביזאנטיות בבתי כנסת עתיקים בארץ, איפשר את הקנייתם של סיפורי מקרא נבחרים לקהל המתפללים והטמעה של מסרים מחשבתיים-רעיוניים. הסימבוליקה של אותם סיפורי מקרא נבחרים ביטאה את דרכי ההשגחה העליונה: מחילה וגאולה, מעשה של ישועה ממרום, המופיע במקום בו קצרה ידם של בני האדם מלהושיע.⁴ כך תוארו עקידת יצחק (בית אלפא), תיבת נוח {גרש בעבר הירדן ומופסוה-סטיה (מיסיס) בקלקיליה שבאסיה הקטנה}, דוד המלך בדמות אורפיאוס (עזה מיומאס) ודניאל בגוב האריות (נערן וחורבת סוסיה).⁵

העבודות בתערוכה עושות שימוש בווריאציות על טכניקת הפסיפס שתוצריה המקוריים בני קיימא. כך הן מאצילות חשיבות וקביעות לדימויים ולתכנים העכשוויים, שבהם הן עוסקות. נדמה כי אופייה הנצחי של האמנות הקדומה מעיד בהקשרים האקטואליים על חדרתם של האמנים מפני הפיכת האירועים החדשותיים המציפים אותם, לנצחיים.

הרחקת העדות אל העולם העתיק יכולה להתפרש, במישור האיש, גם כניסיונם של האמנים לבחון באור אירוני את הנרטיב הציוני מול הדימויים הארכיאולוגיים, שהיו לו אסמכתא מאשררת, בעבר. שלושה מן האמנים המשתתפים בתערוכה – יעקב חפץ, דוד וקשטיין וסימה מאיר – יוצרים בפסיפס של ממש, באמצעות שיבוץ של אבנים קטנות, במטרה להסיט את הטכניקה העתיקה לכיוונים עכשוויים. בשעה שיעקב חפץ טורח לצטט סוג מסוים של פסיפס, זה הרומי מהמאה השנייה לספירה, מעיד דוד וקשטיין, כי בחירתו בטכניקה זו נעשתה מתוך שיקולים פרגמטיים, האמורים לשרת את עבודתו החינוכית עם קבוצות תלמידי גדות, באופן המבטל את ההיררכיה שבין התלמידים לבין עצמם ובינם לבינו.

3. תערוכה שהתקיימה בגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת

תל אביב, 1993.

4. אשר עובדיה, אמנות הפסיפס בבתי הכנסת העתיקים בארץ ישראל, קטלוג התערוכה, הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל אביב, 1993, עמ' 7-13.

5. באופן כללי, מוסיף פרופ' עובדיה, מבחינת התכנים ניתן להבחין בשלושה יסודות איקונו-גרפיים: המחזה המקראי, גלגל המזלות, ארון הקודש והמנורות שלצדו.

סימה מאיר יוצרת מרבדי אבן המתייחסים לדימויים של מרצפות פסיפס עתיקות ומשתמשת באבני חצץ פשוטות שמקורן באופנות הגינון והבנייה הישראלית בנות ימינו. המילים המשולבות בעבודותיה מסיטות את תשומת הלב מהדקורטיבי וההיסטורי לעבר הרגשי והאקטואלי.

תחושת התלישות, שעליה מעידה מאיר, מנחה אותה במאמציה לעבות את הקשר שלה עם ההיסטוריה. אך כפי שעולה גם מעבודותיהם של אמנים אחרים בתערוכה, דווקא החיפוש אחר שורשים היסטוריים, יותר משהוא מהווה נחמה, חושף בהלה ותחושה של פער בלתי ניתן לגישור, בין הפנטזיה על שלמותו של עולם העבר לבין תחושת הארעיות והתלישות, המאפיינת את עולמנו היום.

שלא כמו שלושת האמנים האלה, מחליפים האמנים האחרים את עבודת השיבוץ העמלנית של אבני הפסיפס הקדום בתצריפים העשויים מחומרים תעשייתיים, מודרניים, נגישים ו"זולים": קוביות הספוג של דינה שנהב וקוביות המשחק של טל אמיתי, אריחי הקרמיקה של אחלאם ג'ומעה, הצבעים האקריליים של אבישי אייל ומרב סודאי, שברי המראה של דוד ריב, הפיקסלים של דניאל רוזין והניירות המגולגלים של גורדון.

המראה מתפקדת בעבודותיהם של דוד ריב ודניאל רוזין כאובייקט מטפורי "מקולקל" בתהליך גיבושה של תחושת הזהות.

ריב יוצר ציורים משברי מראות, אם בהדבקתם על קנבס ללא כל תוספות, או כחלק ממארג ציורי של צורות גיאומטריות. (עמ'...)

באמצעות שברים אלה מציג ריב שאלה ביחס לתחושות-שווא של אחדות מדומה, או לחילופין, תחושת פיצול אותה חווה הסובייקט המתבונן. דניאל רוזין יוצר מראה דיגיטלית באמצעות תוכנת מחשב. (עמ'...)

עבודה אינטראקטיבית זו מרכיבה מחדש את דמותו של המבקר בתערוכה באמצעות מצלמה הממוקמת בחלל. הדימוי הדיגיטלי המתקבל דומה לפעולת המראה המשקפת לצופה את דמותו, אולם דמות זו, הנבנית לנגד עיניו, אינה מציגה בפניו את מראהו השלם, אלא נותרת מפורקת והיא מתפענחת רק באופן חלקי.

על פי תאורטיקנים של האישיות, כרוך תהליך גיבושה של תחושת הזהות, בשנות התפתחותו של האדם, בשיקוף מבחוץ. כששיקוף זה הינו מיטיב ומדויק הוא מקדם תחושה של "עוגן פנימי", שאליו אפשר לשוב וממנו אפשר לשאוב כוחות בשעות קשות. לחילופין, קשור שיקוף מעוות ליצירת תחושה של זהות פגומה וחסרת יכולת.⁶

6. ד.ו. ויניקוט, משחק ומציאות, עם עובד, 1996, עמ' 128-134.

ז'אק לאקאן כינה את השלב ההתפתחותי המכריע בעיצוב העצמי האנושי "שלב המראה"⁷.

לטענתו, בתקופת גיבוש העצמי חווה העולל, שיכולותיו עדיין מוגבלות ובלתי מגובשות, תחושת אחדות מדומיית של עצמו ושל יכולותיו על ידי התבוננות בדמותו המשתקפת במראה. שלב התפתחותי זה, כפי שהגדירו לאקאן, מתווה את הקווים הראשוניים לעיצוב דמותו של האנוש⁸.

נסיונות הפירוק, או הבנייה, מופיעים באופנים מגוונים ושונים בעבודותיהם של האמנים המציגים בתערוכה:

ציבי גבע (עמ'...) מציג יצירה אחת מתוך סדרת הדימויים של מרצפות הטרצו (בלאטות), אותה פיתח במהלך השנים. סדרה זו מתאפיינת בפירוק ובהרכבתו-מחדש של הדימוי המוכר.

בציורי המרצפות מהשנים האחרונות יוצר גבע ציורים רב-ממדיים, המציגים מבנה חמקמק של התפרקות והתפוצצות של דימויים.

התפוצצויות אלה, שמהן מהדהדים דימויים מסדרות אחרות של גבע, נראות במבט ראשון כספונטניות. מבט נוסף חושף בהן מאפיינים מבניים מהדרגים, שאינם מציעים מרכז תמטי היררכי, אלא הקשרים בין צורות, לצד ניתוקים והפרעות.

החלקים מצטרפים ומתגבשים לשלמות, על אף תחושת ההתפרקות החזקה העולה מהם.

המרצפת, המתפקדת כדימוי מרכזי ביצירתו של גבע זה שנים רבות, היתה אובייקט שכיח בסביבת עבודתו של אביו, קובה גבר, שהיה אדריכל ובנאי.

תרומתה הממשית והקונקרטית לבנייתה של הארץ הפכה ברבות הזמן לסמל של "עבודה ערבית". (המילה בלאטה היא שיבוש ערבי של המילה הלטינית Plata שמשמעה לוח).

אובייקט זה, בנאלי לכאורה, טעון ביצירתו של גבע במשמעות פוליטית, העוסקת בתחושת ההתפרקות הערכית והכאוס בחברה הישראלית. עם זאת הוא מייחד מקום גם לדיון אסתטי, העוסק באיכויות הצורניות של האובייקט.

שריף ואכד מצטט בעבודתו יריחו תחילה פסיפס קדום ונדיר מתקופת שלטון בית אומיה מהמאה השמינית לספירה, (עמ'...). זהו פסיפס רצפה מפואר, שנמצא ליד חדר כס המלכות בארמון המיוחס לכליף היששם בח'רבת אל-

7. שלב אותו ייחס לגילאים 6-18 חודשים. 7 שנים 633-1099 לספירה.

8. J. Laplanche, J.-B. Pontalis, The Language of Psychoanalysis, London, Karnac Books, 1988, pp 250-251.

מפג'ר, שמצפון ליריחו.⁹

את האשליה שמדובר באובייקט עתיק ואותנטי מבטל ואכד על ידי שעתוקו של הפסיפס המקורי בהדמיית מחשב והפיכתו לדגם חוזר, מעין טפט קיר דקורטיבי.

באופן זה מחולל ואכד מהלך של הרחקה ופירוק-מחדש לאידיאו-לוגיה ולאונטיות הלאומית הפלשתינית, בדומה למהלך שמחולל לים האמנים הישראלים ביחס לאידיאולוגיה הציונית.

מנקודת מוצא זו, של הצגת אמנות פסיפס קדומה מהתקופה הערבית¹⁰, יוצא ואכד לדיון מתוחכם ומעודן באקטואליות של הסכסוך הישראלי/פלשתיני:

את הדימוי המרכזי, המתאר בסגנון פיגורטיבי אריה תוקף איילה תחת עץ, המתואר בכתובים כעץ-החיים¹¹, מעביר ואכד טרנספורמציית ציה מטפורית בשתי סדרות ציורים הנעשות על בסיסם של עיבודי מחשב.

בסדרות אלה מותכים שני הדימויים, זה של האריה הטורף וזה של האיילה הנטרפת, לכדי ישות גמלונית אחת. יצור כלאיים חדש זה מזמין חשיבה על מערכת היחסים הבלתי-אפשרית בין טורף ובין נטרף. זהויותיהם הסמליות של השניים מתמוססות ומתמזגות זו בזו באופן המונע לא רק את הפרדתן, אלא גם את עצם אפשרות ההבחנה ביניהן. כך, במקום ראייה מפוצלת, המחלקת את העולם באורח פשטני ל"טובים" ו"רעים", נוצרת מול עינינו מערכת דחוסה ומעיקה של כלים שלובים, בה לכל אחד מהמרכיבים השפעה הרסנית מכרעת על זולתו.

עבודותיו של אבישי אייל משנות התשעים ממשיכות עיסוק בו החל בראשית שנות השבעים – בחינת הזהות הישראלית על שורשיה ההיסטוריים, הפוליטיים והבלשניים.

העבודה שטחים (עמ'...) היא הראשונה בסדרת עבודות של אייל העוסקות במילים שצוירו כמעין פסיפס. המילה הטעונה פוליטית (ובעלת הדמיון הפונטי למילה שטיחים) מוצגת כמעין קישוט דקורטיבי.

9. מיכאל אבי יונה, פסיפסים עתיקים, ספרייה ארכיאולוגית, בית הוצאה כתר בע"מ, 1978, עמ' 55.

10. שנים 633-1099 לספירה.

11. מיכאל אבי יונה, פסיפסים עתיקים, עמ' 55.

טיבי. מילה עברית זו, שנושאת על גבה מטען אסוציאטיבי כבד, הופכת לחסרת פשר באיותה הלועזי, קל וחומר כשהיא מקוטעת לשתי הברות: – Shta Him. הקודים הפנימיים של ישראל, העוסקים באופן אובססיבי ביחסינו עם הערבים, מקבלים כאן ממד אירוני. הפורטרט העצמי של האמן ("סגי נהור"), בעירום ובעיניים עצומות, מדגיש את המצב הדיכוטומי הישראלי, המערב פגיעות עצומה עם הכחשה של המצב הטרגי בשטחים.

באופן דומה מופיע בעבודה אחרת של אייל שמו של שמשון (עמ'...), אותו גיבור תנכ"י בעל מאפיינים פגאניים (שמשון, מן המילה שמש). שתואר כבעל כוח פיסי על טבעי, שאיפשר לו להרוג אלף פלישתים בלחי חמור. מלבד ההקשר המקראי, מעורר השם "שמשון" גם אסוציאציות צבאיות קרובות יותר לזמננו: על שמו של גיבור מיתולוגי זה נקראו יחידת שועלי שמשון, שלחמה במלחמת העצמאות בדרום הארץ ומאוחר יותר גדוד שמשון, יחידת המסתערבים, שפעלה בעזה בזמן האינתיפאדה הראשונה.

בעקבות ארועי האינתיפדה הראשונה (1988), "משפטי גבעתי" והדחת מפקדי יחידת "שמשון", יצר אייל סדרה של עבודות העוסקות באבנים ובעצמות. השם שמשון צף בין דימויים המאזכרים אבנים, חרסים, עצמות ולסת-חמור, כמעין דו"ח וו של הסיפור המקראי.

מרב סודאי מעתיקה מעיתונים דיוקנאות של נפגעי טרור וקורבנות אינתיפאדת "אל-אקצא", מתוך רצון לתאר את המציאות היומיומית של אובדן וסבל משני צדי המתרס של הסכסוך. אופן הנחת צבעי האקריליק על גבי הבד מחקה עבודות רקמה דקורטיביות, המזכירות אומנות נשית מסורתית, שנועה דה לקישוט הבית. כך נוצר ניגוד חריף בין הטכניקה העמלנית, על צבעוניותה ושימושיה הדקורטיביים המקוריים, לבין התכנים הניזונים מאירועים חדשניים תיים ספוגי אלימות ושנאה.

בעבודה אש (עמ'...) חיברה סודאי קופסאות גפרורים לכדי צורת להבה. הקופסאות נצבעו והודבקו עליהן תצלומים של נפגעי טרור, ה"מבצבים" מתוך הלהבות.

הדימוי שנוצר הוא אומנם של אש מתפרצת, אך זוהי אש שתנועתה מאובנת, קפואה.

עבודה זו, הנושאת אופי של גל-עד, משמשת עדות מנציחה לקבוצת אנשים שבחיהם היו זרים זה לזה, אך הם חולקים את גורלם המר. פניהם של הקורבנות מותירים זיכרון לחיים שנגדעו.

אחלאם ג'ומעה חורטת דימויים של כלי נשק מודרניים על גבי אריחי קרמיקה

צבועים (עמ'...) על מנת לתאר את "פלישתה" של האינתיפאדה לביתה. כך היא ממחישה את חדירתם האגרסיבית של כלי המלחמה המנוכרים והברוטים ליום ללב ליבה של האינטימיות הביתית. ג'ומעה, ערבייה ישראלית תושבת טייבה הסמוכה לקו הירוק, מעידה על קושי בהגדרת זהותה. החיים על הגבול בין שתי הישויות, הישראלית מחד והפלשתינית מאידך, מטשטשים את הגדרת אופיו של מקום מגוריה ומקרים אותה, בעל כורחה, למוקד הסכסוך.

כאם לחמישה ילדים היא מעידה על התהליך שהוביל אותה לעיסוק במשוואת הזהות הערבית/ישראלית בצל פעילותו האינטנסיבית של צה"ל בשטחים.

עבודה זו נעשתה על ידי ג'ומעה בהשראתם של ציורי ילדיה, בתקופה בה נערך מבצע חומת מגן בטול-כרם השכנה: הציורים הפכו בהדרגה לציורי מלחמה. קולות הנפץ שנשמעו והצפייה הכפיתית במסוקים המפציצים את העיר ערערו, לדבריה, את שלווה החיים בבית וגרמו לה לנטוש את עיסוקיה הקודמים ולהתמקד במציאות החיים החדשה.

טל אמיתי מבטאת אף היא תחושת פגיעות וחרדה נואשת: העתיד האישי והלאומי נקשרים למושג הבית על ידי בנייתו של מבוך טקסטואלי מקוביות עץ קטנות (עמ'...).

המילים המצוטטות בעבודתה לקוחות מטקסט של פול אוסטר: "באיזה רגע חדל בית להיות בית? כשהגג מוסר מעליו? כשמפרקים את החלונות? כשהקירות קורסים? באיזה רגע הוא נהפך לערמה של פסולת בניין?... ואז, יום אחד, מתמוטטים לבסוף קירות ביתך. אבל אם הדלת נותרה על כנה, די לך לעבור דרכה והנה אתה שוב בפנים. נעים ללון תחת כיפת השמים, אין דבר אם יורד גשם. הרי זה לא יכול להימשך זמן רב."¹²

ציטוט זה של אוסטר מטריד ומצמרר במיוחד לאור השימוש שעושה בו אמיתי בהקשר של המציאות הישראלית בתקופת האינתיפדה המתמשכת. המילים נטענות בקונטציות השייכות לז'רגון האקטואליה: ביטחון, גדר הפרדה, הריסת בתים, טיהור...

הערגה לבית, בית אישי וקונקרטי, או מטפורי לאומי, מעוררת פעילות של חיפוש אחר מקום מפלט, דוחפת לבדיקת השייכות והופכת לאמצעי במסגרת הניסיונות להגדרת הזהות.

הקו הדק החוצץ בין סדר לכאוס, בין היות-בעל-בית לחסר-בית, מוגדר במיתויות של פול אוסטר באמצעות הדלת. על רקע המציאות הישראלית, הדרמטי

12. פול אוסטר, המצאת הבדידות, הקיבוץ המאוחד, 1995.

טית והכואבת, נדמה לפעמים כי אם רק תעמוד דלת הבית על כנה, תשוב תחושת הביטחון ואפשר יהיה לשוב ולהתכחש לריסוק הפנימי, לקריסת הנפש, לאובדן הזהות.

המבוך והקוביות, המגלים את הטקסט, הנם אלמנטים של משחק, אולם מדובר במשחקים עתיקים וטעוני משמעות. מאז הלבירינט של קנוסוס, שימש השיטוט במבוך סמל לגורל האדם ומשחקי הקובייה למיניהם היו ביטוי לתה- פוכות הגורל.

עבודה גדולת ממדים של דינה שנהב (עמ'...) היא חלק מסדרת עבודות הנושאת את השם Game Over, שם השאול מז'רגון משחקי המלחמה הווירטואליים. לצורך עבודה זו העתיקה שנהב דימויים של קרבות מהרחוב הפלשתיני מתוך תצלומים של עיתונים יומיים והרכיבה אותם מקוביות ספוג (גומאוויר), אותן צבעה בצבעי אקריליק.

שנהב עושה מניפולציה מודעת לטכניקת הפסיפס הקדומה: מחד היא מש- מרת ומשחזרת את סגנון העבודה האופייני ומאידך היא פוגמת באופי הנצחי של הפסיפס על ידי השימוש בחומרים ובתכנים עכשוויים.

עיסוקה של שנהב באמנות הפסיפס העתיקה נובע, לדבריה, מחיפוש אחר קשר עם עברנו התרבותי הרחוק. (אביה, דודו שנהב, שימש כמשמר הראשי של מוזיאון ישראל ועסק ברפאות ובשימור עתיקות).

אולם בשונה מפעולת החשיפה הארכיאולוגית, שנהב יוצרת דבר חדש: אם עבודת השחזור והרפאות של הארכיאולוג מנסה לתקן את פגעי הזמן, שנהב מדגישה בעבודותיה דווקא את נקודות השבר ואת שרידי ההרס. החומר הנ- מוך והמתכלה בו היא משתמשת (ספוג), פועל על הצופה באופן הפוך לתחו- שת נצחיותן והדרן של אבני הפסיפס. ההתרחקות מהמקור היפה והנצחי, המקושר עם מקומות פולחן ומבנים דתיים מעברה הרחוק של התרבות הארץ-ישראלית, נעשית בעבודותיה של שנהב כביטוי לקונפליקט האנושי, למאבק היומיומי, הזמני והחולף.

שנהב מאזכרת בעבודותיה באופן ישיר סיפורי מקרא מיתולוגיים העוסקים בהקרבת חיים (עקידת יצחק) ורצח (סיפור קין והבל). (עמ'... ועמ'...). דמותו של הבל המוטל הרוג, שהוא דימויו של הרצח הראשון המוזכר במ- קורות (בראשית, פרק ד', פסוק 8), מופיעה תחומה על ידי הציטטה המפורסמת "...מה שהיה הוא שיהיה ומה שנעשה הוא שיעשה ואין כל חדש תחת השמש" (קהלת, פרק א' פסוק 9).

שנהב מקפידה לשחזר בעבודתה את תהליך העבודה הקדום, אף כי עובדה זו נעלמת מעינו של הצופה: פיסות הספוג נצבעות בצבעי אקריליק, אחר כך נחתכות לקוביות הנערמות לפי צבע ורק לבסוף מתארגנות מחדש לתצריף, בהתאם לדימוי המתוכנן מראש.

חתיכות הספוג הגסות מתפקדות ביחס לאבני הפסיפס העדינות כיחידות מודולריות "מנופחות", מוגדלות, בעלות אופי נאיבי, אולי מתוך כמיהה יל- דית נואשת לבריאתו של מיקרוקוסמוס דמיוני של קוביות משחק רכות, ש"ירככו" במעט את המציאות התוקפנית והמאיימת המצוירת עליהן.

יעקב חפץ מתאר את דגל ישראל בתנוחה לא-שגרתית: כשהוא מונח רפוי ומקופל, אינו מתנופף על תורן (עמ'...). באופן זה הוא מוצג כדימוי של אוביי- קט פגיע, היוצר אסוציאציה של חיה פצועה, הזקוקה לחמלה ורוך. עבודת פסיפס זו מעניקה משמעות נוגה ואנושית לדימוי של הדגל – סמל לכוחה הריבוני של המדינה, סמל להגשמת החלום של הקולקטיב הציוני.

האופי הגרפי המקורי של הדגל, על קוויו הישרים וזוויותיו החדות של מגן הדוד שבמרכזו, יוצרים תחושה של נוקשות גברית ומתח. אופי זה מתרכך בעבודתו של חפץ עד ליצירת תחושה של רפיסות וקריסה.

יעקב חפץ: "...הרעיון לעבודה נבע מאמירה של פרופ' ישעיהו לייבוביץ', שכינה בזמנו את הדגל 'הסמרטוט הזה', ובכך הפריד בין החומר לסמל, בטענו כי הדגל איבד עם הזמן מאיכותו הסמלית המופשטת והפך לעגל הזהב..."¹³

בניגוד לסמלי המדינה האחרים, שעוצבו בעקבות ממצאים ארכיאולוגיים, הדגל הוא סמל גרפי חדש יחסית וכולו עמוס במשמעויות הלאומיות, שהט- עינו בו הרצל וממשיכיו בתנועה הציונית. הצגת הדגל המודרני כמין ממצא ארכיאולוגי עתיק משבשת את משמעותו ומציגה אותו כאנטי גיבור.

עבודה זו מהווה גם ציטוט של ציטוט מתחום תולדות האמנות – רפלקסיה לסדרת הדגלים של דוד גינתון משנות התשעים, שנעשו על פי הדגל האמרי- קני של ג'ספר ג'ונס משנת 1955.

סימה מאיר יוצרת "מרבדי אבן" בהם מתקיים עירוב של מונחים מתחום הפסיפס, הריצוף והאריג (עמ'...). אלמנטים צמחיים מפסיפסים בני המאה השישית מצוטטים בעבודותיה לצד שברי מילים וטקסטים הלוקחים מה- הוויה הישראלית, באופן המעיד על שיבוש רגשי ואידיאולוגי. כך המשפט התנכ"י ארץ זבת חלב ודבש, המוכר מסיפור המרגלים (יהושע, פרק ה' פסוק

13. מתוך שיחה עם יעקב חפץ, יוני 2004.

6), התכווץ בעוונותיו לארץ זבת. מן המשפט הלקוח משירת ההמנון: עוד לא אבדה תקוותנו, נותר רק צירוף המילים עוד לא אבדה ולצדם של שני אלה מתנוסס המשפט השקרי, הריק והישראלי כל כך הכל בסדר.

עבודותיה של מאיר מעמדות יחסים המתקיימים בין ערכים מנוגדים: עבר-הווה, קבוצה-פרט, גברי-נשי, קשה-רך.

בדומה לשימוש שעושה יעקב חפץ בדימוי הדגל, גם טיפולה של מאיר באבן מרכז את נוקשותה ובכך משבש הגדרות מגדריות: החציבה, הסיתות ושיבוץ האבנים בעבודת הפסיפס נחשבים למלאכות גבריות. הן חלק ממלאכת הבנייה והסלילה, השייכות, לפי האתוס הציוני, לתרומתו של החלוץ ל"בניין הארץ". לעומת זאת, הטיפול אותו מעניקה מאיר לשיבוץ אבני הפסיפס בעבודותיה, מקיים דיאלוג עם עבודות רקמה ואריגה, הנחשבות למלאכות נשיות. המתח הנוצר בין הטכניקה ה"גברית", בעלת האופי הנצחי, לבין הטכניקות ה"שוליות", הארעיות והביתיות באופיין, תורם גם הוא להמעטת ערכה של הטכניקה ה"חשובה", ה"גברית".

דוד וקשטיין מציג מדליוני פסיפס בהם מתוארים דיוקנאות של חילים, שהועתקו מתצלומים ישנים שלו ושל חבריו-לנשק ממלחמת יום הכיפורים. (עמ'...).

סדרת עבודות זו נעשתה בראשיתו של פרויקט אמנותי/חינוכי יוצא דופן, אותו יזם וקשטיין בשנת 1997 ובו הוא ממשיך עד היום: עבודה עם ילדים ונערים מאופקים, רמלה ונצרת.

בשנים האחרונות צרף וקשטיין לפעילות זו גם סטודנטים לאמנות מ"בצלאל", והם מסייעים לו כחונכים ליוצרים הצעירים.

יחד פועלים האמן, החונכים והחניכים, שואלים שאלות ומפיקים תוצרים משותפים המוצגים בחללים מוזיאליים.

העבודות המוצגות בתערוכה נעשו בשיתוף עם קבוצת בני הנוער מאופקים. קבוצת עבודה זו כונתה על ידי וקשטיין בשם המושעשע אופקים חדשים, תוך קריצה לקבוצת האמנים הישראליים, שחתרו אל המופשט בין השנים 1948-1964.

פעילותו הייחודית של וקשטיין ממקמת אותו בין הקטבים: התנהלות אמנותית במרכז מול עשייה חינוכית בפריפריה, יצירה אינדיווידואלית כאמן לעומת עבודת צוות רבת משתתפים עם ילדים ותלמידים. לא רק לשמור על שני העולמות מצליח וקשטיין, אלא אף לחבר בין הקצוות ולהפוך את פעילותו תו כמדריך וכמורה לחלק מיצירתו האמנותית.

ניתן לראות בפער בין המתודה בה בחר וקשטיין לבין תכני העבודות בסדרה, אמצעי להמחשת המטרות השונות אליהן ניתן לכוון אנשים צעירים – ההקדחה הצבאית מומרת בחתירה להישגים אסתטיים, בבחינת "וכתתו חרבותם לאתים" (ורוביהם למכחולים...).

המחשבה על אותם נערים העוסקים בעבודה אמנותית, אשר תחנת חייהם הבאה, השירות הצבאי, עלולה להעמידם בסיטואציה דומה לזו שבה נתונים אלה שאת דיוקנאותיהם עמלו להרכיב, מעוררת תוגה.

גורדון מציג את המילה חמלה באופן בו היא בוקעת מהוססת מבין עשרת אלפי ניירות מגולגלים. (עמ'...).

צבעוניותה המינורית של העבודה (לבן על לבן) מקשה על הצופה לאתר את המילה, המיועדת, לדבריו של גורדון, לבעלי חמלה בלבד. תהליך העבודה המדיטטיבי, העמלני, האובססיבי והמונטוני, מאפיין את העשייה האמנותית הזו כסוג של מנטרה. הנייר הרך, שאינו מצריך הפעלת כוח רב (בניגוד לעבודותיו הקודמות של גורדון בברזל ובמתכת), כיוון, לדבריו, את הלך-רוחו והוביל אותו למחשבה על מושג מופשט זה.

שברי המראה של דוד ריב (עמ'...) מפרקים את דמותו של המתבונן בהם באופן המשרה אי נחת. נדמה כי ריב מבקש להציב בפני הצופה מראה, פשוט כמשמעו. אל מול עבודתו משתקפים רסיסי דמותו של הצופה, שאינם מתגבשים לכלל דימוי קוהרנטי. עבודות אלה הן חלק מסדרת עבודות אותן יצר ריב בשנות התשעים. הן נעשו, לטענתו, באופן אינטואיטיבי, מתוך תחושה של שבירת כלים ורצון לטפל בתחושת האני המפוצל של עצמו ושל הצופה. עם זאת, מציין ריב, בעבודות אלה גלום רצון לבנות דבר מה דווקא מתוך השברים.

דניאל רוזין מציג לצופה דיוקן "מפוקסל" של עצמו (עמ'...), גם אם מדובר בדיוקן שברירי ומתכלה, המשתנה עם כל תזוזה קטנה של מושאו.

במשך שבע השנים האחרונות יוצר רוזין במדיום האמנות הדיגיטלית. הוא מעיד על עצמו כי במראה מצא אובייקט ונושא מחקר המהווים בעבורו בסיס להבעה ויצירה.

"המראה, למרות פשטותה, הנה אובייקט מורכב למדי. זהו חפץ המתנהג לפי עקרונות אופטיים פשוטים אך מורכבים, שאפילו טכנולוגיות משוכללות ומחשבים מתחכמים מתקשים לחקות. כך, את אותו אפקט שחתיכת פח ממורקת תיצור, גם מחשב מתחכם לא יוכל לשחזר" (רוזין בשיחה, 2004).

על עבודותיו מעיד רוזין כי הן מתפקדות בדרך זו או אחרת כסוגים שונים של מראות. כיום הן נעשות מתוך התייחסות מודעת ומכוונת לאובייקט קסום זה, אך הן החלו את דרכן, בשנים הראשונות ליצירתו, באופן אותו מגדיר רוזין, כלא מודע.

את עבודותיו מחלק כיום רוזין לחמש קבוצות אופייניות: מראות מכניות גדולות, מראות תוכנה, ציורי וידיאו, מראות אופטיות ודימויים מורכבים. רוזין מעיד על עצמו כי לאחרונה הוא מוצא עניין באובייקט הדיגיטלי כש-לעצמו, בניגוד להתייחסות המקובלת אליו כערוץ-העברה של מידע, או כמ-תווך שתפקידו מסתכם בשיגור אובייקטים "אמיתיים" ממקום למקום. בין היתר בודק רוזין ממה עשוי האובייקט הדיגיטלי ואילו אפקטים יש לפי-קסלים על העין האנושית המתבוננת בהם.

בסדרת מראות התוכנה שלו (העבודה המוצגת בתערוכה זו היא חלק ממנה), עסק רוזין במספר נושאים הנוגעים לדימוי הדיגיטלי. בין היתר, הוא ניסה לשוות לפיקסלים המרכיבים אותה אופי של ישויות בעלות רגשות ותשוקות.

* * *

התפתחותם העצומה של דימויי המחשב במהלך 25 השנים האחרונות הניבה פיתוח של שיטות תצוגה דיגיטליות משוכללות. תמונת המחשב בנויה על יחידות צבע (פיקסלים) המונחות זו ליד זו. יכולתה של העין האנושית לחבר את הנקודות הצבעוניות לכדי תמונה רצופה ובעלת משמעות, מאירה את הסוד אותו פענחו אמני הפסיפס הראשונים.

הדמיון המפתיע בין העקרונות הוויזואליים של אמנות "פשוטה" זו ובין תיאוריות ציוריות שהתפתחו במאה ה-19, (אימפרסיוניזם ופוינטיליזם), ובין אמנות המחשב העכשווית, מעוררת השתאות.

הפוינטיליזם, שיטת ציור שפיתח הצייר ז'ורז' סרה בשנת 1883, התמקד בטכ-ניקה של כיסוי התמונה בנקודות ובכתמים מבודדים של צבע טהור. קדמו לפיתוח השיטה מחקרים שעסקו בנושא הצבע, כגון זה של החוקר אוזן שב-רל (Chev-real) וחוקרים אחרים, שהוכיחו כי צבעים הגובלים זה בזה מתמזגים בעינו של הצופה והם "טהורים" מן הפיגמנטים שעורבבו על גבי לוח הצבעים (הפלטה). סרה הפוינטיליסט נעזר במחקר כדי להשיג את מטרתו האמנותית-להעלות על הבר את עצם תמציתה של מראית העין, את המהות הבלתי משתנה שבמראות החולפים.¹⁴

14. אנציקלופדיה לאמנות הציור והפיסול, תולדות הציור והפיסול, אופקים חדשים, כרך שלישי, עורך ומחבר ראשי: פרופ' דיוויד פייפר, בית הוצאה כתר, ירושלים, עמ' 110-111.

התפתחות תאוריות צבע מודרניות אלה, שהובילו להתפתחות הדפוס הצב-עוני במאה העשרים וכן עקרונות הפיקסלים, העומדים בבסיסה של אמנות המחשב העכשווית, מעוררים את השתאותנו לנוכח הישגם של אמני הפסיפס המוקדמים: הם היטיבו להבין את המבט האנושי ואת מורכבותו.

היופי שבפסיפס (וב"אחיו" המאוחר - הדימוי הדיגיטלי) מתקיים במתח שבין שתי רמות ה"קריאה" שהם מציעים - זו המספקת ממרחק-מה את מראהו הכללי של הדימוי וזו החושפת במבט קרוב את אופיים האינדיווידואלי של מרכיביו. התעתוע שנוצר ביניהן מתמיד ומעורר עניין.

* * *

דומה, כי מרבית העבודות המוצגות בתערוכה, מבקשות לשמר משהו מאו-פייה הדקורטיבי של אמנות הפסיפס המקורית¹⁵ ויחד עם זאת לומר דבר מה על תחושת ההתפרקות מערכים והשבר האידיאולוגי במציאות הישראלית, בין אם המדובר בהתפצלות החברה הישראלית לקבוצות אתניות ותרבותיות בעלות סדר-יום נפרד, או בהתפוררות הלכידות החברתית, בקיטוב הגובר בשיח הציבורי באשר לעתיד המדינה, או בסדקים בתחושת ההזדהות של רבים מאזרחיה עם אופייה המתגבש ואופן התנהלותה.

במבט ראשון מציגות עבודות אלה שלמות, אולם זו מתגלה עד מהרה כמ-פורקת, גם מבחינה צורנית וגם מבחינה תוכנית. עם זאת, באופן פרדוקסלי, דווקא התאור של מה שנשבר והתפורר מתקבל לא אחת כדימוי חזק, ברור ומורכב, שנוצר מתוך אנרגיה אדירה וסבלנית ולאחר תכנון קפדני ומדויק.

בעוד שאחדים מהאמנים פועלים מתוך שאיפה אוטופית לאחות את השברים ולהגיע לכלל תחושת שלמות, עסוקים אחרים בתיאור מציאותי של מצב רגשי קיים, ללא שאיפה, יומרה, או רצון לשנותו.

תחושה של פירוק ושבר מתוארת בפסוק מספר שערי הלשם (פירוש לתורת הקבלה של האר"י): "...ונשברו הכלים ונתפזרו השברים והניצוצין לשברים אין קץ וזהו השבירה..." (ספר שערי הלשם חלק א' - סימן יג)

מיתוס זה של הקבלה הצפתית, שבו יש העצמה של היסוד האנושי, מספר על עולם שהיה במקורו שלם, שופע ממקורותיו האלוהיים אל תכליתו, ממלא

15. "באמצע המאה השישית ניתן לראות נטייה של פסיפסנים יהודים להתנזר מתאורים של בני אדם, עובדה שלא הגבילה את פעילותם של אנשים פרטיים יהודים בכל הנוגע לקישוט בתייהם..." (6,000 שנות אמנות בארץ ישראל, אנציקלופדיה לאמנות הציור והפיסול, עורכים: פרופ' מיכאל אבי יונה, פרופ' יגאל ידין, בית הוצאה כתר, ירושלים, 1986, עמ' 292-4).

את הכלים העליונים המעבירים את השפע אל התחתונים – אולם אחדות זו נפגמה, נסתתמו צינורות השפע ונשברו הכלים. השברים היו לקליפות ובהן נסתרים ניצוצות האור האלוהי, הרחק מן העין. זהו על פי קבלת האר"י תיאור עולמנו.

התערוכה שברים מציגה התייחסויות ויזואליות שונות למציאות אקטואלית זו ומעלה את התחושות הלא פשוטות שבהתמודדות עם עולם זה. המתח שבין שבר לאיחוי מסתתר מאחורי החזות העתיקה ו"התמימה" של עבודת הפסיפס. המימוש האקטואלי שלה באמנות הישראלית חושף את הממד החתרני שלה ומעלה סימני שאלה לגבי עצם האפשרות לגבש זהות קוהרנטית, להגיע להגדרה אחת. מה שנפתח בשיבוש ופירוק, מסתיים אמנם בניסיון-איחוי, אך סימני השבר אינם נמחים. פניה החרושות של המציאות ניבטים ממגוון עבודות הפסיפס האקטואליות.

רשימת העבודות בתערוכה

אבישי אייל חיים, 1993 אקריליק על עץ לבוד 41x50.8 אוסף האמן	טל אמיתי עכשיו יקרה משהו, 1998-1999 אקריליק וטוש על פוליארטן 21x28.5x12 אוסף האמנית	שריף ואכד יריחו תחילה, 2004 אקריליק על בד, הדפסה דיגיטלית על נייר סטיקר אוסף האמן
אבישי אייל סגי נהור, 1993 אקריליק על לוח 60.9x45.7 אוסף האמן	אחלאם ג'ומעה ללא כותרת, 2004 אריחי קרמיקה, אקריליק 241x393 אוסף האמנית	דוד וקשטיין איה, 2002 פסיפס 61x61 אוסף פרטי
אבישי אייל שמשון, 1998 אקריליק על בד 120x80 אוסף האמן	ציבי גבע בלטה, 2003 טכניקה מעורבת על בד 622x178 (מידות העבודה השלמה) 800x178 אוסף האמן	דוד וקשטיין חיייל (מס.7), 1999-2004 1 מתוך סדרה של 17 פסיפס 80x80 אוסף האמן
אבישי אייל שט, 1993 אקריליק על עץ לבוד 40x50.8 אוסף האמן	גורדון חמלה, 2004 ניירות מגולגלים, עץ 122x49 אוסף האמן	דוד וקשטיין חיייל (מס.9), 1999-2004 1 מתוך סדרה של 17 פסיפס 80x80 אוסף האמן
טל אמיתי ללא כותרת, 2000 קוביות משחק על מזנונית 110x110x2 אוסף האמנית		

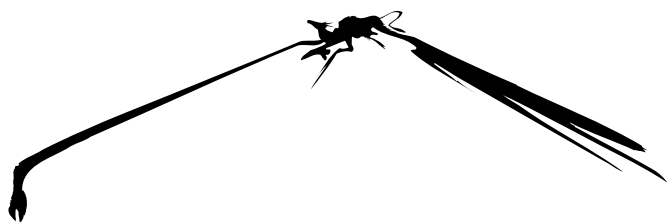
<p>דוד וקשטיין חיייל (מס.10), 1999-2004 1 מתוך סדרה של 17 פסיפס 80x80 אוסף האמן</p>	<p>יעקב חפץ דגל מונח, 2004 אבני פסיפס טבעי וזוכית 3 פסיפסים, 120x39 כ"א אוסף האמן הביצוע בשיתוף עם הגר חפץ, סטודיו לעיצוב בפסיפס</p>	<p>סימה מאיר ללא כותרת, 2004 (מתוך הסדרה עושים שוק) חצץ, ארגז קרטון 15x52x30 אוסף האמנית</p>	<p>מרב סודאי חיייל ומחבל, 2002 אקריליק על בד 25x30 אוסף האמנית</p>	<p>דוד ריב מראה גדולה בהירה, 1990 שברי מראה, בד, דיקט 130x166 באדיבות אוסף נעמי גבעון</p>	<p>פסיפס המאה ה-5-6 לספירה נמצא בכנסיית אל-מכר 110x98x4.5 באדיבות רשות העתיקות צילום: מריאנה סלצברגר</p>
<p>דוד וקשטיין חיייל (מס.11), 1999-2004 1 מתוך סדרה של 17 פסיפס 80x80 אוסף האמן</p>	<p>סימה מאיר ארץ זבת, 2004 דבק וחצץ 83x65 אוסף האמנית</p>	<p>סימה מאיר עוד לא אבדה, 2004 דבק וחצץ 65x55 אוסף האמנית</p>	<p>מרב סודאי מחבל, 2002 אקריליק על בד 40x30 אוסף האמנית</p>	<p>דוד ריב ציור מראות בהיר, 1990 אקריליק על בד, שברי מראה 120x180 אוסף פרטי</p>	<p>פסיפס המאה ה-5-6 לספירה נמצא בכנסיית אל-מכר 102x116x4.5 באדיבות רשות העתיקות צילום: מריאנה סלצברגר</p>
<p>דוד וקשטיין חיייל (מס.12), 1999-2004 1 מתוך סדרה של 17 פסיפס 80x80 אוסף האמן</p>	<p>סימה מאיר הכל בסדר, 2004 דבק וחצץ 65x52 אוסף האמנית</p>	<p>מרב סודאי אב ובן, 2002 אקריליק על בד 30x40 אוסף האמנית</p>	<p>מרב סודאי קורבנות 19/06/2002, 2002 אקריליק על בד 35x40 אוסף האמנית</p>	<p>דינה שנהב Game Over, 2001 1 מתוך סדרה של 5, גומאוויר ואקריליק על קרטון ביצוע 300x240 אוסף האמנית</p>	
<p>דוד וקשטיין חיייל (מס.14), 1999-2004 1 מתוך סדרה של 17 פסיפס 80x80 אוסף האמן</p>	<p>סימה מאיר ללא כותרת, 2004 (מתוך הסדרה עושים שוק) חצץ, ארגז קרטון 15x52x30 אוסף האמנית</p>	<p>מרב סודאי אמא, 2003 אקריליק על בד 18x27 אוסף פרטי</p>	<p>מרב סודאי שהיד, 2003 אקריליק על בד 35x40 אוסף האמנית</p>	<p>דינה שנהב הבל, 2004 גומאוויר, אקריליק, פיו.סי וסופרלק 180 ס"מ קוטר אוסף האמנית</p>	
<p>דוד וקשטיין חיייל (מס.14), 1999-2004 1 מתוך סדרה של 17 פסיפס 80x80 אוסף האמן</p>	<p>סימה מאיר ללא כותרת, 2004 (מתוך הסדרה עושים שוק) חצץ, ארגז קרטון 15x52x30 אוסף האמנית</p>	<p>מרב סודאי אש, 2004 (מתוך הסדרה קורבנות 2003 - 2004) טכניקה מעורבת 100x170 אוסף האמנית</p>	<p>דניאל רוזין מראה מס. 11 (מראת פסיפס), 2004 מחשב, מצלמת וידאו, מקרון, תוכנת מחשב מידות משתנות אוסף האמן</p>	<p>דינה שנהב עקדת יצחק, 2004 גומאוויר ואקריליק על דיקט 48x48 אוסף האמנית</p>	



ציבי גבע Tsibi Geva
 בלטה (פרט), 2003 Terrazzo (detail), 2003
 טכניקה מעורבת על בד Mixed media on canvas
 800x178 178x800
 אוסף האמן Collection of the Artist

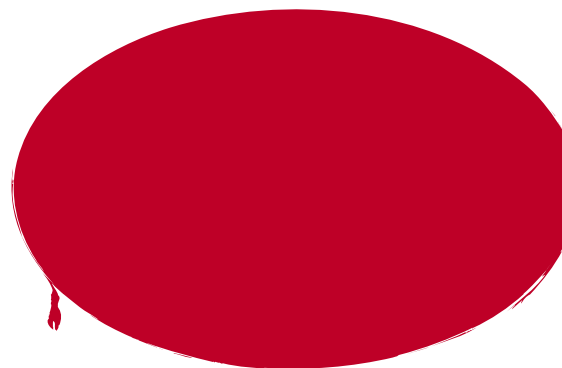
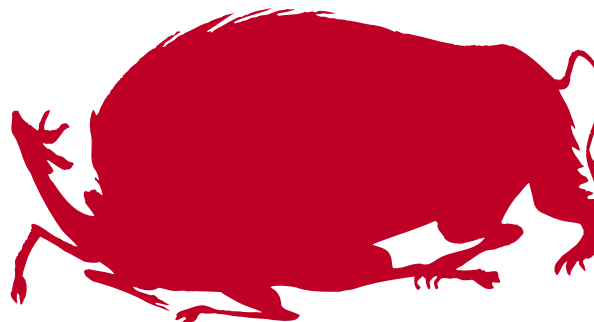
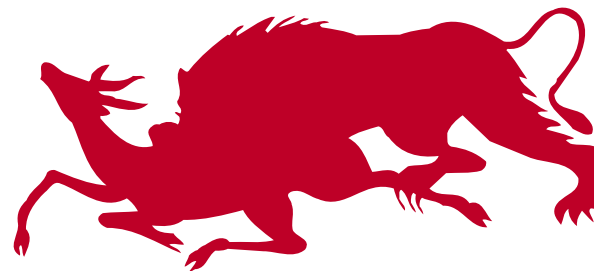


ציבי גבע Tsibi Geva
 בלטה (פרט), 2003 Terrazzo (detail), 2003
 טכניקה מעורבת על בד Mixed media on canvas
 800x178 178x800
 אוסף האמן Collection of the Artist



שריף ואבד
יריחו תחילה (פרט), 2004
אקריליק על בד
200x130
אוסף האמן

Sharif Waked
Jericho First (detail), 2004
Acrylic on canvas
130x200
Collection of the Artist

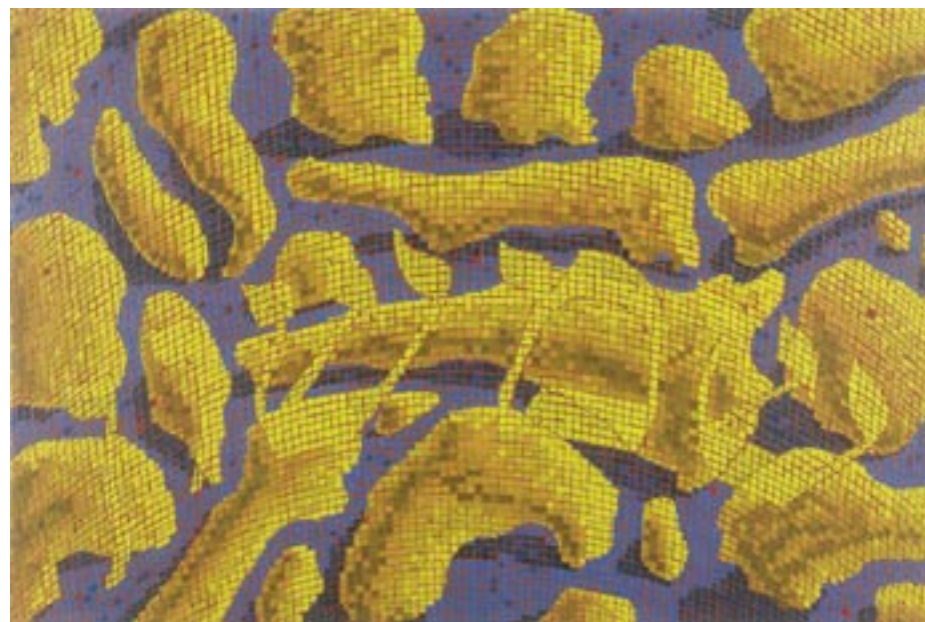


שריף ואבד
יריחו תחילה (פרט), 2004
אקריליק על בד
200x130
אוסף האמן

Sharif Waked
Jericho First (detail), 2004
Acrylic on canvas
130x200
Collection of the Artist



אבישי אייל **Avishay Ayal**
 סגי נהור, 1993 *Blinder*, 1993
 אקריליק על לוח Acrylic on board
 60.9x45.7 60.9x45.7
 אוסף האמן Collection of the Artist

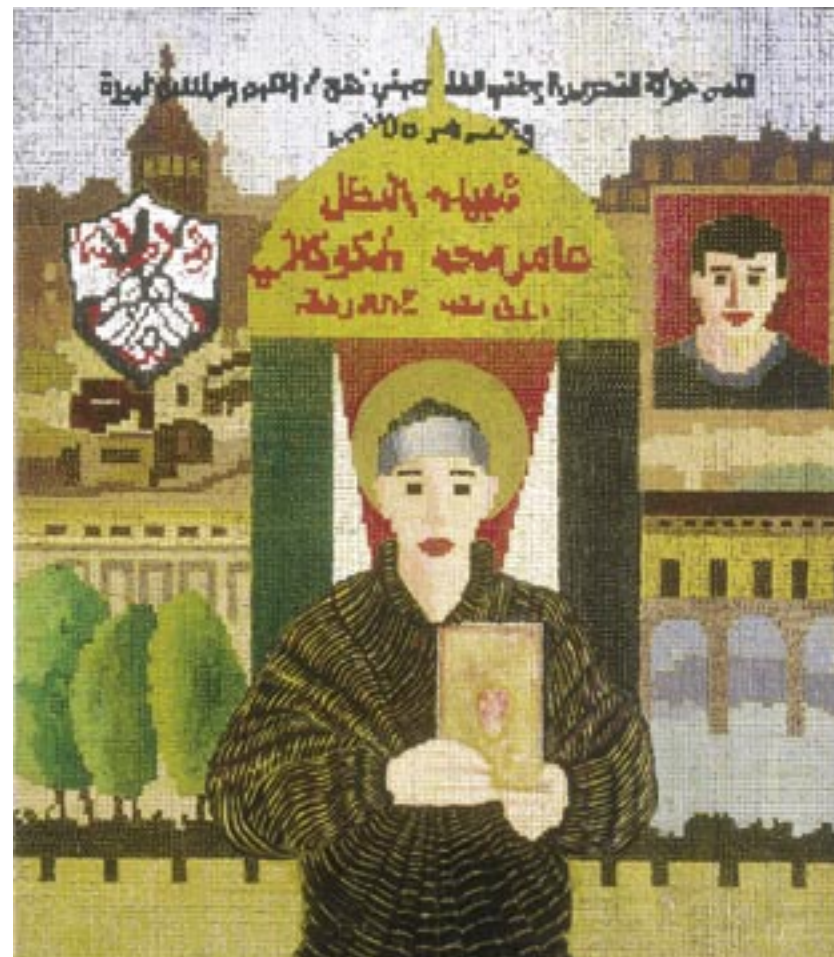


אבישי אייל **Avishay Ayal**
 שמשון, 1998 *Samson*, 1998
 אקריליק על בד Acrylic on canvas
 120x80 80x120
 אוסף האמן Collection of the Artist



מרב סודאי
 אב ובן, 2002
 אקריליק על בד
 30x40
 אוסף האמנית

Merav Sudaey
 Father and Son, 2002
 Acrylic on canvas
 40x30
 Collection of the Artist

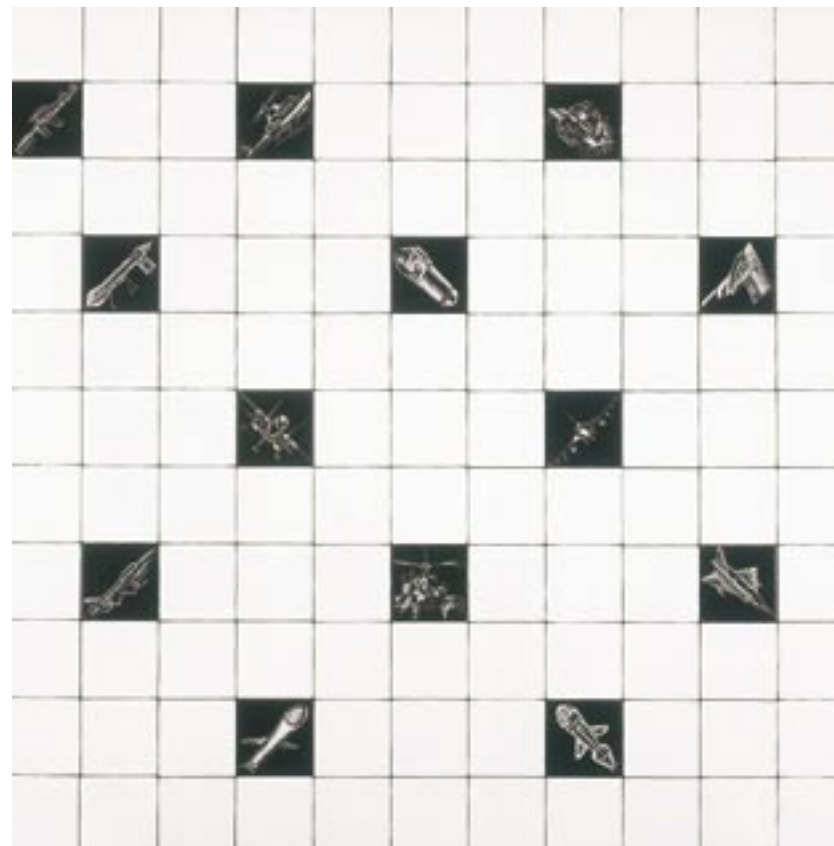


מרב סודאי
 שהיד, 2003
 אקריליק על בד
 35x40
 אוסף האמנית

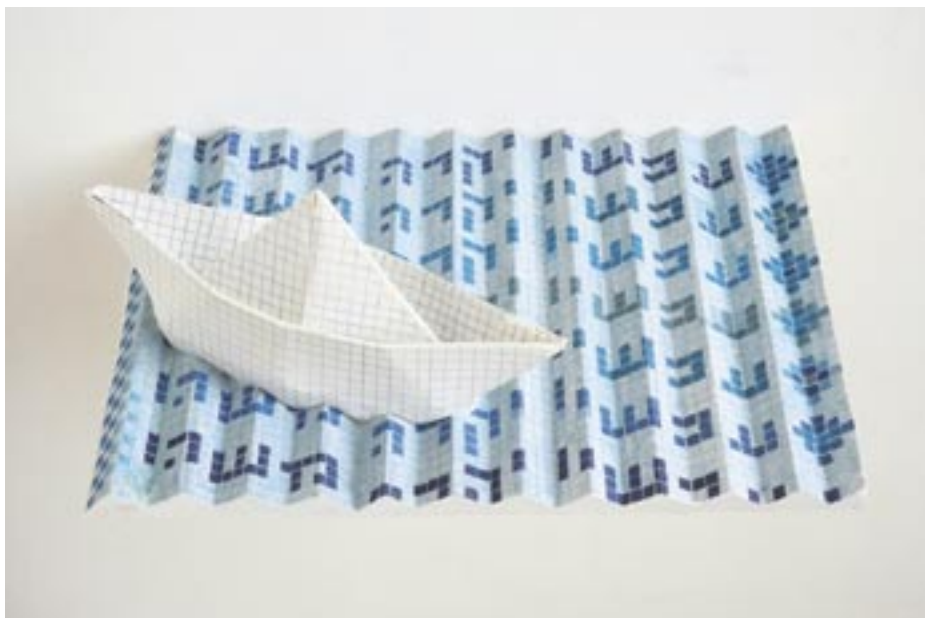
Avishay Ayal
 Samson, 1998
 Acrylic on canvas
 80x120
 Collection of the Artist



אחלאם ג'ומעה Ahlam Jomah
 ללא כותרת (פרט), 2004 Untitled (detail), 2004
 אריחי קרמיקה, אקריליק Ceramic tiles, acrylic
 241x393 241x393
 אוסף האמנית Collection of the Artist



אחלאם ג'ומעה Ahlam Jomah
 ללא כותרת, 2004 Untitled, 2004
 אריחי קרמיקה, אקריליק Ceramic tiles, acrylic
 241x393 241x393
 אוסף האמנית Collection of the Artist



טל אמיתי Tal Amitai
 עכשיו יקרה משהו, 1998-1999
 אקריליק וטוש על פוליאריטן
 21x12x28.5
 אוסף האמנית
 Collection of the Artist



טל אמיתי Tal Amitai
 ללא כותרת, 2000
 קוביות משחק על מזונית
 2x110x110
 אוסף האמנית
 Collection of the Artist



דינה שנהב Dina Shenhav
עקדת יצחק, 2004 Sacrifice of Isaac, 2004
גומאוויר ואקריליק על דיקט Foam and acrylic on plywood
84x48 48x48
אוסף האמנית Collection of the Artist



דינה שנהב Dina Shenhav
Game Over, 2001 Game Over, 2001
1 מתוך סדרה של 5 1 in a series of 5
גומאוויר ואקריליק על קרטון ביצוע Foam, acrylic on oaktag
300x240 240x300
אוסף האמנית Collection of the Artist



יעקב חפץ
דגל מונח (פרט), 2004
אבני פסיפס טבעי וזכוכית
3 פסיפסים, 120x39 ס"מ
אוסף האמן
הביצוע בשיתוף עם הגר חפץ,
סטודיו לעיצוב בפסיפס

Yaacov Chefetz
Lying Flag (detail), 2004
Natural mosaic stones and glass
3 mosaics, 39x120 each
Collection of the Artist
Executed in collaboration with Hagar
Chefetz – Studio for Mosaic Design



דינה שנהב Dina Shenhav
 עקדת יצחק, 2004 Sacrifice of Isaac, 2004
 גומאוויר ואקריליק על דיקט Foam and acrylic on plywood
 84x48 48x48
 אוסף האמנית Collection of the Artist



סימה מאיר Sima Meir
 עוד לא אבדה, 2004 Undying Hope, 2004
 דבק וחצץ Gravel and glue
 65x55 55x65
 אוסף האמנית Collection of the Artist



דוד וקשטיין David Wakstein
 חייל (מס. 8), 1999-2004 Soldier (No. 8), 1999-2004
 (1 מתוך סדרה של 17) (1 in a series of 17)
 פסיפס Mosaic
 80x80 80x80
 אוסף האמן Collection of the Artist



דוד וקשטיין David Wakstein
 חייל (מס. 7), 1999-2004 Soldier (No. 7), 1999-2004
 (1 מתוך סדרה של 17) (1 in a series of 17)
 פסיפס Mosaic
 80x80 80x80
 אוסף האמן Collection of the Artist



גורדון
חמלה (פרט), 2004
ניירות מגולגלים, עץ
122x49
אוסף האמן

Gordon
Compassion (detail), 2004
Rolled papers, wood
49x122
Collection of the Artist



גורדון
חמלה, 2004
ניירות מגולגלים, עץ
122x49
אוסף האמן

Gordon
Compassion, 2004
Rolled papers, wood
49x122
Collection of the Artist



דוד ריב
מראה גדולה בהירה, 1990
שברי מראה, בד, דיקט
130x166
באדיבות אוסף נעמי גבעון

David Reeb
Large Light Mirror, 1990
Mirror fragments, canvas, plywood
166x130
Courtesy of Noemi Givon Collection



דניאל רוזין	Daniel Rozin
מראה מספר 9, 2003	Mirror No. 9, 2003
מחשב, מצלמת וידאו, מקרן, תוכנת מחשב	Computer, Video Camera, Video Projector, Custom Software
מידות משתנות	Size - Variable
הוצג במוזיאון ישראל, 2004	Exhibited at the Israel Museum 2004

Sima Meir
Land Flowing, 2004
 Gravel and glue
 83x65
 Collection of the Artist

Sima Meir
Undying Hope, 2004
 Gravel and glue
 55x65
 Collection of the Artist

Sima Meir
Untitled, 2004
 (from the series **Going to the Market**)
 Gravel and cardboard box
 30x52x15
 Collection of the Artist

Sima Meir
Untitled, 2004
 (from the series **Going to the Market**)
 Gravel and cardboard box
 30x52x15
 Collection of the Artist

David Reeb
Large Light Mirror, 1990
 Mirror fragments, canvas, plywood
 166x130
 Courtesy of Noemi Givon Collection

David Reeb
Light Mirror Painting, 1990
 Acrylic on canvas, mirror fragments
 180x120
 Private Collection

Daniel Rozin
Mirror no. 11 (Mosaic Mirror), 2004
 Computer, video camera, projector, custom software
 Dimensions variable
 Collection of the Artist

Dina Shenhav
Abel, 2004
 Foam, acrylic, PVC and Superlac
 Diameter: 180 cm
 Collection of the Artist

Dina Shenhav
Game Over, 2001
 1 in a series of 5
 Foam, acrylic on oaktag
 240x300
 Collection of the Artist

Dina Shenhav
Sacrifice of Isaac, 2004
 Foam and acrylic on plywood
 48x48
 Collection of the Artist

Merav Sudaey
Father and Son, 2002
 Acrylic on canvas
 40x30
 Collection of the Artist

Merav Sudaey
Fire, 2004
)From the series *Victims*, 2003-2004)
 Mixed media
 170x100
 Collection of the Artist

Merav Sudaey
Mother, 2003
 Acrylic on canvas
 27x18
 Private Collection

Merav Sudaey
Shahid, 2003
 Acrylic on canvas
 40x35
 Collection of the Artist

Merav Sudaey
Soldier and Terrorist, 2002
 Acrylic on canvas
 30x25
 Collection of the Artist

Merav Sudaey
Terrorist, 2002
 Acrylic on canvas
 30x40
 Collection of the Artist

Merav Sudaey
Victims 19/06/2002, 2002
 Acrylic on canvas
 40x35
 Collection of the Artist

Sharif Waked
Jericho First, 2004
 Acrylic on canvas, digital print on sticker paper
 Collection of the Artist

David Wakstein
Aya, 2002
 Mosaic
 61x61
 Private Collection

David Wakstein
Soldier (No.7), 1999-2004
 (1 in a series of 17)
 Mosaic
 80x80
 Collection of the Artist

David Wakstein
2004-Soldier (No. 9), 1999
 (1 in a series of 17)
 Mosaic
 80x80
 Collection of the Artist

David Wakstein
2004-Soldier (No. 10), 1999
 (1 in a series of 17)
 Mosaic
 80x80
 Collection of the Artist

David Wakstein
2004-Soldier (No. 11), 1999
 (1 in a series of 17)
 Mosaic
 80x80
 Collection of the Artist

David Wakstein
2004-Soldier (No. 12), 1999
 (1 in a series of 17)
 Mosaic
 80x80
 Collection of the Artist

David Wakstein
Soldier (No. 14), 1999-2004
 (1 in a series of 17)
 Mosaic
 80x80
 Collection of the Artist

Mosaic pavement
 5th-6th Century
 El-Makr Church
 102x116x4.5
 Courtesy of Israel Antiquities Authority
 Photograph: Mariana Salzberger

Mosaic pavement
 5th-6th Century
 El-Makr Church
 110x98x4.5
 Courtesy of Israel Antiquities Authority
 Photograph: Mariana Salzberger

The exhibition *Fragments* presents diverse visual references to this current reality, eliciting the harsh feelings involved in confrontation of this world. The tension between fragmentation and reconstruction hides behind the ancient, “innocent” appearance of mosaic work. Its current realization in Israeli art exposes its subversive dimension, challenging the very possibility of forming a concrete identity, of arriving at a single definition. That which began with disruption and deconstruction indeed ends with an attempt at reassembling and reconstruction, but the signs of rupture are indelible. The furrowed face of reality still emerges from this spectrum of contemporary mosaic works.

EXHIBITION CHECKLIST

Measurements are given in centimeters, height x width x depth

Tal Amitai
Untitled, 2000
 Dice on masonite
 110x110x2
 Collection of the Artist

Tal Amitai
Something is Going to
1999-Happen, 1998
 Acrylic and marker on
 polyurethane
 12x28.5x21
 Collection of the Artist

Avishay Ayal
Blinder, 1993
 Acrylic on board
 60.9x45.7
 Collection of the Artist

Avishay Ayal
HIM, 1993
 Acrylic on plywood
 41x50.8
 Collection of the Artist

Avishay Ayal
Samson, 1998
 Acrylic on canvas
 80x120
 Collection of the Artist

Avishay Ayal
SHTA, 1993
 Acrylic on plywood
 41x50.8
 Collection of the Artist

Yaacov Chefetz
Lying Flag, 2004
 Natural mosaic stones and
 glass
 3 mosaics, 39x120 each
 Collection of the Artist
 Executed in collaboration
 with Hagar Chefetz
 – Studio for Mosaic Design

Tsibi Geva
Terrazzo, 2003
 Mixed media on canvas
 178x622
 (Dimensions of the entire
 painting – 178x800)
 Collection of the Artist

Gordon
Compassion, 2004
 Rolled papers, wood
 49x122
 Collection of the Artist

Ahlam Jomah
Untitled, 2004
 Ceramic tiles, acrylic
 241x393
 Collection of the Artist

Sima Meir
All Right, 2004
 Gravel and glue
 52x65
 Collection of the Artist

from one place to another. Rosin examines, *inter alia*, the constitution of the digital object and the effects of pixels on the human eye viewing them. In his series of software mirrors (to which the work presented in the show belongs), Rosin addressed several themes pertaining to the digital image, attempting to transform the pixels comprising it into entities with feelings and desires, etc.

* * *

The tremendous development of computer imagery in the past twenty-five years has led to the development of advanced digital display methods. The computer image is comprised of juxtaposed color units (pixels). The human eye's ability to connect the colored dots into a continuous, meaningful picture sheds light on the secret deciphered by the first mosaic artists. The surprising similarity between the visual principles of this "simple" art form, painterly theories developed in the 19th century (Impressionism and Pointillism), and contemporary digital art, is striking. Pointillism, a painting technique developed by artist Georges Seurat in 1883, was essentially a "system of applying paint in isolated dots of pure color." Its development was based on scientific studies of color, such as that of Michel-Eugène Chevreul and other scholars, who proved that adjacent colors blend in the viewer's eye, and that the resulting colors are "purer" than any pigments mixed on the palette. Seurat the pointillist used this research to obtain his artistic goal: "to capture on canvas the essence of appearances," the unchanging essence of changing sights.¹⁵

The development of these modern theories of color, which led to the development of the modern printing press in the 20th century, as well as the pixel principles underlying contemporary computer art enable us to appreciate the achievement of the early mosaic artists more greatly, as they fathomed the human gaze and its complexity. The beauty inherent in the mosaic (and its later "sibling," the digital image) lies in the tension between the two levels of "reading" they introduce: the general view of the image from a distance and the individual nature of its constituent elements discernible from up close. The illusion generated in the oscillation between these is constant and engaging.

* * *

The majority of the works in the current show endeavor to preserve the decorative nature of the original mosaic art to some extent,¹⁶ while commenting on the sense of ideological rupture and the disintegration of values in Israeli reality, whether this concerns the splitting of Israeli society into multiple ethnic and cultural groups with different agendas, the disintegration of social cohesion, the growing polarization in the public discourse about the future of the state, or the rifts in the sense of identification with the country's crystallizing nature and mode of operation felt by many of its citizens. At first sight the works offer a sense of wholeness and perfection, soon revealed as deconstructed, in terms of form and content alike. Paradoxically, however, precisely the depiction of that which is broken and disintegrated is often received as a powerful, lucid and stratified image spawned by great, patient energy and preceded by exact, exacting plans.

While the work of some of the artists is underlain by the utopian aspiration to reassemble the fragments and arrive at a sense of wholeness, others are engaged in a realistic depiction of an existing emotional state, without an aspiration, pretension, or desire to change it.

The sense of disintegration and rupture is described by Rabbi Shlomo Eliyashiv in *Sha'arei HaLeshem* (a Lurianic interpretation of the Kabbalah), maintaining that the vessels shattered and countless element is empowered, discusses a world that was originally whole, flowing from its divine origins to its end, filling the upper vessels that bequeath abundance onto the lower vessels. This unity, however, was interrupted. The channels of abundance were blocked, and the vessels – shattered. The fragments became shells encapsulating sparks of divine light, out of sight. This is the description of our world according to Lurianic Kabbalah.

14. In a conversation with the writer, 2004.

15. David Piper, *The Illustrated History of Art* (Hamlyn: 1994), pp. 358-259

16. "In the mid-6th century one may note a tendency displayed by Jewish mosaic-makers to abstain from human depictions, a fact which did not limit the activity of Jewish individuals in terms of their home decoration..."

works juxtapose antithetical values: past-present, collective-individual, male-female, hard-soft. Like Chefetz's use of the flag image, Meir's treatment of the stone softens its rigidity, thus interfering with gender-oriented definitions: quarrying, stone-cutting and inlaying in mosaic pavements are considered male labor, being a part of the work of construction and paving associated by the Zionist ethos with the pioneer's contribution to the "construction of the land." Meir's treatment of mosaic stone inlaying in her works converses with works of embroidery and weaving considered female crafts. The tension generated between the eternal, important, "male" technique and the marginal, ephemeral and domestic "female" techniques devalues the former.

David Wakstein presents mosaic medallions depicting portraits of soldiers copied from old photographs from the Yom Kippur War, where he appears with his brothers-in-arms (p. @@). This series was created in the beginning of an unusual pedagogical/artistic project Wakstein launched in 1997 and that has continued ever since: work with youth in Ofakim, Ramla and Nazareth. In recent years he has included art students from the Bezalel Academy of Art and Design, Jerusalem, in this activity. They serve as tutors to the young artists. The artist, tutors and pupils work together, asking questions and producing shared works that are presented in museum spaces. The works in the current show were created in collaboration with a group of youngsters from the town of Ofakim, a group Wakstein calls "Ofakim Hadashim," humorously alluding to the group of Israeli artists New Horizons ("Ofakim Hadashim") that operated between 1948 and 1964 and strove for abstraction. Wakstein's unique activity places him between poles: artistic practice in the center versus pedagogical practice in the periphery; individual work as an artist versus teamwork with the children and students. Not only does he manage to maintain the two worlds, but he brings these poles together, transforming his activity as a teacher and a mentor into a part of his artistic practice. The gap between Wakstein's chosen method and the contents of the works in the series may be perceived as a means to demonstrate various goals toward which young people may be directed: military sacrifice is substituted for an aspiration for aesthetic achievements, in the spirit of "and they shall beat their swords into plowshares" (and their guns into brushes...). The thought of those young people engaged in artistic work, whose next station in life, the military service, might put them in a situation similar

to that of the people whose portraits they have toiled to construct, is grim and unsettling.

Gordon introduces the word "Compassion," as it hesitantly pops out of tens of thousands of rolled papers (p. @@). The work's minor coloration (white on white) makes it difficult for the viewer to locate the word, intended, according to Gordon, only for those who are compassionate. The meditative, scrupulous, obsessive and monotonous work process characterizes this type of artistic practice as a mantra. The soft paper that does not require the use of physical force (unlike his earlier works in iron and metal) guided his state of mind, and led him to reflect on this abstract notion.

David Reeb's mirror fragments deconstruct the figure of their viewer, triggering disconcert. It seems that Reeb wishes to literally pose a mirror before the viewer. Facing his work, splinters of the viewer's image are reflected, which do not unite into a coherent image. These works are part of a series he created in the 1990s, intuitively, as he asserts, out of a sense of a radical change of values and a desire to address the split sense of self, his and the viewer's. Nevertheless, he stresses, the works embody the desire to construct something out of the fragments.

Daniel Rozin, who has engaged for the past seven years in digital art, offers the viewer a pixelized self-portrait (p. @@), even if this is but a fragile, perishable portrait that changes with every slight movement of its subject. The mirror, he says, provided him with an object and a theme for research that form the basis for art and articulation. "Despite its simplicity, the mirror is a rather intricate object. It is an object that obeys simple yet sophisticated optical principles, that even advanced technologies and state-of-the-art computers cannot imitate. Thus, the effect generated by a polished piece of tin cannot be reconstructed even by the most sophisticated computer..." says Rosin.¹⁴ His works function as mirrors of sorts, in various modes. Today they are created out of conscious and intentional reference to this magical object, but at the outset of his career, they were created unconsciously. Rosin divides his current works into five distinctive groups: large mechanical mirrors, software mirrors, video paintings, optical mirrors, and stratified images. Recently, he says, he has been interested in the digital object itself, as opposed to its usual treatment as a channel to convey information, or as a mediator whose role amounts to transmission of "real" objects

regained and it would have been possible once again to deny the internal fragmentation, the spiritual collapse and the loss of identity. The maze and the toy bricks revealing the text are game elements, albeit these are ancient and highly-meaningful games. Ever since the Knossos labyrinth, wandering in a maze has come to symbolize human fate, and various dice games have been an expression of the vicissitudes of fate.

Dina Shenhav's large-scale work (p. @@) is a part of the series *Game Over*, a title borrowed from the lingo of virtual war games. Shenhav copied images of battles on the Palestinian street from press photographs published in Israeli daily newspapers, and assembled them from acrylic-painted foam. Consciously manipulating the ancient mosaic technique, she preserves and reconstructs the typical mode of work, while intervening in the eternal nature of the mosaic by using contemporary materials and contents. Shenhav's preoccupation with the ancient art form of the mosaic stems from a search for an affinity with our distant cultural past. (Her father, Dudu Shenhav, was the Chief Conservator of the Israel Museum, Jerusalem and engaged in artifact restoration and conservation). Unlike the act of archaeological unearthing, however, Shenhav creates a new object: while the archaeological act of restoration is aimed at repairing the wear and tear of time, Shenhav emphasizes the point of rupture and the traces of destruction in her works. The low, perishable material she uses (foam) conveys a sense diametrically opposed to the eternity and splendor of the mosaic stones. In Shenhav's work, the drawing away from the beautiful, eternal original, which is associated with ritual sites and religious structures from the ancient past of Eretz-Israeli culture, articulates the human conflict, the temporal, transient everyday struggle. Shenhav alludes directly to mythological, biblical stories dealing with the sacrifice of life (the Sacrifice of Isaac) and murder (the story of Cain and Abel) (pp. @@). The figure of Abel lying dead – the image of the first murder mentioned in the Bible (Genesis 4:8) – is demarcated by the famous verse: "The thing that hath been, it is that which shall be; and that which is done is that which shall be done: and there is no new thing under the sun." (Ecclesiastes 1: 9). Shenhav exerts herself to reconstruct the ancient work process, even though this fact evades the viewer's eye: the pieces of foam are painted in acrylic, subsequently cut into cubes that are piled according to color, and only then are they rearranged into a jigsaw-puzzle, in keeping with the predetermined image. The crude pieces of foam function as

naive, "blown-up", modular units in comparison to fine mosaic stones, perhaps due to a desperate childlike yearning to create an imaginary microcosm of play blocks that would slightly "soften" the aggressive, threatening reality depicted on them.

Yaacov Chefetz portrays the Israeli flag in an unusual pose: lying loosely folded, rather than fluttering on a pole (p. @@); a vulnerable object reminiscent of a wounded animal that calls for compassion and tenderness. The mosaic work lends a gloomy, humane meaning to the image of the flag – a symbol of the country's sovereign power and of the realization of the dream of a Zionist collective. The original graphic nature of the Israeli flag, with its straight lines and the acute angles of the Star of David in its midst, convey the sense of male toughness and tension. This quality is mellowed in Chefetz's work to the point of feebleness and collapse. "The idea for this work," says Chefetz, "originated in the words of Prof. Yeshayahu Leibowitz who called the flag 'a piece of colored rag,' thus distinguishing between matter and symbol, maintaining that the flag has, over the years, lost its abstract symbolic quality and transformed into a golden calf..."¹³ Unlike other symbols of the state designed after archaeological findings, the flag is a relatively new graphic symbol entirely charged with national meanings invested in it by Herzl and his followers in the Zionist movement. Presenting the modern flag as a type of ancient archaeological finding disrupts its meaning, introducing it as an anti-hero. Furthermore, Chefetz's work is also an art history quotation, alluding to David Ginton's series of flags from the 1990s, made after Jasper Johns's American flag from 1955.

Sima Meir creates "stone carpets" that blend concepts from the fields of mosaic, flooring, and weaving (p. @@). Vegetal elements from 6th century mosaic pavements are quoted in her works alongside fragments of words and texts from Israeli life, attesting to an emotional and ideological disruption. Thus, for example, the biblical verse, "a land flowing with milk and honey" familiar from the story of the spies (Joshua 5: 6) has been abbreviated to read "Land Flowing," and the phrase "our hope is not lost" from Israel's national anthem was reduced to "is not lost"; hanging on the wall next to these two "quotes" is the false, empty and all-so-Israeli phrase "everything's going to be all right." Meir's

13. From a conversation with Yaacov Chefetz, June 2004.

portrait (*Blinder*), nude and blindfolded, emphasizes the dichotomous Israeli situation, involving great vulnerability with denial of the tragic situation in the Occupied Territories. Another work (p. @) bears the name Samson, that biblical hero endowed with Pagan qualities (whose name is derived from the word *shemesh* =sun) and unnatural physical power that enabled him to strike a thousand Philistines with a donkey's jawbone. Apart from the biblical context, the name Samson also triggers military associations closer to our time. The Shualei Shimshon unit ("Samson's Foxes") that operated in the south during the War of Independence was named after this biblical figure, and later, the IDF Shimshon unit of undercover fighters masquerading as Palestinians, that operated in Gaza during the first Intifada. In the wake of that first Intifada (1988), the Giva'ti Brigade trials, and the discharge of the Shimshon unit commanders, Ayal created a series of works dealing with stones and bones. The name Samson floats between images reminiscent of stones, potsherds, bones, and a donkey's jawbone, as a *déjà vu* of the biblical story.

Merav Sudaey copies newspaper portraits of terror casualties and victims of the al-Aqsa Intifada (the current Palestinian uprising) in an attempt to portray the daily reality of loss and suffering on both sides of the conflict. The acrylic's application on the canvas imitates decorative needlework, calling traditional female crafts intended as domestic decoration to mind. An acute contrast is thus created between the industrious technique, its coloration and original decorative uses on the one hand, and the contents that draw on news events and are imbued with violence and hatred, on the other. In *Fire* (p. @@), Sudaey glues matchboxes together to form the shape of a flame. She paints the boxes and attaches to them photographs of terror victims that seem to "burst forth" from amidst the flames. While the rendered image is indeed one of erupting fire, it is a fire whose motion is fossilized, frozen. Monument-like, the work serves as a commemoration of a group of people who were foreign to one another in their lives, yet came to share a bitter fate. The victims' faces form a memory of a life cut off.

Ahlam Jumah engraves images of modern weapons on painted ceramic tiles (p. @@) to describe the "invasion" of the Intifada into her home, thus illustrating the aggressive penetration of the brutal alienated arms to the very heart of domestic intimacy. Jumah, an Arab-Israeli living

in Taibe adjacent to the Green Line, attests to the difficulty in defining her identity. Life on the borderline between two entities, the Israeli and the Palestinian, blurs the definition of her place of residence, inevitably bringing her closer to the heart of the conflict. As a mother of five, she has become preoccupied with the Arab/Israeli identity equation in the shadow of the IDF's intense operation in the Occupied Territories. Her work in the show was inspired by her children's paintings during the time of Operation Defensive Wall in the neighboring Tulkarem, which gradually transformed into war paintings. The sounds of explosions and the obsessive sight of the helicopters bombing the city upset the peace and quiet in her home, she says, making her abandon her pervious engagements and focus on the new reality of life.

Tal Amitai articulates a sense of vulnerability and desperate anxiety as well. Personal and national futures are linked to the notions of the house and home via construction of a textual maze from small wooden toy bricks (p. @@). The words quoted in the piece are extracted from Paul Auster's *The Invention of Solitude* (1982): "At what moment does a house stop being a house? When the roof is taken off? When the windows are removed? When the walls are knocked down? At what moment does it become a pile of rubble? ... And then one day the walls of your house finally collapse. If the door is still standing, however, all you have to do is walk through it, and you are back inside. It's pleasant sleeping out under the stars. Never mind the rain. It can't last very long."¹² This quote from Auster is especially disconcerting and uncanny due to the way in which it is employed by Amitai in the context of Israeli reality during the ongoing Intifada. The words become charged with connotations from the jargon of current affairs: security, separation fence, demolition of houses ... The yearning for a home, whether a personal, concrete home or a metaphorical national home, leads to a quest for a refuge; it prompts one to explore his sense of belonging, and transforms into a tool as part of the attempt to define identity. The thin line between order and chaos, between home-owner and homeless, is defined by Auster in terms of the door. Against the background of the dramatic and painful Israeli reality, it sometimes seems that if only the door of the house had stood firm, a sense of security would have been

12. Paul Auster, *The Invention of Solitude* (New York: Penguin, 1988), p. 22.

of identity.⁶ Jacques Lacan has called the formative phase in the development of the child's sense of self "the Mirror Stage,"⁷ maintaining that during the formation of the self, the infant, whose abilities are still limited and fragmented, experiences an imagined sense of unity of himself and his abilities by looking at his reflected image in the mirror. This developmental phase, as defined by Lacan, sketches the first lines in the formation of the Ego.⁸

Attempts at deconstruction, or construction, emerge in diverse modes in the works of the participating artists:

Tsibi Geva (p. @@) presents a single work from a series of terrazzo (floor tiles) images he has developed over the years. The series as a whole is typified by deconstruction and reconstruction of the familiar image. His terrazzo pieces of recent years are large-scale paintings that introduce an elusive structure of disintegration and explosion of images. Resonating with images from other series, these explosions appear spontaneous at first sight. A closer look, however, reveals tight structural qualities devoid of a hierarchical thematic focal point, instead offering associations between forms alongside dissociations and interruptions. Despite the strong sense of disintegration they transmit, the parts unite to form a totality. The floor tile, functioning as a key image in Geva's work for many years, was a common object in the work environment of his father, Ya'acov (Cuba) Geber, who was an architect and a builder. His concrete contribution to the country's construction transformed over the years into a symbol of "Arab work." (The word *balata* =floor tile, is an Arabic distortion of the Latin word *plata* =plate). Ostensibly banal, this object is charged in Geva's work with political meaning, relating to the sense of ideological disintegration and chaos in Israeli society. At the same time, it also calls for an aesthetic discussion of the object's formal qualities.

Sharif Waked in *Jericho First* quotes an 8th century ancient mosaic from the Umayyad dynasty (p. @@), a magnificent mosaic floor found next to the throne room in a palace attributed to the caliph Hisham at

nicott, *Playing and Reality* (London: Tavistock Publications, 1971).

7. A stage he associated with infants aged 6-18 months.

8. J. Laplanche and J. B. Pontalis, *The language of Psychoanalysis* (London: Karnac Books, 1988), pp. 250-251.

Khirbet al-Mafjar, north of Jericho.⁹ Waked disperses the illusion that this is an ancient, authentic object by digitally reproducing the original mosaic via computer imaging, transforming it into a repeated pattern akin to a decorative wall-paper; he thereby performs an act of estrangement and a renewed deconstruction of Palestinian ideology and national authenticity, similar to those performed by Israeli artists with regard to Zionist ideology. From this point of departure, presenting an ancient mosaic from the Arab period,¹⁰ Waked embarks on a subtle, sophisticated discussion of the reality of the Israeli/Palestinian conflict. The key image of the mosaic, figuratively depicting a lion attacking a deer under a tree described in the written sources as the Tree of Life,¹¹ undergoes metaphorical transformation in two series of paintings based on digital manipulation. These images of the devouring lion and the partially devoured deer are fused to form a single awkward entity, a new hybrid that calls for reflection about the impossible relationship between hunter and prey. The symbolic identities of the two dissolve and merge in such a way that prevents not only their separation, but also the very ability to distinguish between them. Thus, instead of split vision that simplistically divides the world into "good" and "evil," a dense, oppressive system of interconnected vessels is created before our very eyes, where each constituent element exerts a crucial destructive influence on the other.

Avishay Ayal's works from the 1990s continue his preoccupation with Israeli identity and its historical, political and linguistic roots, begun in the 1970s. *SHTAHIM* (p. @@) is the first work in a series dealing with words painted as a mosaic. This politically charged word (literally denoting territories, a reference to the Occupied Territories in its definite form, and phonetically reminiscent of the word *shtihim* =carpets) is presented as a decorative ornament. This Hebrew word, which carries a heavy associative burden, becomes meaningless when spelled in Latin letters, and all the more when cut into two syllables: SHTA-HIM. Israel's internal codes, obsessively preoccupied with our relationship with the Arabs, acquire an ironic dimension here. The artist's self-

9. Avi-Yonah, see. n. 1, p. 55.

10. 633-1099 AD.

11. Avi-Yonah, see. n. 1, p. 55.

12. Paul Auster, *The Invention of Solitude* (New York: Penguin, 1988), p. 22.

maintains that due to the visual and conceptual didactic nature of the biblical scenes uncovered in Byzantine mosaics in ancient synagogues in Israel, select Biblical stories could be bequeathed to the worshipers, thus allowing assimilation of conceptual-ideational messages. The symbolism of these select biblical stories manifested the ways of Providence: forgiveness and redemption, an act of heavenly salvation that emerges at the place where man is helpless.⁴

This was the mode of depiction used to convey the stories of the Sacrifice of Isaac's (Beth Alpha), Noah's Arc (Gerasa, present-day Jerash, in Trans-Jordan and Mopsuestia, the modern Missis, in Cilicia, Asia Minor), King David as Orpheus (Gaza Maiumas), and Daniel in the Lion's Den (Na'aran and Khirbet Susiya).⁵

The works in the current show introduce variations to the mosaic technique whose original products were durable, thereby investing the contemporary images and contents they address with significance and permanence. The eternal nature of this ancient art form seems to attest, in contemporary contexts, to the artists' fear that the news events inundating them would likewise become everlasting. Distancing the testimony to the ancient world may also be interpreted, on the personal level, as the artists' attempt to challenge the Zionist narrative ironically by juxtaposing it with archaeological images as a reaffirming proof from the past.

Three of the participating artists – Yaacov Chefetz, David Wakstein, and Sima Meir – create real mosaics by inlaying small stones, thus shifting the ancient technique to current directions. While Chefetz alludes to a specific type of mosaic from 2nd century Rome, Wakstein attests that his choice of this technique was primarily pragmatic; it was aimed at facilitating his pedagogical work with large groups of students, so as to cancel the hierarchy among students and between teacher and stu-

4. Asher Ovadiah, "Mosaic Art of the Ancient Synagogues in Israel," in *Mosaic Art in Ancient Synagogues in Israel from the 4th to the 7th Centuries*, translator: Richard Flantz, exh. cat., the Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University, 1993, p. 82.

5. According to Prof. Ovadiah, in terms of content one may generally identify three iconographic elements: the biblical scene, the zodiac, and the Torah Ark flanked by *menorahs*. Ibid.

5. According to Prof. Ovadiah, in terms of content one may generally identify three iconographic elements: the biblical scene, the zodiac, and the Torah Ark flanked by *menorahs*. Ibid.6. D. W. Win-

dents. Sima Meir creates stone carpets that allude to images of ancient mosaic pavements, using plain gravel originating in present-day trends in Israeli landscaping and construction. The words incorporated into her works shift attention from the decorative and historical to the emotional and topical. In her attempts to reinforce her affinities with history she is guided by her sense of detachment. As arises from the works of other artists in the show, however, the quest for historical roots is not consoling; it exposes a sense of dismay, an unbridgeable gap between the fantasy about the perfection of the world of the past and the sense of transience and detachment typifying our world today.

Unlike these three, all the other artists in the show substitute the industrious act of inlaying the ancient mosaic stones with jigsaw-puzzles of sorts, made of industrial, modern, accessible and "cheap" materials: Dina Shenhav's foam cubes, Tal Amitai's toy bricks, Ahlam Jumah's ceramic tiles, the acrylic paints used by Avishay Ayal and Merav Sudaey, David Reeb's mirror fragments, Daniel Rozin's pixels, and Gordon's rolled papers.

The mirror functions in the works of David Reeb and Daniel Rozin as an "impaired" metaphorical object taking part in the process of identity formation. Reeb creates paintings from mirror fragments, whether by attaching them directly to the canvas without any addition, or as part of a painterly array of geometric forms (p. 26). Through these fragments he challenges the false feelings of an ostensible unity, or alternatively, the sense of splitting experienced by the viewing subject. Daniel Rozin creates a digital mirror by means of a custom software (p. @@). His interactive work reconstructs the viewer's figure with the help of a camera situated in the exhibition space. The resulting digital image resembles the operation of the mirror that reflects the viewer's image. But the figure being constructed before his very eyes does not present him with his entire image; it remains disintegrated and only partially decipherable.

According to theories of personality, the process of identity formation involves external reflection. When that reflection is faithful and accurate, it promotes the sense of an "inner anchor," to which one may return and from which one may draw strength in times of difficulty. Alternatively, a distorted reflection leads to a flawed, incapable sense

“volume,” and “weight,” uncharacteristic of the medium of painting. In many instances, the art of mosaic transforms a two-dimensional work into a relief that oscillates between painting and sculpture. Adoption of this model of mosaic inlay and reconstruction may attest to the artists’ need to correspond with an artistic culture of the past, a culture unearthed in many archaeological sites and exhibited in historical museums all over the country.

Sacred to Jews, Muslims and Christians alike, the Land of Israel has had a significant place in the distribution of ancient mosaic art throughout the Roman Empire. More mosaic pavements have been unearthed here than in any other Byzantine province.¹ Adopted by the Jewish inhabitants of the land from as early as the first century, mosaics were found in many sites throughout the country – in synagogues, churches, and public buildings, as well as in oil and wine presses and affluent homes.

The word “mosaic” originates from the word “muse,” although the art of mosaic does not have a patron-muse. In this sense, it is a hybrid art form that vacillates between painting and sculpture, lacking the quintessential qualities of “pure” art.

Confrontation of the threatening reality by means of quasi-ancient tools is discernible in the work of Sharif Waked who presents the Israeli/Palestinian conflict through images borrowed from an 8th century mosaic (p. @@). A similar *modus operandi* is displayed by Yaacov Chefetz, who assembles the Israeli flag from little stones in Roman mosaic style (p. @@), and David Wakstein, who presents the portraits of his fellow Yom Kippur War (1973) fighters within decorative mosaic medallions (p. @@). Such use of a quasi-ancient technique in contemporary art is subversive. The introduction of the ancient technique and images as popular materials, or characterization of ephemeral current photographic news images as ancient or timeless, renders the exploitation of this art form of the past a manipulative act.

At times, the artists borrow images or motifs from the past, introducing them to a context that lends them new meaning. Dina Shenhav schematically depicts the figure of Abel, lying on the ground, and next to it – a quote from Ecclesiastes (p. @@). Avishay Ayal inscribes the

name of biblical Samson (p. @@), thus alluding to the echoes of the ancient name in the titles of IDF units. Sima Meir creates stone carpets containing hybrid-creatures, linking the ancient mosaic technique to its contemporary manifestations (p. @@).²

The decorative facet is emphasized in the works of many of the artists participating in the show. Merav Sudaey presents the portraits of terror victims via “decorative” colorful means originating in the art of embroidery. Juxtaposing this modest medium with the harsh, unbearable contents it endeavors to express underscores the degree of terror and absurdity inherent in a reality of life in the shadow of terror (p. 34). Tal Amitai “sails” an origami paper boat on an embellished “notebook page,” while the words “something is going to happen” threaten to capsize the boat at any minute (p. 23). The boat and its surface, both made of hardened polyurethane, “masquerade” as a checkered notepad page, extracted from the world of schoolchildren, and the bluish coloration of the color squares, rendered in acrylic and marker, conflicts with the sense of danger arising from the text. Gordon fixes tens of thousands of rolled papers within holes he carved on a plywood surface (p. 34). The dense cluster, generating the appearance of “paper beads,” reveals the highly-charged word “compassion” in the white background. Ahlam Jumah employs prevalent domestic decorative bath tiles, but instead of the common, banal flower images or children’s drawings, she “decorates” them with unsettling images of weapons.

Many of the works seem to convey feelings of fear and helplessness vis-à-vis a threatening, deadlocked reality. They relate not only to the current aspects of the Israeli reality, but also borrow images of death and destruction from the world of antiquity. The analogy between our reality today and the existential fears and distress that burdened the ancient inhabitants of the land, allows perusal of the problems of the present from a certain distance.

In his essay in the exhibition catalogue *Mosaic Art in Ancient Synagogues in Israel from the 4th to the 7th Centuries*,³ curator Prof. Asher Ovadia refers to the didactic aspects of ancient mosaic pavements. He

2. Meir’s stone carpets are inspired by decorative stone surfaces found in Byzantine synagogue mosaics characterized by rich geometric, vegetal and figurative motifs.

3. An exhibition held at the Genia Schreiber University Art Gallery, Tel Aviv University, 1993.



פסיפס
המאה ה-5-6 לספירה
נמצא בכנסיית אל-מכר
110X98X4.5
באדיבות רשות העתיקות
צילום: מריאנה סלצברגר

MOSAIC PAVEMENT
5th-6th Century
El-Makr Church
110x98x4.5
Courtesy of Israel
Antiquities Authority
Photograph: Mariana
Salzberger

FRAGMENTS

Mosaics and Reality in Israeli Art

Time for Art, November 2004 – March 2005

The sense of disintegration and rupture in the definition of Israeli identity is reflected in the work of contemporary Israeli artists who address charged images and topical content. These artists have chosen to express the charged contents of the present via dialogue with an ancient technique – the mosaic, a particularly interesting phenomenon due to the contrast between the contemporary messages and the old “language.”

The current show sets out to explore the need exhibited by Israeli artists to redefine their identity as a player in the national situation, to present a historical metaphor in their works by borrowing artistic means from the past, and perhaps even to undermine the very possibility of defining identity. By turning to the art of the past, artists endeavor to clarify a thing or two about their obscure identity for themselves. The need to turn to an ancient technique may also be interpreted as a psychological vehicle that enables confrontation of a threatening reality by classifying it as “belonging to the past.”

The works featured in the show engage in deconstruction of the figurative image, or reconstruction of the deconstructed whole. These acts of deconstruction and reconstruction enhance or, alternatively, enfeeble the image, thus allowing for its redefinition, differently. Through attempts at disruption, deconstruction, and re-stitching, questions are raised concerning the nature of the depicted images, as a meticulous scrutiny of obscure phenomena. These “analytical” inquiries try to draw information not only with regard to the viewed objects, but, most of all, with regard to the viewer himself.

The contemporary use of mosaic as an artistic tool lends it “body,”

Time for Art Israeli Art Center
36 Montifiori Street, Tel Aviv 65201

Chairpersons: Ilana and Yoram Wakshlak
CEO: Ran Wakshlak
Artistic Director and Chief Curator: Gideon Ofrat
Administration and Production: Rakefet Mulder

Fragments

Mosaics in Contemporary Israeli Art
26 November 2004 – 31 January 2005

Curator: Neta Gal Azmon
Production Assistant: Yael Hacmun

Catalogue

Text: Neta Gal Azmon
English Translation: Daria Kassovsky
English Copy Editing: Jonathan Spector
Hebrew Copy Editing: Osnat Rabinovitch
Graphic Design: Beni Kori
Typography: Noam Fridman
Photographs: Danny Abekasis (p. @@), Avi Abutboul (p. @@),
Yoram Bouzaglo (p. @@), Ram Bracha (p. @@), Ran Erde
(p., @@), Eran Gal (p. @@), Yossi Galanti (p. @@), Avraham Hay
(p. @@), Oded Lebel (p. @@), Mariana Salzberger
(p. @@), Sharif Waked (photographs and graphic images, p. @@).

Color Separations & Printing: @@

ISBN: @@

© All rights reserved, **Time for Art**: Israeli Art Center, 2004
timeforart@timeforart.co.il
www.timeforart.co.il



Acknowledgements

Heartfelt thanks to the participating artists;
to all the private collectors who were willing to lend works from their collections for the duration of the show;
to Ilana and Yoram Wakshlak for the warm hospitality throughout the preparation of the show;
to Gideon Ofrat for the good advice;
to Ran Wakshlak and Rakefet Mulder for the professional work;
to Yael Hacmun for assisting in the production of the show with utmost competence and dedication;
to Tami Katz-Freiman and Aya Lurie for their generous, friendly help;
to Avishay Ayal, Efrat Galnor, and Yitzhak Ben Ner for their insightful comments on the text;
to Osnat Rabinovitch for the attentive, professional editing;
to Daria Kassovsky for the faithful and fluent translation;
to Clara Iuchtman for the accompaniment in the processes of deconstruction and reconstruction;
and last but not least, to Barak for his love and support.

FRAGMENTS

Mosaics in Contemporary Israeli Art

Tal Amitai

Avishay Ayal

Yaacov Chefetz

Tsibi Geva

Gordon

Ahlan Jomah

Sima Meir

David Reeb

Daniel Rozin

Dina Shenhav

Merav Sudaey

Sharif Waked

David Wakstein