



יונתן גולד: בועט בדלי

יונתן גולד: בועט בדלי



משכן לאמנות, עין חרוד
Mishkan Museum of Art, Ein Harod



משכן לאמנות, עין חרוד

מנכ"לית: אורית לב־שגב

אוצר ראשי: יניב שפירא

הקטלוג רואה אור לרגל התערוכה

יוני גולד: בועט בדלי

אוגוסט 2021 – דצמבר 2021

תערוכה

אוצרים: יניב שפירא, נטע גל־עצמון

ניהול השאלות: יהודית בז'רנו

שימור: מור טבנקין, יון ננו

מנהלה: מירב ברוידא, איה בשור, עתר פלד

תלייה: גילי נתן

סיוע טכני: זוהר דורון

שיווק: חניתה בריל

קטלוג

עורך: יניב שפירא

עיצוב והפקה: משה מירסקי

עריכה עברית ותרגום לאנגלית: דריה קסובסקי

צילום: דור אבן חן, ציקי אייזנברג, אלעד שריג

עיבוד והתאמת צילומים לדפוס: ארטסקאן, תל אביב

הדפסה וכריכה: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל אביב

על העטיפה:

ציור אדום (ארבעה גברים ודליים), 2021,

טכניקה מעורבת על בד, 184x202 (ר' עמ' 70-71)

כל המידות בסנטימטרים, רוחב x גובה

כל העבודות מאוסף האמן, אלא אם צוין אחרת

© 2021, כל הזכויות שמורות למשכן לאמנות, עין חרוד

מסת"ב: 3-17-7497-965-978

הקטלוג רואה אור בתמיכת:

קרן אילנות של זהב

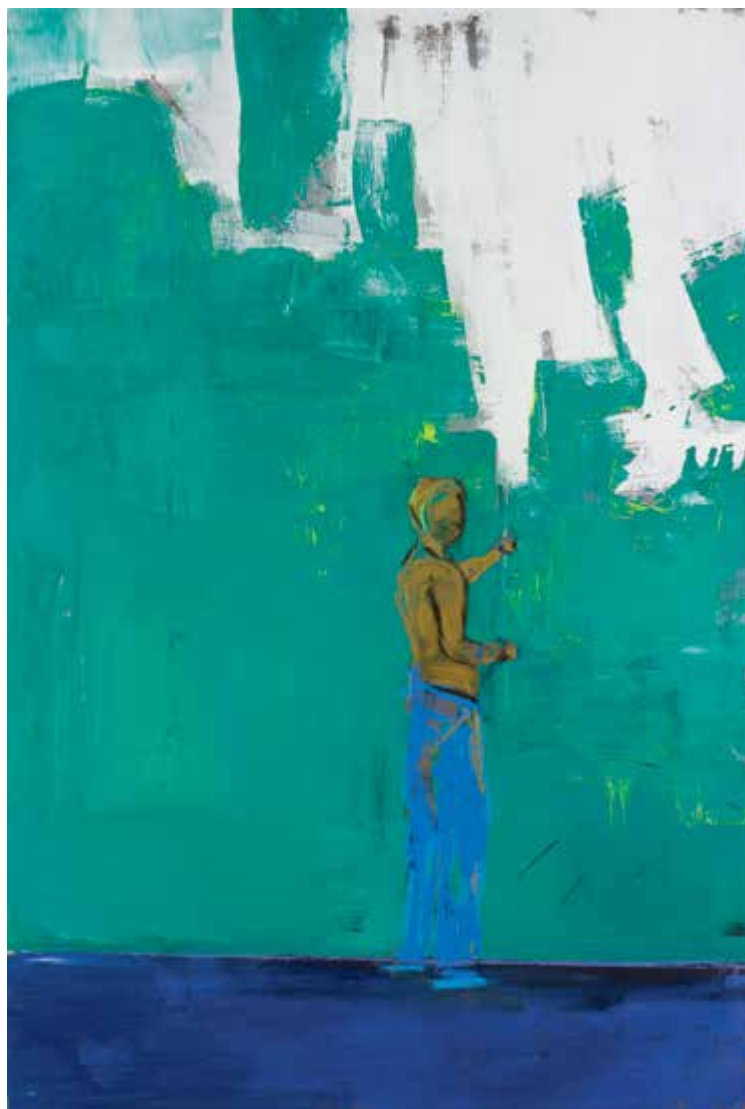
מועצת הפיס לתרבות ולאמנות



מפעל הפיס

תוכן העניינים

5	פתח דבר אורית לבי־שגב
7	תולדות יונתן גולד יניב שפירא
11	אני והחבר'ה: היחיד והקבוצה בעבודתו של יונתן גולד נטע גל־עצמון
15	לאתגר את הטעם הטוב עירן דורפמן בשיחה עם יונתן גולד
21	עבודות 2014–2021
81	ציונים ביוגרפיים



180x120, פיגמנט ושעווה על בד, 2014, *Push & Pull IV*
Push & Pull IV, 2014, pigment and wax on canvas, 180x120



קטלוג זה, המלווה את התערוכה "יוני גולד: בועט בדלי", מתמקד בציוריו של גולד ממש השנים האחרונות. הוא מאפשר להתבונן בהם ברצף שבבסיסו היגיון פנימי, פרי מהלך חקרני ויצרני, ששזורים בו שורשים ביוגרפיים בקיבוץ, יחסים בין אנשים וסוגיית מקומו של היחיד – ובמקרה זה גם מקומו של הצייר – כחלק ממערכת או מקבוצה.

כבר ממבט ראשון מתייחדת התערוכה בצבעוניות עזה וחושנית, הנפרשת בהינף מכחול על הבדים הגדולים, לופתת את הצופה המהופנט, ומוליכה אותו/ה פנימה, למסע סוציולוגי רב-שכבתי מרתק, המתמקד במספר סוגיות חברתיות. גולד הוא אמן טוטאלי, המשוקע כל כולו במלאכת הציור, מערבוב הפיגמנטים ועד למתיחת הבד. במרידה יצרית ובלהט אמנותי בלתי מתפשרים הוא שומר אמונים לאמת האמנותית שלו ו"בועט בדלי": שובר מוסכמות, מנפץ נוסטלגיות ומאיר את המציאות באור ביקורתי.

גולד, מהנציגים הבולטים של דור הביניים בציור הישראלי, מקיים ביצירתו שיח ער עם ההיסטוריה של הציור המקומי, השלובה לבלי הפרד בערכים של מקום ושל חברה. עבודותיו זרועות הדים לאמנים דוגמת שלום סבא, יוחנן סימון ויוסף זריצקי בבחינת דיאלוג רב-דורי, כזה המכונן מסורת ותרבות. ההתכתבות עם תולדות האמנות הישראלית ומקומו של הקיבוץ בעיצוב זהותו האמנותית של גולד מתיישבים היטב עם חגיגות שנת המאה של קיבוץ עין חרוד, ואך טבעי הוא שתערוכת היחיד המוזיאלית הראשונה שלו מוצגת במשכן לאמנות.

בראש ובראשונה ברצוני להודות ליונתן גולד על שפתח לנו צוהר למרחב היצירה שלו ועל שיתוף הפעולה הפורה. תודות והערכה ליניב שפירא ולנטע גל-עצמון, אוצרי התערוכה, על עבודת האוצרות המעמיקה והיסודית ועל מאמריהם מאירי העיניים בקטלוג זה, ולעירן דורפמן,

שחברותו רבת השנים עם גולד והשיח המתמשך ביניהם מאפשרים לנו להתוודע לעולם המושגים והדימויים של גולד.

תודה לקרן אילנות של זהב על תרומתה לאמנות הישראלית בכלל ועל תמיכתה בקטלוג זה בפרט, ולמועצת הפיס לתרבות ולאמנות על הסיוע הנדיב, שאפשר את מימוש הקטלוג. תודה מיוחדת למשאלים, שניאותו בלב חפץ להיפרד מהעבודות שבאוספיהם לתקופת התערוכה: מיכל ברק נבו, שירה וישי דוידי, חגית ומייק תמיר, ובעלי האוספים הפרטיים, שביקשו להישאר באלמוניותם. תודה למשה מירסקי על עיצוב הקטלוג המרשים ועל עצותיו הטובות; לדריה קסובסקי על העריכה המוקפדת, על התרגום לאנגלית ועל הדיאלוג הקשוב; לדור אבן חן, לציקי אייזנברג ולאליעד שריג על התצלומים האיכותיים של העבודות לקטלוג; לרעות עירון, שליוותה את התהליך מראשיתו; ולבסוף – תודה מקרב לב לצוות המשכן לאמנות, שעמל להוציא את התערוכה מהכוח אל הפועל: אילה אופנהיימר, הניה איתן, יהודית בז'ראנו, מירב ברוידא, חניטה בריל, איה בשור, עפרי גרדי-כהן, זהר דורון, רוני דרורי, מור טבנקין, דבורה ליס, יון ננו, מיכל סלנט, עתר פלד, תניא פרדמן, דובן שמחוני ויניב שפירא.

אורית לב-שגב, מנכ"לית



אור לבן, מתוך הסדרה מים (אחרי שלום סבא), 2013, שעווה ופיגמנט על בד, 30x28
White Light, from the series Water (After Shalom Sebba), 2013, wax and pigment on canvas, 30x28

תולדות יונתן גולד

ינוב שפירא

“מתרחצות”, “קבוצה” ו“ועדות קבלה” – כחלק מהליך חקרני ויצרני, המאפשר לו ליצור וריאציות שונות על נושא אחד; לעסוק במספר נושאים, במקביל ולאורך זמן, כפרויקט מתמשך וארוך טווח.

פועל. צָבַע. צייר

חירתו של גולד לשפה אמנותית משלו לותה בתהליך ממושך של ניסוי וטעייה. היאחותו בערכי ציור מסורתיים הציבה במרכזו של תהליך זה את החיפוש אחר צבע ומצע, שיעלו בקנה אחד עם הנרטיב המעסיק אותו. מאז שנת 2010 החל להתקין בעצמו את מצעי הציור שלו, לבנות את מסגרות המתיחה ולמתוח עליהן את הבדים, להכין מצע של גרונד ולייצר צבעים משל עצמו. אלה הורכבו מתערובת של דבק, שעווה קרה (cera colla) ופיגמנטים, שבצירופם יוצרים פני שטח שטוחים, מבליטים את איכויות הצבע הראשוני ומנטרלים את הברק האופייני לצבעי שמן: מצאתי מתכון להכנת צבע משעווה, שמעבירים אותה באמוניה, כך שהיא הופכת למשחה, ואז מוסיפים לה אבקת צבע. זה עדיף בעיניי על הנראות הפלסטית של האקריליק, אבל זה הופך את הציור שלי למאוד מוגבל: אי אפשר לעבוד עליו ביותר משלוש-ארבע שכבות, כי אז הוא מתחיל להתפרק. אני חייב לגשת לציור מרוכז יותר ולקבל החלטות ברורות. גם זה, בעיניי, דומה יותר לחיים: הזמן מוגבל והאפשרויות מוגבלות.¹

מהלך חומרי ונפשי זה חידד את הגדרתו העצמית של גולד כצייר ונחקר על ידו בהליך הציורי עצמו. בעקבות סדרת האלמנטים של שלום סבא מראשית שנות ה-60 של המאה ה-20 החל גולד לצייר את סדרת העבודות מים (אחרי שלום סבא) (2013),² ובה 15 וריאציות שונות, המתמקדות באלמנט המים. באמצעותה ביקש לבחון ערכים ציוריים טהורים בדגש על דו-ממד ועל תלת-ממד, תיאור של נפח באמצעות קו ויחסים בין פוזיטיב ונגטיב צבעוניים. בשתי עבודות מן הסדרה צָבַעִים, שנוצרו בסמיכות זו לזו, הוא מתאר דימוי, המקביל בין פעולת הצייר לפעולת הצָבַע. בעבודה Push & Pull IV (2014)³

יונתן גולד נולד בקיבוץ אפק וגדל בבית ששררה בו אווירה של תרבות ויצירה: אביו מילא שורה של תפקידים ציבוריים ובמקביל היה צייר שהופקד על קישוטי החג בקיבוץ, ואמו הקימה בקיבוץ בשנות ה-90 של המאה הקודמת מפעל בובות. “בתור ילד זכור לי, שקישוטי פסח של אבא היו קרובים ללבו במיוחד”, מספר גולד. “הוא היה פורס בדים גדולים של בני ישראל עובדים בפרך או יוצאים מעבדות לחירות, ומדי שנה היה נוסף בד חדש, שנתלה על קירות חדר האוכל”. חוויות מבית ההורים, לצד היומיום הקיבוצי – לרבות הלינה המשותפת, המקלחת המשותפת בבתי הילדים, טיולים שנתיים, שירה בצוותא וחגים קהילתיים – שזורים בעולמו של גולד, המעיד כי משחר נעוריו נמשך לציור. בהיותו כבן 16 עזב את המסגרת הקיבוצית והחל ללמוד אמנות במכללת תל חי. את המחלקה לאמנות ניהל אז האמן דניאל פרלטה, שביצירתו התחקה אחר צורות גיאומטריות, צבע, אור וצל כבוני חלל, ואלה השפיעו על גולד הצעיר. לאחר שירותו הצבאי פנה גולד ללימודי אמנות באוניברסיטת חיפה, ומאוחר יותר – במדרשה לאמנות במכללת בית ברל. בראשית שנות האלפיים התגורר שנים אחדות באמסטרדם, השתלם באקדמיה המלכותית לאמנויות יפות (Rijksakademie) במסגרת שהות אמן והתוודע מקרוב לסצנת האמנות האירופאית.

תודעת הקיבוץ ואתוס “ישראל היפה”, זיקה לתולדות האמנות הישראלית ותפישת הציור כחלק מהמהלך הגדול של המודרניזם המערבי משמשים כמקורות ראשוניים בציור של גולד. בה בעת הדימויים שלו שאובים ממקורות עכשוויים, מידיים ובלתי צפויים: מהאינסטגרם, מסדרות טלוויזיה או ממראה מקרי ברחוב, המאפשרים טיפול רדיקלי בנושאים מסורתיים. התבוננות במכלול יצירתו מבעד לפריזמות אלה מאפשרת להבין אותה כדיאלקטיקה של המשכיות ושל מרד, ואת העבודה בסדרות – “צָבַעִים”,



יוחנן סימון, **במקלחת**, 1952, שמן על בד, 95×65.5,
אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות
Yohanan Simon, *In the Shower*, 1952, oil on canvas, 95×65.5,
collection of Tel Aviv Museum of Art

נראית דמות, אוחות בידה מברשת צבע, צובעת קיר גדול ממדים. בכותרת העבודה, שהיא מעין אנלוגיה לפעולת הצייר, יש משום רמז או הצהרה לגבי גישתו זו. סצנה דומה ומפותחת יותר מוצגת בדיפטיכון ציירים (מעבר לקיר) (2014): עמ' 60-61 בבד השמאלי נראות שתי דמויות מול קיר גדול, האחת ניצבת על גבי ארגז פלסטיק, המונח על כיסא צר רגליים, ונתמכת על ידי הדמות האחרת. ידה המושטת כלפי הקיר וראשה המוטת בתשומת לב מוזהים עם פעולת הצייר. הבד הימני, לעומת זאת, מופשט לחלוטין ומורכב ממשוחות צבע רחבות וגסות. עבודה מאוחרת יותר, סולם (2020), עמ' 56-57 מדהדת את ציירים (מעבר לקיר), אלא שעתה אלו הן שתי דמויות עירומויות, האחת ניצבת בראש סולם, עסוקה בפעולת צביעה, בעוד תשומת לב הדמות האחרת, זו שלמרגלותיה, נתונה לטלפון הנייד שבידה. על הבחירה לפעול כ"צייר-צָבֵעַ" סיפר גולד:

אני תופש את מלאכת הצייר בסטודיו כמשהו ששייך לגילדה של בעלי מקצוע. כשציירים נפגשים, השאלות המעסיקות אותם נסובות סביב סוג הגרונד, הפיגמנטים והמסגרות. לגביי פעולת הציור, היא בעיקרה טכנית, פעולה של הכנה וסידורים. אני אוהב את הצבע, את הפיזיות שלו, את ההתמודדות שלו עם המרחב. אני מכין בעצמי את הצבע, מערבב את הפיגמנט עם דבק ושעווה. הכול דורש הכנה ותכנון. זו פעולה שחייבת להתרחש מהר, ואין הרבה מקום לטעויות. אני רואה לנגד עיניי אמני קיבוץ, כמו יוחנן סימון או אהרון גלעדי, שתיארו את הדמויות שלהם באופן דומה, בלי אפיון פסיכולוגי, אבל עם נוכחות פיזית חזקה מאוד.²

היחס בין ביטוי פיגורטיבי למופשט ינומק בעבודותיו העתידיות של גולד כחלק מגישה עקרונית, המעמדת בין שני אופני ציור אלה. כשהוא ניצב מול הבד הריק, הוא מתחיל במילוי צבע כביטוי מופשט, ואל תוכו בוקע הדימוי הנבחר. "המקום שמאפשר לי את הסיפוק", מתאר גולד את תהליך הציור, "הוא המקום של המופשט, לצייר חלל". באותה נשימה הוא מעיד: "אני לא יכול לחשוב במופשט, מחוץ לחוויה האנושית. בשבילי המופשט הטהור יכול

להיות נחמד, כמו אצל ריכטר או רותקו, אבל כל ציור מופשט שאני אוהב מתחבר לי, בסופו של דבר, למשהו אנושי".³ הופעתו של המופשט, לצד ממדיהן הגדלים של עבודותיו, מוסברים על ידי גולד גם כתגובה למסורת ציור הקיר, שאותה הכיר מקרוב בקיבוצו שלו, פרקטיקה שהייתה מקובלת מאז שנות ה-40 של המאה ה-20 באמנות הציבורית בישראל ובתנועה הקיבוצית בפרט.⁴ ציורים אלה עיטרו את קירות חדרי האוכל ומבני ציבור אחרים כחלק מן האמונה בכוחה של האמנות ובתפקידה המחנך. עם התחזקות מגמת המופשט בציור הישראלי, בעידודם ובהשפעתם של אמני "אופקים חדשים", חלחלה מגמה זו גם לציור הקיר על חשבון הציור הפיגורטיבי המגויס. דיאלקטיקה זו אומצה על ידי גולד, שהתייחס בעבר להשפעותיה של קבוצת "אופקים חדשים": "כקבוצה אני לא מוצא שם מניפסט סגנוני אמיתי, אבל יש בתשוקה שלהם להתכתב עם המודרני ולהגדיר את המקומי משהו שרחוק מלהגיע לכלל סיום. הם נתנו לשדה האמנות המקומי נקודת התייחסות שאי אפשר להתעלם ממנה".⁵ בהתאמה, הוא מאמץ את המופשט כהצעה אלטרנטיבית לזו המוקפדת, הלירית והמרצדת של יוסף זריצקי, אביגדור סטמצקי ויחזקאל שטרייכמן (אך כזו הקרובה יותר לאבשלום עוקשי, לצבי מאירוביץ ולפנחס אברמוביץ).

יחיד. יחד. קבוצה

אחת העבודות הראשונות בסדרת המתרחצות, שעליה החל גולד לעבוד בשנת 2015, היא הטריפטיכון מתרחצות בירוק (2015), עמ' 34-35 שצויר בזיקה ישירה לציור הנודע של יוחנן סימון, במקלחת (1952). חיבתו של גולד לסימון,

שנתפש כאמן קיבוץ מובהק ובה בעת הקפיד להציב במרכז יצירתו את נקודת המבט האישית, מובנת. סימון זכה בזמנו לביקורת על כך שהבליט את המנוחה על פני העבודה ואת האינטימיות המשפחתית על חשבון זו הקולקטיבית, בציורים כגון שבת בקיבוץ, שעת הילדים, מנוחה בקיבוץ ואחרים. ברוח זו, גולד מתיר לעצמו להשתחרר מהסייגים ששם לעצמו סימון, ובדרכו ממיר את העירום הגברי בעירום נשי, את יחסי הקרבה ואת המבטים המצטלבים בהתכנסות ובבידול הדמויות, ואת תנוחות הגוף, היוצרות קומפוזיציה אחידה ואורגנית, בחלוקה לשלושה לוחות נפרדים. עם זאת, הדמיון ניכר לעין: שלוש הדמויות בלוח המרכזי מוצגות במהלך פעולת התלבשות, תוך תשומת לב לכפכפים ולבגדים (המחליפים את הגופיות ואת המגבות הלבנות) כציטוט ישיר מסימון. שתי הדמויות, הישבות בלוח השמאלי ומתבוננות במסך האיפד, "לקוחות" מציור הקיר של סימון, נוער בקיבוץ, שבו מתוארים בני נוער עובדים בשדה ובמטע, ובחזיתו נראות שתי נערות קוראות בספר. הדמות, היושבת בגפה בלוח הימני ונראית עסוקה בהתנגבות ובנעילת כפכפים, מקבילה לאחת הדמויות מקבוצת המתרחצים. בבחירתו של גולד לקרוא לציור מתרחצות הוא מפקיע אותו מהקשרו הקיבוצי המיידני לטובת העיסוק בנושא זה בתולדות האמנות המערבית, ובפרט בסדרת עבודותיו הידועה של פול סזאן, המתארת נשים וגברים עירומים על גדת אגם או נהר. הסדרה של סזאן הייתה נתונה לאינספור פרשנויות, אך הצייר עצמו העיד, כי תר אחר הקומפוזיציה המושלמת, זאת באמצעות תנוחות הגוף, מיקום המתרחצות בנוף וביחס למערך העצים ומיקום האגם. גם העובדה שסזאן מקפיד להציג את דמויותיו ללא סממני זיהוי אינדיבידואליים היא בעלת

משמעות. הן אינן מסתכלות זו על זו או על הצופה, ויופיין נעוץ, בסופו של דבר, באופן שבו נוצר הציור ובהעמדה הקומפוזיציונית והצבעונית שלו.

הדי ציורו של סזאן ניכרים גם בקבוצה של דמויות בודדות, שצייר גולד, בהן זמן ביניים, עמ' 48⁷² זמן ביניים II עמ' 37 ואיש עם ספר, עמ' 49⁷³ כולן מ-2019. המאופיינות כחסרות זהות וא־הרואיות, עסוקות בפעולות יומיומיות של התפשטות וקריאה. הן ממוקמות לרוב בחלל ריק, המעצים את בדידותן לנוכח האפשרות האחרת של קבוצה או של חברה, ומופיעות על רקע אדום, כחול או ירוק, התורם ל"אקלים" הציורי. התבוננות במתרחץ (1885 בקירוב) של סזאן – בפרפורציות הגוף של הנער המתבגר, בהעמדתו במקום לא־מקום, במבטו המושפל והמהורהר – מעידה, חרף הדמיון הניכר, שגולד אינו מתעניין רק בקומפוזיציה הציורית, אלא הוא מבקש להציג את הדמות הבודדת כחלופה לקבוצה.

עניינו של גולד בדינמיקה קבוצתית בא לידי ביטוי בשתי עבודות נוספות, המציגות בני נוער בחיק הטבע, במה שעשוי להיתפש כטיול שנתי או כטיול של תנועת נוער. בציור *Fire on the Mountain* (2019) עמ' 72 מתוארת קבוצה של שישה נערים ונערות לבושים למחצה, יושבים בנוף פתוח. חלקם שעונים זה על זה או שלובים זה בזה, ועם זאת ניכר שכל אחד מהם שקוע בעצמו. בולטות במיוחד שתי דמויות, היושבות זו לצד זו ומפנות את עורפן האחת לאחרת. בציור אליבי (2020) עמ' 73 מתוארת סצנה, ובה חמישה נערים ונערות מקובצים סביב מדורה בנוף מדברי לילי. שני הגברים שרועים ישנים בעוד שלוש הנשים עסוקות כל אחת בענייניה. בהיעדר מרחב נופי מובחן הופך הרקע בכל אחד מהציורים למעין תפאורה, הממקמת את

פול סזאן, המתרחץ, 1885 בקירוב, שמן על בד, 127x96.8, אוסף המוזיאון לאמנות מודרנית, ניו יורק
Paul Cézanne, *The Bather*, ca. 1885, oil on canvas, 127x96.8, collection of the Museum of Modern Art, New York



>>
פול סזאן, המתרחצות הגדולות, 1900-1906, שמן על בד, 210.5x250.8, אוסף מוזיאון פילדלפיה לאמנות
Paul Cézanne, *The Large Bathers* (*Les Grandes Baigneuses*), 1900-1906, oil on canvas, 210.5x250.8, collection of Philadelphia Museum of Art



יוחנן סימון, נוער בנגב, 1956, שמן על בד, 96.5x130, אוסף משכן לאמנות, עין חרוד
Yohanan Simon, Youth in the Negev, 1956, oil on canvas, 96.5x130, collection of Mishkan Museum of Art, Ein Harod

ההתרחשות מחוץ למקום ולזמן. בעוד הצבעוניות הצהובה (יום) והכחולה (לילה) מעצימה את המראה הסוריאליסטי. הרמזים, שנוטע גולד לנוף הררי ומדברי, מקשרים אותם לקבוצת ציורים מוכרת אחרת של סימון, נוער בנגב (1956), שעסקה במיתוס אהבת הארץ. בעוד סימון מצביע על הנוף המדברי כמרחב סלעי סבוך וחף מהקשרים ציוניים ישירים, הרי עבור גולד מוקד העבודות הוא הנוער, המוצג מנקודת מבט אולטרה-מודרנית, כחף ממניעים אידיולוגיים, כגון הפרחת השממה או ידיעת הארץ, ועסוק בעצמו יותר מאשר באחר.⁶

בשנתיים האחרונות מחלחל לציור של גולד מוטיב נוסף: וריאציות שונות של ועדות קבלה, שבהן נתון גורלו של אדם בידי אחרים. כך הוא מפנה את תשומת הלב למתח האנושי הגלום ביחסי מרות, היררכיה, בירוקרטיה וכוח. בציור ועדת קבלה (2019)⁵²⁻⁵³ מוצגים חברי הוועדה באופן אירוני ואפילו גרוטסקי. שבע דמויות ישובות מאחורי שולחן ארוך, המוטה על צדו. חלק מהן מסתכלות לכיוון הצופה, ההופך בעצמו ל"נבחן"; אחרות עסוקות בטלפון או בבהייה באוויר, ואחת אף מגדילה לעשות ורוכנת על השולחן, שקועה בתרדמה עמוקה. מערומיה של הוועדה נחשפים מתחת לשולחן, שם מתגלים חבריה ללא בגדים לגופם, ורק נעליים לרגליהם. גולד מצביע עליהם כאותו נער החושף כי "המלך הוא עירום": הדמויות העירומות בציור שלי לא עוסקות בעירום כשלעצמו. העירום משמש אותי כמטאפורה, מאפשר לי לעסוק בדינמיקה האנושית בצורה ישירה. ברגע שאני מפשיט את הדמות, הציור מקבל משמעות נוספת, המחדדת את יחסי הכוחות ואת המתח.

קבוצות האנשים בעבודות החלטות משותפות II (2019),⁵⁰ ללא כותרת (2019)⁴⁰ ושולחן עבודה (2019)⁴⁴⁻⁴⁵ מוצגות אף הן בעירום מלא או חלקי, שאינו נתפש כאירוטי או כפורנוגרפי, אך פורע בדרכו את הסדר הציבורי. הסצנות התאטרליות בהעמדתן מציגות את הדמויות כאדישות לסביבתן, אך עסוקות בכובד ראש בהליך של מיון או של בירור.

כחודש לפני מותו הציג סזאן בפני חברו, הצייר אמיל ברנאר, את התהייה "האם אגיע אי פעם למטרה שאני מחפש ומשחר אחריה מזה זמן כה רב?" בכך ביטא את תסכולו של מי שחתר כל ימיו ל"אמת" ציורית. "כל עוד לא אשיגה, קיים מצב מעורפל של אי נחת, שלא ייעלם אלא אם אגיע לחוף מנוחות, כלומר, אם אגשים משהו שיתפתח טוב יותר מבעבר, ובו בזמן ייעשה משכנע יותר כתיאוריה, שהיא תמיד קלה להבנה".⁷ החתירה לשלמות, שהניעה את סזאן לחזור שוב ושוב על אותם נושאים, דומה במידה רבה למסגרת הציורית המאורגנת לכאורה, שמציב לעצמו גולד. במקרה שלו, היא זו המאפשרת לו דווקא את הפרשנות הרדיקלית, הפרועה, הפרומה; את ההיאחזות בחלקי, במתפרק ובמתפשט כערכים העומדים בפני עצמם.

- 1 גולד מצוטט בתוך: רעות ברנע, "האמן יונתן גולד: 'עירום תמיד יוצר ציפיות', כלכליסט, 5.5.2019.
- 2 "יחידות דיור קטנות: שיחה בין יונתן גולד ליניב שפירא", גרנטה – כתב עת לספרות מקומית ובינלאומית, 03 – "קרוב לבית" (אוקטובר 2015), עמ' 4.
- 3 גולד בשיחה עם עירן דורפמן, ראו עמ' 16 בקטלוג זה.
- 4 עבודה שהציג גולד במסגרת התערוכה "הילדים מחפשים קומוניזם" במוזיאון בת ים לאמנות ב'2016 (אוצר: יהושע סימון) התפרסה על פני קיר שלם ותיארה תור של מחפשי עבודה, שצוירו בשיתוף הקהל. בכך ביקש גולד להפנות את המבט למסורת ציור הקיר, תוך הדגשת הממד החברתי שלה.
- 5 גולד מצוטט בתוך: יניב שפירא, "אופק חדש", קט' אופק חדש לאופקים חדשים (עין חרוד: משכן לאמנות, 2016), עמ' 32.
- 6 מעניין לחשוב על עבודות אלה גם ביחס לציורו של פבלו פיקאסו, העלמות מאביניון (1907), ולהתמודדותו של האמן עם יחסים בקבוצה, עם עירום נשי, עם חידושים ציוריים בהשפעת הקוביזם ועם היחס לחלל, המשמש כתפאורה.
- 7 מול סזאן, "מכתב לאמיל אנרי ברנאר", 21 בספטמבר 1906, מצוטט בתוך: גילה בלס, הקומפוזיציה בציור (רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2020), עמ' 118.

אני והחבר'ה

היחיד והקבוצה בעבודתו של יונתן גולד

נטע גל-עצמון

בהקשר זה, מעניין לבחון את הדיאלוג הער, שמקיים גולד עם קבוצת "אופקים חדשים", שפעלה בישראל בשנים 1948–1963, ומחבריה הוא שואב, לדבריו, השראה סגנונית רבה. בעבודותיו אכן מהדהדת לא רק נטייתם העזה של אמני הקבוצה להדגיש את אמצעי הציור, אלא גם נהייתם אחר המופשט. אולם בניגוד לאנשי "אופקים חדשים", שפעלו ליצירת אותה הפשטה בזיקה לנוף המקומי, נראה שגולד מכוון זרקור מרומז דווקא לכיוונה של התרבות הישראלית, הנקראת על ידו, כאמור, בהקשרים של כוח ושל מחיר השייכות לקבוצה. לעומת ההתמקדות בטבע הניטרלי והאדיש מבחינה מוסרית, גולד טוען את מכולול בשאלות קונפליקטואליות, הנובעות מהעיסוק בבני אדם ובהיררכיות הכוח, שאותן הם מבססים ומזינים. דומה, כי בנוסף להשפעה הסגנונית של "אופקים חדשים" על עבודתו, עצם העימות הער והסוער, שהתקיים בין חברי הקבוצה לבין הזרם המרכזי הקאנוני בארץ באותן שנים, זה של חברי "אגודת הציירים והפסלים בארץ ישראל"², טבוע בעבודתו של גולד, וניכר באופן עיסוקו במתח שבין היחיד לקבוצה וביחסים בין חברי הקבוצה לבין עצמם. בהקשר זה יש לציין, כי מקימי "אופקים חדשים" פרשו מ"אגודת הציירים והפסלים" על רקע חילוקי דעות עזים, אמנותיים ואחרים. הם "ביקשו לעודד את השפעת האמנות הבינלאומית על האמנות החזותית בארץ... מצאו עניין במודרניזם האירופאי, ומכאן גם דגלו בתפיסת 'אמנות לשם אמנות', כמו גם בצורך לבטא את ייחודו של הפרט דווקא, ולא את כוחה וייעודה של הקבוצה"³. מתח זה בין היחיד לקבוצה היה אחת העילות לפיצול וליציאתם של אמני "אופקים חדשים" לדרך נפרדת.

גולד מצייר קבוצות ופועלן (בדומה ליוחנן סימון, למשל, שתיאר סצנות משפחתיות על רקע בית הגידול הקיבוצי), אך אינו מתאר את הקבוצה או את חבריה באור נגוהות מתפעל; ה"סיפור" שלו עוסק במפגש רב משתתפים, המתואר כסתמי, כבנלי, כחסר זוהר ולעתים כמתוח. כך מתהפכת נקודת המבט על מציאות החיים השיתופית, המקצועית או החברתית, ועוטה ממד ביקורתי או, לכל הפחות, אמביוולנטי. לעומת הדמויות גדולות הממדים של סימון, המקרינות בריאות, עוצמה, אופטימיות והרמוניה

נושא מרכזי, העולה מעבודותיו של יונתן גולד, הוא האדם, המחפש את מקומו ואת זהותו בעולם תוך קיום דיאלוג אמביוולנטי עם הקבוצה שאליו הוא משתייך. גם כשהוא מצייר נוף או טבע דומם, גולד מתמקד, באופן כמעט בלעדי, במרכיב האנושי. כחוקר הניצב בפני תעלומה בלשית, כאנתרופולוג הבוחן שבט נידח, או כצופה משתתף, החוקר את קבוצת הייחוס שלו עצמו, הוא מתחקה אחר נקודת המוצא או המצע, שאליו נולד ושעליו גדל, זה שהתווה וביסס את זהותו הבוגרת. את גיבוריו הוא נוהג למקם בסביבות דומסטריות (בחללים ביתיים, במשרדים או במקלחות ציבוריות). במקרים אחרים הרקע להתרחשות נותר מופשט, מרומז כמרחב אורבני או מאופיין כנוף פראי, שבו מתקיימת התקהלות חברתית. כך או כך, הסיפור האנושי הוא המקבל מעמד מרכזי בעבודתו. היחס בין הגוף לבין סביבתו הפיזית המיידית-יומיומית, ויחסי הגומלין המורכבים, המתקיימים בין היחיד לבין הקבוצה, שאליו הוא משויך או היה רוצה אולי להשתייך, נחקרים שוב ושוב בציוריו ונשזרים אלה באלה. הם מביאים לידי ביטוי נרטיב פנימי, המאופיין, לדברי גולד, בתפישה אידיאולוגית מקיפה, שאותה הוא מגדיר כ"חילונית מקומית". זהותו כאמן, הוא מעיד, התגבשה עם השנים מתוך מודעות ערה להגדרתו העצמית כאמן ישראלי חילוני, וליתר דיוק – כצייר ישראלי, חילוני, יליד קיבוץ.

נולדתי וגדלתי בקיבוץ בצפון הארץ. החיים בחברה קומונאלית השפיעו עמוקות על האמנות שלי, מתוך הבנה, שכל דבר חייב להתקיים ביחס או בקשר לחברה הסובבת אותי. לא במקרה, רוב הציורים שאני מצייר מתארים יחסים בתוך קבוצה או ניסיון של היחיד למקם את עצמו בתוך מערכות מודרניות.¹

עם הטבע, הרי אצל גולד מתוארות הדמויות באופן סכמטי ושטוח. ניתן לדמיין את גולד, צופה בהתרחשויות ממרחק הזמן והמקום, כשהוא כבר מעבר לעידן התמימות, ובאמתחתו הידיעה הכואבת והמפוקחת על אודות גורלו העגום של המפעל הקיבוצי המפואר, שבמסגרתו גדל והתחנך. ואף על פי כן נדמה, כי הקבוצה, על הזיכרונות העמוקים שהותירה בו, לטוב ולרע, חקוקה עמוק בלבו,

בציוריו של גולד מופיע על פי רוב כחלק מקבוצה, כפי שמנסח זאת גולד בהומור: "אצלנו אין לעמוד לבד באגם, יש את הכינרת".

במכחולו מחפש גולד אחר "המרחק הנכון" לעיסוק רפלקסיבי בנושאים מורכבים אלה, שעיצבו את אישיותו. מלאכת הציור, כדרכה, מאפשרת חקירה אינטימית ואינטנסיבית של תמות טעונות מתוך ריחוק מספיק,



מפעילה אותו ומסעירה את נפשו גם היום. "גם אם הרחיקו נדוד, עד קצה העולם, תלווה אותם הקבוצה המקורית לתוכה נולדו, כתמונת מראה המשתקפת ברקיע, שהוטבעה בהם, לבלי יכולת מחיקה".⁴

הדמויות בציוריו של גולד מתקבצות לרוב לצורך מימוש פעולה מוגדרת. בעניין זה הוא מעיד על השפעותיה של החוויה הישראלית הקבוצתית, הממלאת תפקיד דומיננטי מאוד בעיניו גם בהקשר של פעולה ושל עבודה. ציוריו אינם נותנים ביטוי לחווית הנשגב של האדם הבודד/מתבודד בנוף (דוגמת ציורו הנודע של קספר דויד פרידריך, הנזיר מול הים, 1808–1810, לדוגמה). שכן היחיד

המאפשר את אותו טווח ביטחון, העומד בשירות המבט הרפלקסיבי. סגנון ציורו נע בין הפיגורטיבי למופשט. אף שניתן לייחס לציוריו מאפיינים נרטיביים (נוכל לנסח לעצמנו תובנות אחדות על אופי הפעילות שלפנינו, לרבות מקום התרחשותה), הדמויות האנושיות על סביבתן מתוארות במשיכות מכחול רחבות ושטוחות, בסימון כמעט סכמטי. גולד אינו מתעכב על תיאור פרטני של איברי פנים וגוף, ובניגוד לציירים אחרים, מתרחק מריאליזם. ניתן לחשוב על הבחירה לטשטש מאפיינים קונקרטיים של גיבורות וגיבורי ציוריו ולהציגם כדמויות גנריות בהקשר של בית הגידול הקיבוצי, שחתר לשוויון ולטשטוש

א ללא כותרת, 2021, גיר וצבע לבן על נייר, 80x60 ס"מ
Untitled, 2021, chalk and white paint on paper, 80x60 each

הצבע הרצוי; המשכה במתיחת בדים על מסגרות עץ גדולות, ועיקרה – פעולת הציר, הנעשית במשיכות מכול גדולות ורחבות. נוסף בהקשר זה, כי בציוריו של גולד אין התרחשות נקודתית או נקודת מגו, ואף לא הכוונה של המבט בתוך הקומפוזיציה. הציור כמו בוקע "במכה אחת". את העירום, הבולט לעין בציורים, ניתן להבין כניסיון להעמיק חדור, במטרה לראות את גיבוריו מעבר לכסותם החיצונית. הדמויות המעורטלות אינן מקרינות שלווה והתמזגות עם הטבע; נהפוך הוא – הן מעוררות אי שקט. בנוסף לארוטיקה הברוטלית-משהו, שאותה הן מציגות (ובהדהוד לזיכרון קולקטיבי יהודי, המשך בין מקלחות משותפות לבין איון). הן מדגישות בעיקר יחסי מרות, היררכיה והפעלת כוח באמצעות סטרוקטורה חברתית. לעתים נראה, כי העירום מתבקש מבחינה נרטיבית ומנומק לכאורה מתוך הסיטואציה (כמו בציורי המתרחצות/ מתלבשים), ולעתים הוא תמוה וחידתי. במקרים אלה (כמו בסדרת ציורי ועדות הקבלה) הוא נדמה כפרובוקציה דיוניסטית, המתריסה כנגד מהוגנות הסדר הציבורי. כך או כך, נוכחותו המודגשת בשתי הסדרות המרכזיות שהוזכרו לעיל מרמזת על החיבור התמטי ביניהן, למרות נבדלותן למראית עין. כל אחת מהן, בדרכה, עוסקת בדיאלקטיקה המאפיינת חוויה אנושית עמוקה, המתקיימת על הרצף שבין השאיפה לאוטנטיות ולאנידיבדואליזם לבין הרצון להשתייך לקולקטיב, להיות חלק מקבוצה. בשתי הסדרות, היחיד/ה ניצב/ת מול הקבוצה (או מהווה חלק ממנה) במצב המזמין שיפוטיות וביקורת. העירום החשוף, הגורף, המופיע בציורי הרחצה בהקשרו ה"טבעי" לכאורה, מופיע כביטוי לראשוני, לחייתי, לקמאי, שלפי הטרימינולוגיה הדלזיאנית, הוא זה המקרב אותנו באופן חיובי לרוח החיה.⁵ ציורי ועדות הקבלה, לעומת זאת, מציגים התייחסות לזהות במובנה המלאכותי, כארטיפקט, כ-*false self*, ככזו המזמינה את הנכחת העצמי על חלקיו הייצוגיים, המיופים, המתורבתים לכאורה. הצגת העצמי משקפת במצבים אלה צורך אנושי להשתייך לקבוצה נחשקת, לקבל תוקף והכרה. הופעת מוטיב העירום כדומיננטי כל כך בשתי הסדרות מצביעה על המכנה המשותף לשתייהן, כמו גם על העובדה, שכל אחת מהן חושפת, למעשה, את המנגנונים הסמויים

הבדלים והדגיש תכליתיות עניינית. על פי גישה זו, ניתן להתייחס לסגנון הציורי של גולד כאמצעי נוסף להמחשת האקלים המיוצג בעבודות. המרחב הנרטיבי ניתן לזיהוי, ובד בבד הוא פרום ופתוח לפרשנות ולקריאה פעילה של היצירה. חרף שטחיותן של הדמויות, ציוריו של גולד מקרינים נוכחות גופנית עזה ואנרגטית, העולה הן מציורי הדיוקנאות גדולי הממדים והן מציורי האובייקטים



הדוממים, הבתים או הדליים, שכמו משלימים אותם. אלה ממלאים את חלקו הארי של הבד בצבעוניות עזה וחושניות. הגופים של גולד (האנושיים כמו הדוממים) מהווים מרכז כובד נרטיבי וקומפוזיציוני, שממנו נפרש הציור כולו. הגופניות המודגשת, המועצמת גם באמצעות הצבעוניות המסוימת שאליה מכוון גולד, המושגת באמצעות ריקחה עצמית של הצבעים (בניגוד לאפקט המבריק, המתקבל משימוש בצבעי שמן תעשייתיים מן המוכן), מחזקת תחושה זו. בדומה, גם מלאכת הציור מנכיחה את עצמה כפעולה/עבודה. ראשיתה בטחינה ובערבוב ידני של פיגמנטים עם מיני דבקים שונים עד לקבלת גוון ואיכות

מן העין של זולתה: במעמד העירום הקבוצתי הקונקרטי או המטאפורי, שהנו חלק שגור מן ההווה הישראלית, מופעלת כבר מגיל צעיר "ועדת הקבלה" במלוא אכזריותה. את חשיפת הגוף בהקשר הקבוצתי הקונקרטי נוכל לקשר לטיולי בית הספר או תנועת הנוער, וכמובן לשירות הצבאי. המורכבות הקונקרטית פחות של תהליכי הסוציאליזציה, המוצגת באופן מוקצן ומועצם בציורים אלה, מתחילה,



מן הסתם, כבר בגיל מוקדם מאוד ומתקיימת בכל סביבה אנושית. אל תוך הסיטואציה ה"מהוגנת", "המתורבתת" לכאורה, של ועדות הקבלה הממשיות והסימבוליות בחיינו מתפרץ החייתי, היצרי, הקמאי כתמונת מראה. כך או כך, העירום בציוריו של גולד מעורר אסוציאציות להקשרי גבול ותחימה ולהיעדרם של אלה. מחד גיסא הוא מוצג בהקשר של "הוועדה" כמושג, המעיד על סמכות בלתי מעורערת וגוור באמצעותה ובשמה של סמכות זו (תהא אשר תהא) תכתיבים חברתיים, המייצרים מציאות בלתי מתפשרת, לעתים חודרנית, אלימה ופולשנית. מאידך גיסא, בתוך הקבוצה פנימה חושף העירום את הגבולות

המטושטשים, לעתים על קריסתם. נדמה שכל התקבצות אנושית אינטנסיבית מייצרת מציאות, שבה כולם חשופים לכולם. במצב דברים זה העירום המטאפורי, כמו הקונקרטי, אינו עירום של התמסרות מתוך בחירה, אלא עירום של אין ברירה, ולעתים גם הפרוורסיה מרימה ראש בתוך הבלבול. העובדה, כי הדמויות מוצגות כמעט ללא רקע או בתוך סביבה מופשטת, ללא מבנה מארגן, מחזקת את תחושת היעדרה של חוויה מגוננת של בית, בתפקודו המיוחל כמעטפת המספקת הגנה ליחיד, בין השאר מפני זולתו, מפני הקבוצה.

- 1 גולד בשיחה עם המחברת לקראת התערוכה.
- 2 מקורה של "אגודת הציירים והפסלים בארץ ישראל" ב"אגודת אמנים עברית", שהוקמה באוקטובר 1920. החל בשנת 1923 הציגה האגודה תערוכות קבוצתיות שונות, אקלקטיות מבחינת איכותן ורמתן האמנותית. את סגנון הציור של חבריה ניתן לאפיין כסגנון ארץ ישראלי פיגורטיבי.
- 3 יגאל צלמונה, קט' 100 שנות אמנות ישראלית (ירושלים: מוזיאון ישראל, 2010), עמ' 164.
- 4 טלי תמיר, "קסיופיאה: ההרהור על קרבה וריחוק", קט' לינה משותפת: קבוצה וקיובוץ בתודעה הישראלית (מוזיאון תל אביב לאמנות, 2005), עמ' 7.
- 5 Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2018), p. 170

לאתגר את הטעם הטוב

עירן דורפמן בשיחה עם יונתן גולד

■

את יונתן גולד פגשתי לראשונה לפני למעלה מעשור בתערוכה שהציג בגלריה אלון שגב בתל אביב, ומאז התיידדנו. עם פרוץ משבר הקורונה וסגירת המרחב הציבורי חיפשתי מקום יצירתי, שאוכל לשבת בו מדי פעם ולכתוב. כששאלתי את יונתן, אם אוכל להגיע לעבוד בסטודיו שלו פעם בשבוע, הוא לא היסס לרגע. בהדרגה נוצרה לה שגרת ימי חמישי שלנו, שכללה שיחות על אמנות, יצירה, רוחניות, ספרות, קולנוע וטלוויזיה, ובין לבין – סשנים של עבודה: אני על המחשב, והוא על הבדים התלויים על הקירות. כך נעשיתי עד לתהליך העבודה של יונתן, להיסוסים לנוכח הבד, שהתחלפו פתאום בנחישות, וחוזר חלילה. ציורים הושלמו, ננטשו, נזרקו. כמה עבודות נותרו תלויות שבועות ארוכים, משנות את צורתן בהדרגה, מחכות לפתרון התעלומה, שבושש לבוא. במקביל מצאתי את עצמי, בתורי, עובד על טקסטים, שהלכו והשתנו, סופגים את אוירת הסטודיו, את ריח הצבעים ואת תחושת הסכנה שבמשיחת מכחול מיותרת, שתשבש את איזונו של המכלול. מדי פעם שיתפתי את יונתן בחומרים שעבדתי עליהם – ספרות, פילוסופיה, מיתולוגיה – ובין רגע שקענו בשיחה, שהולידה ציור אצלו או דף כתוב אצלי. כשהוצע ליונתן להציג במשכן לאמנות עין חרוד, חשבנו שיהיה נכון להעביר משהו מרוח יחסינו לקטלוג התערוכה. לראשונה קבענו פגישה "מסודרת", שבמהלכה אראיין אותו, אבל יונתן ביקש ממני לאתגר את הפורמט: "אני יודע מה יש לי לומר; אני רוצה לשמוע אותך". ניסיתי למצוא את האיזון בינו לביני, לראות היכן אנחנו נפגשים רעיונית ורגשית מבלי לכפות עולם אחד על משנהו.

מה מושך אותך באמנות?

מה שכל כך יפה באמנות, בכל צורת אמנות, זו האפשרות לחשיפה עצמית, עוד לפני שאתה מציג את היצירה לאחרים. כל דבר שבא אליך מבחוץ ונוגע בך, שמפעים אותך, בא מחשיפה של היוצר. יש הבדל בין חשיפה לבין סתם ביטוי, כיוון שבחשיפה מתגלה בפני האמן משהו חדש, שלא ידע על עצמו. אם ניקח, למשל, את התכנית "האח הגדול", למה זו לא אמנות? כי בעבודת אמנות יש פינג-פונג בין קרבה לריחוק. נכון שגם בתוך עבודת אמנות יש רכילות, נניח במלחמה ושלום, אבל זה חלק מהיצירה, לא הנושא האמיתי שלה. זה קצת קלישאתי לומר זאת, אבל כדי לדעת מה אני מצייר, אני צריך לצייר. זה פרדוקס, כי הרבה פעמים לא בא לי לצייר, זה דורש כוחות נפשיים. עם השנים אני מפתח שיטת ציור, שתואמת את התפישה הזו. אני עובד באופן כללי ומופשט, עד שאני מרגיש שמה שמונח על הבד יכול לשאת את הנרטיב, את הציור הפיגורטיבי. דווקא את הנרטיב אני מכיר, הוא ברור לי. אני לוקח אותו ממקומות לא מיוחדים: מהאינסטגרם, מסדרת טלוויזיה על כלב או מתמונה של הבת שלי מתגבבת. הדימוי מעורר משהו.

מה הוא מעורר? איזה סוג של דימויים אתה בוחר?

אני שם לב, שברבים מהדימויים שאני בוחר, יש טעם רע; הם סוג של קיטש, משהו שמאתגר את הטעם שלי. הרגע הגדול הוא החיבור בין הפיגורציה לרקע, והשאלה הגדולה היא, אם הם באמת מתחברים. לעתים קרובות, זו הסיבה שהציור מגיע לפח. לפעמים אני מתחיל ברישום ומקווה שייצא מזה משהו, אבל לרוב התוצאה היא עקרה מבחינתי. אין לי סיפוק מהרישום עצמו, ממילוי החללים. הסיפוק הוא שאתה מעמיד משהו. זה כמו בית: בהתחלה יש קומפוזיציה, משהו שיכול לשאת את המשך התהליך. בזה יש המון סיפוק. אני עובד הרבה על עבודות גדולות, שני מטר על שני מטר, ואז יש גם הרבה סיפוק גופני, שהרי אני אף פעם לא יושב.

אצל פרויד סיפוק בא מבנייה של מתח ואז מהפורקן שלו:
אורגזמה, אבל גם ספורט, יצירה...

אני מאוד אוהב את פרויד ואת הכתיבה שלו. הוא היה
אוהב אמנות אדיר, אבל הפרשנות שלו על אמנות היא
מוגבלת, כי אמנות הפחידה אותו. הוא מגייס את הכול
למה שהוא קורא לו "פגאני" או "בראשית", אבל בתוכו

בסיסי של יצירה, אלא רק צורך, שהאמנות מתלבשת עליו.
לעומתו אתה אומר שיש דחף יצירה וביטוי, שלא כפוף
למשהו אחר. מה זה הסיפוק שאתה מדבר עליו? איך אתה
מרגיש אותו פיזית?

אלו דברים מאוד מורכבים, בעיקר אחרי שאתה מצייר
המון שנים, וכבר חווית את השלבים השונים של היצירה,
ויש גם משהו מאוד אירוני ואפילו ציני ביחס אליה. כי



הוא נהנה מהאמנות הנאה הרבה יותר גדולה מזה. הוא
עצמו כותב באירוניה, שהאמנות לא נוצרה כדי להסביר
לזיגמונד פרויד את התנהגות הילד. המילה "אמנות"
מסבירה לנו משהו, מכניסה סדר. עובדתית אנחנו יודעים,
שהאדם צייר לפני שהייתה שפה, לפחות שפה כתובה.
האדם יצר דברים מורכבים מאיזושהי סיבה. יש דחף
בסיסי של האדם ליצור, לעשות מוזיקה נניה, וזה מעבר
לסטרוקטורה של התרבות.

הדבר המוגבל אצל פרויד הוא, שכל יצירה באה אצלו
בתגובה לאיזו טראומה, לאיזה מודחק. אין אצלו דחף

המון פעמים אתה חש סיפוק גדול, ויום אחר כך אתה רואה
שכל מה שציירת הוא איום ונורא. ולפעמים זה להפך:
אתה עובד מתוך טרדה או אדישות, אתה מנוכר לעבודה,
הולך הביתה בהרגשה שבזבזת את היום, ולמחרת אתה
רואה שעשית משהו נהדר. לכן היצירה היא משהו שתמיד
מפתיע אותי, ואני בדיאלוג איתו. אני מקנא באמנים שהכול
כאילו קל להם, לפחות למראית עין, למשל אמן כמו אלכס
כץ, שהכול אצלו מתוכנן ומדהים, אבל אני חושב שהמקום
שמאפשר לי את הסיפוק הוא המקום של המופשט, לצייר
חלל. חלל בשבילי הוא מקום, שבו אני יכול לשים משהו,
להגיד משהו. זה סיפוק גדול מאוד בשבילי.

זה חלל שתמיד מכיל דמות, לא חלל ריק.

לחלוטין. אני יכול לחשוב במופשט, מחוץ לחוויה האנושית. בשבילי המופשט הטהור יכול להיות נחמד, כמו אצל ריכטר או רותקו, אבל כל ציור מופשט שאני אוהב מתחבר לי, בסופו של דבר, למשהו אנושי.

אני חושב על הפעם הראשונה שפגשתי ביונתן, בתערוכה שהוקדשה לציורי מבנים, וכמה השתנה, לכאורה, הציור שלו מאז. היום תמיד יהיה אדם בתמונה. ומצד אחר, מהו בית, אם לא משכן לאדם? ומהו הציור, אם לא חלל שאפשר לגור בו, ולו לרגע? אני מהרהר במרטין היידגר, שמדבר בחיבורו מקורו של מעשה האמנות על היצירה כמעמידה משכן, ושואל את יונתן על היחס בין המשכן הפיזיקלי, כפי שצייר אותו בשעתו, לבין המשכן המופשט, שהוא חוקר היום.

אני מחפש חלל שיכול להכיל. בשבילי המופשט זה מבנה, כמו בנייה של בית, של סיפור. גם כשציירתי מבנים אדריכליים, התחלתי מהחלל שמסביבם. קח, למשל, את סול לווית, שכותב את העבודות במקום לצייר אותן בעצמו. כשאתה קורא עליו, אתה אומר: "זה אמן כמו דושאן", והעבודות מרגשות ומופשטות לכאורה. אבל בריאיון אתו קראתי, שהרעיון הוא ליצור מבנה. יש לו ראייה כללית, שמתכנסת למבנה קונקרטי. מאוד הזדהיתי עם זה, למרות שקשה להעלות על הדעת אמן ששונה ממני יותר. תחשוב על מוזיקה, שזה הדבר הכי מופשט: בסוף אתה מצליח מגיבוב צלילים חסר משמעות להגיע ללוגיקה, שמייצרת אצלנו תחושות.

אני מנסה למצוא את הפועל המתאים למה שאתה מתאר. יש לך נתונים חושיים, שבאים מבחוץ, ואתה מצליח לעשות מה? – לאסוף אותם? לרכז? להכיל?

קשה לי להסביר את זה באופן קוהרנטי; אני צייר, לא איש של מילים. האתגר הגדול במדיות עתיקות, כמו כתיבה או ציור, הוא שמצד אחד אתה נמצא בתחום שיש לו כבר מאות שנים של היסטוריה, ומצד אחר אתה מוצא את המקום שלך בתוך זה, את המקום האוטנטי שלך. למה, למשל, אנשים מתרגשים כל כך מואן גוך? כי הוא לוקח את הכלים הטכניים המורכבים של האימפרסיוניסטים ואת

הפוינטיליזם של ז'ורז' סרה, ובתוך כל זה "דופק שואו", כמו מוצרט, כמו ג'ימי הנדריקס. הוא מפעיל מערכת מסובכת בצורה מאוד כריזמטית ומהירה, כמעט בלתי אנושית, בריכוז מאוד גדול, שמצטמצם לתוך הציור.

יונתן הוא איש של דימויים, אבל הוא נמשך למילים, ואילו אני ההפך ממנו: איש של מילים, שנמשך לדימויים. כשאני יושב בסטודיו שלו, אני מנסה לתפוס את המילים כאילו היו דימוי, לתת לאסוציאציות לעלות, ובמקום לשלוט ברעיונות – להניח להם לסחוף אותי לרגע. אצלו בסטודיו גם התחלתי לראשונה להקליד בעיניים עצומות, בניסיון להרפות מהראייה החיצונית לעבר ראייה פנימית יותר. בראשי עולה דמותו של רולאן בארת, המדבר על המתח בין הקול הפנימי, האישי מדי של היוצר, לבין השפה הכללית, כללית מדי. סופר טוב, לדעת בארת, הוא זה המפגיש את שני הקצוות בתוך מעשה היצירה, וכך חורג מהפנימיות הסגורה שלו, ובה בעת משנה משהו בשפה ובמוסכמות שלה. היוצר חוצב בתוך השפה – שפת הספרות או שפת הציור – חומר, שבמין תהליך אלכימי חורג גם ממנה וגם מעצמו; חומר חדש, המפגיש בין היחיד לבין הכלל באמצעות הניצוץ היצירתי. אני שואל את יונתן על המפגש הזה בין הרקע לדמות, וזה מחזיר אותו לשאלת הטעם הרע.

בוא ניקח את הציור ללא כותרת. עמ' 24 ציירתי את המופשט קודם, לפני שהיו דמויות. כשאני עושה קודם את המופשט, זה יוצא נחמד ובטעם טוב. ואז אני שם את הבחורה הזו, והכול יוצא מאיזון והופך בבת אחת לטעם רע: ההפך מהטעם הטוב של המופשט. אני אוהב את זה, שאני לא יודע אם זה מוצלח. אין לי דרך לפתור את זה. יש פה בעיה, שהיא בעיניי הבעיה הגדולה של האמנות, וזה הקיטש: הדברים הכי גדולים הם קיטש, כמו ההתחלה של בעקבות הזמן האבוד, עם הילד והאימא. איזו סצנה! אין יותר קיטש מזה. אם פרוסט לא היה גאון, היינו מקבלים שמאטע. אבל הוא לוקח שם סיכון אדיר.

אז הטעם הרע הוא סוג של קריאת תיגר על הקונבנציה, ניסיון ליצור בתוכה משהו חדש? מה זה טעם רע? כשאני מצייר את הדמות הזו, אני כמעט כמו טינאייג'ר (teenager). זה בדיוק ההפך מהמופשט, ויש בזה הנאה

גדולה. אני מצייר הרבה נשים, כי אני אוהב נשים. אבל כדי שזה לא יישאר ציור של נער מתבגר בשירותים, אתה צריך לייצר פה עכשיו דרמה אנושית ומתח ביניהן. אני לא יודע אם זה מצליח לעשות את זה או לא.

"הייל היטלר" בתוך העבודות, הייתי מכניס את השואה לעבודות, ולא מתאפק כמוהו. קופפרמן לוקח רגע אינטימי ומצייר אותו, והרגע הזה נוגע בך; זה האיפוק שלו.

הרקע של הציור, אבל גם השפה והמוסכמה, הם מבחינת יונתן הטעם הטוב, ואילו הדמות מביאה אתה את החושני, יחד עם הקיטש והטעם הרע. עולה בדמיוני נער מתבגר, טינאייג'ר כפי



מה מקור המשיכה שלך לקיטש, לדימויים השטוחים לכאורה?

אני אוהב את הרגע, שהגוף מתערב בתוך הדברים, גם כבן אדם. את הדרמה. יש פה סיפור כלשהו. זה לא בדיוק טעם רע. יש חוויה גדולה. בוא נסתכל בציור של שלוש הסקיטריות (ללא כותרת, עמ' 68), שמבוסס על תצלום שצילמתי בברלין. יש פה קטע, והשאלה היא, אם אתה מצליח לתפוס סצנה חזקה וחיה, מינית ואנושית גם יחד, ואם הציור יצליח להעביר את זה מבלי להיות קיטש סנטימנטלי. אין לי את האיפוק הקופפרמני. איפוק זה לא הצד החזק שלי. אילו הייתי קופפרמן, הייתי כותב

שיונתן קורא לו, שמתקשה לקבל את הסדר הטוב של המבוגרים ומבקש להביע את עולמו הפרטי, שהוא ספק מתבייש, ספק מתגאה בו. אבל ההבדל בין יונתן לבין טינאייג'ר הוא, שיונתן אינו מסתפק בעולמו הפרטי, אלא מתעקש להכניס אותו לעולם של המבוגרים: לחלל את העולם הזה ולהעשיר אותו בעת ובעונה אחת. לא פעם ניסיתי לדבר עם יונתן על העולם הנפשי שלנו, על הפסיכולוגיה, אבל עולם המושגים הפסיכולוגי אינו נוח לו. בחודשים האחרונים נפתח בינינו עולם מושגים מקביל, אך שונה, הלוא הוא העולם הרוחני, מה שקרוי לפעמים "ניו־אייג'", וגם כעת יונתן מבקש שנשוחח על כך.

לי. באמצעותך אני יותר פתוח לזה, קודם היא איימה עליי. ועדיין, אני לא צייר פסיכולוגיסטי. אני מצייר נורא מהר, יש כלליות שאני תופס, וזהו. אני נכנס לפרטים רק כדי שהדברים יתפקדו. אם אני מצייר בקבוק, זה רק עד שתזהה שזה בקבוק. אולי זה מה שהופך את הציור שלי לנורא ישראלי – הארעיות שבו. אני לא טוב בירידה לפרטים. זה האופי שלי. גם כשאני נוסע, למשל, לעבוד על פרויקטים

מה זה העולם הרוחני עבורך? לתת למה שחולף נצח? אני מעדיף את המילה "צורה" על פני "נצח". אני צייר מאוד מנוסה מבחינת הקילומטרים שעברתי, ועדיין לתפוס ציור, זה לתפוס משהו מחוץ לך. אני קונה יותר את ההסברים המטאפיזיים מאשר את ההסברים הפסיכולוגיסטיים. בכל עבודת אמנות גדולה יש טרנספורמציה מטאפיזית. אחת הטרגדיות הגדולות של בתי הספר לאמנות היא שרוקנו את הרוחני. ואז מה נשאר?



ברהט, אני לא נשאר, אני נוסע וחוזר. אני פחות בהשתהות ויותר בתנועה, במתח.

הפנים המוחשיות אולי ירחיקו אותך ממה שאתה מחפש, מהתנועה ומהמתח האלו?
הציור הוא די פשוט. יש חוויה כללית מופשטת, שאני מרגיש אותה בתנועה, ויש חוויה פרטיקולרית אנושית מאוד קטנונית, והציור נמצא בין שתיהן, במה שלא מתואר. זה מה שאני מנסה לצייר. אלה גם הציירים שאני אוהב, שיש חיות גדולה בציור שלהם. שהוא זו בחיות אדירה, בחושניות.

אז אין פה עניין של נצח, של אינסוף, אלא פשוט, שהציור טרנסצנדנטי, מחוץ לך? חוויה של יציאה החוצה?
אם הציור מצליח, וזה הסיפוק, זו חוויה של אותנטיות נורא גדולה, של להיות אחד עם הדברים לרגע, כשלרוב אתה לא אחד אתם. למשל ביחס לשלוש הסקייטריות, זה היה כמו כוח טבע. זה כמו לצייר גל. הבנות האלה ברגע הזה הן על הגל. הן הגל עצמו.

האם זה קשור לכך, שאין בעבודות שלך פרצופים מובחנים? למה אתה מצייר כל כך מעט תווי פנים?
כי אני נמנע מפסיכולוגיה. אני חושב שהיא לא רלוונטית

יכולתי לסיים פה, אבל כמה שבועות לאחר הריאיון יונתן תפס אותי מעט בלתי מוכן כשאמר, שחשוב לו לדעת, מה אני אוהב בציורים שלו, מה המשמעות שלהם עבורי, איפה הם פוגשים אותי. הוא רצה שאכתוב על כך בקטלוג, וסיכם: "הייתי רוצה לראות אותך בציורים שלי, לא את עצמי". דמותו של יונתן, הציורים שלו והחברות שלנו משורגים זה בזה עבורי. לא במקרה פגישתנו הראשונה התקיימה בתערוכת ציורי המבנים, שנועדו

אמנות, ולרגע אחד גם אני, אתן, נעשה חלק מהאמנות הזו, ומגלה עצמי חדש, שלא שיערתי. וכך גם לגבי הרקע, המופשט, שאף פעם אינו שרירותי, אלא עוטף את הדמויות, מכיל אותן, מאפשר להן להגיע לעומקים, שהן לא שיערו קודם. בשיאי הציור של יונתן הדמויות מרחפות מעל הרקע, אך גם נטועות בו, יוצרות תנועה מהפנטת, שהעין מתקשה לפענח, אך נאלצת להסכין לה. זהו הממד הרוחני, המטפיזי, שיונתן מדבר עליו,



לשכן בני אנוש, ואולי גם אני רציתי אז להשתכן בהם, כפי שהשתכנתי בסופו של דבר בסטודיו של יונתן. בציורים של יונתן אני מוצא את אותו שילוב, שאני מחפש גם בחיים: שילוב בין בית להרפתקה, בין אדמה לאש, בין יציבות למעוף. כל ציור מזמין אותי פנימה לא כדי לאבד את עצמי בתוכו, אלא כדי למצוא את עצמי מחדש, שכן הדמויות בציור מספיק מוחשיות, מספיק אנושיות, כדי שאזהה אותן, אולי גם אזהדה עמו, אך גם מספיק מופשטות, מספיק כלליות, כדי שלא איבדע בהן. כמו ברומן טוב, הן מאפשרות לי להשלים את הפרטים, את הדמות, את הנרטיב, אך אף פעם לא עד הסוף. הדמויות משמרות פער, מרחק, מסתורין, שהופכים אותן ליצירת

ממד שנמצא במוקד החיפוש הציורי שלו ובמוקד חייו. זהו המקום שבו אנחנו נפגשים, מחפשים יחד כיצד לרחף – לא כדי לחמוק מהגשמי אלא, להפך – כדי למצוא את שורשיו הנסתרים מן העין.

Works 2014-2021 עבודות



ללא כותרות, 2021, טכניקה מעורבת על בד, 100×50
Untitled, 2021, mixed media on canvas, 100×50



ללא כותרת, 2021, טכניקה מעורבת על בד, 160×147
Untitled, 2021, mixed media on canvas, 160×147



ללא כותרת, 2021, טכניקה מעורבת על בד, 230x220
Untitled, 2021, mixed media on canvas, 230x220



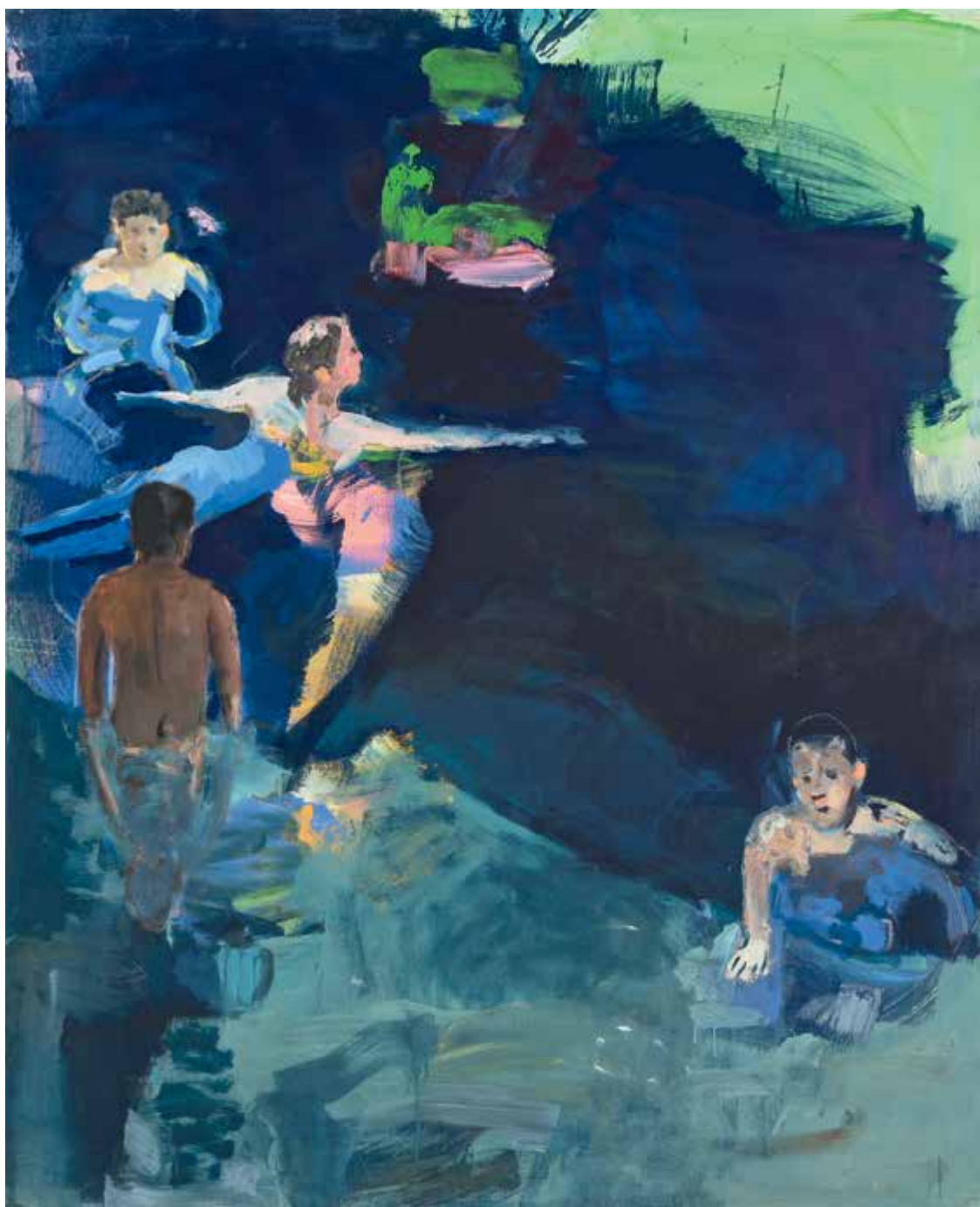
ללא כותרת, 2021, טכניקה מעורבת על בד, 150×140
Untitled, 2021, mixed media on canvas, 150×140



ראש במים, 2020, טכניקה מעורבת על בד, 60x50
Head in the Water, 2020, mixed media on canvas, 60x50



סחנה, 2020, טכניקה מעורבת על בד, 110×100
Sahne National Park II, 2020, mixed media on canvas, 110×100



סחנה II, 2020, טכניקה מעורבת על בד, 150x123
Sahne National Park II, 2020, mixed media on canvas, 150x123





ללא כותרת, 2021,
טכניקה מעורבת על בד, 120×165
Untitled, 2021,
mixed media on canvas, 120×165



ללא כותרת, 2021, טכניקה מעורבת על בד, 170×190
Untitled, 2021, mixed media on canvas, 170×190



ללא כותרות, 2020, טכניקה מעורבת על בד, 100×84
Untitled, 2020, mixed media on canvas, 100×84



מתרחצות בירוק, 2015, פיגמנט ושעווה על בד, טריפטיכון, 200x480, אוסף פרטי
Bathers in Green, 2015, pigment and wax on canvas, triptych, 200x480, private collection





תור II, 2020, טכניקה מעורבת על בד, 125×110
Queue II, 2020, mixed media on canvas, 125×110



זמן ביניים II, 2019, טכניקה מעורבת על בד, 150x130, אוסף פרטי
Intermediate Time II, 2019, mixed media on canvas, 150x130, private collection



רחנא, 2020, טכניקה מעורבת על בד, 90x120
Bathing, 2020, mixed media on canvas, 90x120



עירום גברי, 2019, טכניקה מעורבת על בד, 145×160
Male Nude, 2019, mixed media on canvas, 145×160



ללא כותרת, 2019, טכניקה מעורבת על בד, 160x200
Untitled, 2019, mixed media on canvas, 160x200



מאחורי הגב, 2020, טכניקה מעורבת על בד, 120×107
Behind the Back, 2020, mixed media on canvas, 120×107



מקלחת ציבורית, 2015,

טכניקה מעורבת על בד, 200x160,

אוסף StArt – סרז' תירוש

Public Showers, 2015,

mixed media on canvas, 200x160,

collection of StArt by Serge Tiroche





שולחן עבודה, 2019,

פיגמנט ודבק על בד, 170x205,

אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים

Desk, 2019, pigment and glue
on canvas, 170x205, collection of
The Israel Museum, Jerusalem





סמינר, 2019, טכניקה מעורבת על בד, 134×107
Seminar, 2019, mixed media on canvas, 134×107



זמן ביניים, 2019, טכניקה מעורבת על בד, 130×150
Intermediate Time, 2019, mixed media on canvas, 130×150



איש עם ספר, 2019, טכניקה מעורבת על בד, 140×100
Man with Book, 2019, mixed media on canvas, 140×100



החלטות משותפות II, 2019, טכניקה מעורבת על בד, 200×160
Joint Decisions II, 2019, mixed media on canvas, 200×160



מידות החדר, 2019, טכניקה מעורבת על בד, 200×209
Room Measurements, 2019, mixed media on canvas, 200×209



ועדת קבלה, 2019, טכניקה מעורבת על בד, דיפטיכון, 180×408
Admissions Committee, 2019, mixed media on canvas, diptych, 180×408





ללא כותרת, 2021, טכניקה מעורבת
על בד, דיפטיכון, 180x250
Untitled, 2021, mixed media
on canvas, diptych, 180x250







סולם, 2020, טכניקה מעורבת
על בד, דיפטיכון, 180x250,
אוסף שירה וישי דוידי
Ladder, 2020, mixed media on
canvas, diptych, 180x250,
collection of
Shira and Ishay Davidi



איש עם סולם, 2020, טכניקה מעורבת על בד, 90x120
Man with Ladder, 2020, mixed media on canvas, 90x120



ציירים (מעבר לקיר), 2014,
פיגמנט ושעווה על בד,
דיפטיכון, 200x320,
אוסף פרטי
Painters (Beyond the Wall),
2014, pigment and wax on
canvas, diptych, 200x320,
private collection





אישה מחזיקה ארגז כחול, 2020, טכניקה מעורבת על בד, 110x85
Woman Holding a Blue Box, 2020, mixed media on canvas, 110x85



אישה מחזיקה ארגז ירוק, 2020, טכניקה מעורבת על בד, 140×100
Woman Holding a Green Box, 2020, mixed media on canvas, 140×100



ללא כותרת, 2020

טכניקה מעורבת על בד, 180x200

Untitled, 2020,

mixed media on canvas, 180x200





ללא כותרות, 2020, טכניקה מעורבת על בד, 160x140, אוסף שירה וישי דויד
Untitled, 2020, mixed media on canvas, 160x140, collection of Shira and Ishay Davidi



ללא כותרות, 2020, טכניקה מעורבת על נייר, 120x80
Untitled, 2020, mixed media on paper, 120x80



ללא כותרות, 2020, טכניקה מעורבת על בד, 110×80
Untitled, 2020, mixed media on canvas, 110×80



סוף היום, 2020, טכניקה מעורבת על בד, 110x100, אוסף חגית תמיר
Day's End, 2020, mixed media on canvas, 110x100, collection of Hagit Tamir



ציור אדום (ארבעה גברים ודליים), 2021,
טכניקה מעורבת על בד, 184×202
Red Painting (Four Men and Buckets), 2021,
mixed media on canvas, 184×202





Fire on the Mountain, 2019, טכניקה מעורבת על בד, 160x180, אוסף מיכל ברק נבו
Fire on the Mountain, 2019, mixed media on canvas, 160x180, collection of Michal Barak Nevo



אליבי, 2020, טכניקה מעורבת על בד, 170x190, אוסף משכן לאמנות, עין חרוד
Alibi, 2020, mixed media on canvas, 170x190, collection of Mishkan Museum of Art, Ein Harod



בצהרי היום, 2021, טכניקה מעורבת על בד, 180x165, אוסף פרטי
High Noon, 2021, mixed media on canvas, 180x165, private collection



בין ערביים, 2018, טכניקה מעורבת על בד, 150x170, אוסף פרטי
Twilight, 2018, mixed media on canvas, 150x170, private collection



גיטרה, 2020, טכניקה מעורבת על בד, 100×110
Guitar, 2020, mixed media on canvas, 100×110



ללא כותרות, 2019, טכניקה מעורבת על בד, 180x160
Untitled, 2019, mixed media on canvas, 180x160



שתי נשים עירומות, 2021,
טכניקה מעורבת על בד,
דיפטיכון, 194x181
Two Naked Women, 2021,
mixed media on canvas,
diptych, 194x181





ללא כותרות, 2015, שעווה ופיגמנט על בד, 130×104, אוסף פרטי
Untitled, 2015, wax and pigment on canvas, 130x104, private collection

ציונים ביוגרפיים

נולד בקיבוץ אפק, 1972

- 1991-1989 – לימודי אמנות, המחלקה לאמנות פלסטית, מכללת תל חי
- 1993 – לימודי אמנות ותולדות האמנות, אוניברסיטת חיפה
- 2000-2002 – לימודי אמנות, המדרשה לאמנות, מכללת בית ברל, קלמניה
- 2001-2004 – שהות אמן, האקדמיה המלכותית לאמנויות יפות (Rijksakademie van beeldende kunsten), אמסטרדם
- 2004-2007 – חי ויצר בברלין
- מאז 2007 – חי ויוצר בתל אביב
- מאז 2010 – מרצה בכיר לאמנות, מכללת שנקר להנדסה, עיצוב ואמנות, רמת גן

תערוכות יחיד ותערוכות זוגיות

- 2001 – "טיפוסים אידיאליים", גלריה רחנפלד, תל אביב; אוצרת: דיאנה דלל (קטלוג)
- 2005 – גלריה Haswellediger & Co, ניו יורק
- 2006 – "יוני גולד, גבי קלזמר", גלריה גבעון, תל אביב
- 2007 – גלריה CTRL, יוסטון, טקסס
- 2008 – "מועדון לחבר: יונתן גולד ורעות עירון", במסגרת "מן המסד עד הטפחות", ArtLV, בית העמודים, תל אביב
- 2010 – "רחף", גלריה אלון שגב, תל אביב
- 2014 – "רחצה לילית", גלריה מנשר לאמנות, תל אביב; אוצר: ששה סרבר
- "ציורים חדשים", תערוכה לרגל השקת ספר אמן, גלריה הראל, מדפיסים ומוציאים לאור, תל אביב
- 2015 – "בין אתוס למיתוס" (עם אסי משולם), מוזיאון הכט, אוניברסיטת חיפה; אוצר: סורין הלר (קטלוג)
- 2016 – "דמקה" (עם שי אזולאי), במסגרת "מנופים: פסטיבל אמנות עכשווית בירושלים", גלריה רחנבך לאמנות עכשווית, ירושלים; אוצרת: כרמית גלילי
- 2019 – "ועדת קבלה", גלריית המדרשה, תל אביב; אוצר: אבי לובין
- 2021 – "בועט בדלי", משכן לאמנות, עין חרוד; אוצרים: יניב שפירא, נטע גל-עצמון (קטלוג)

מבחר תערוכות קבוצתיות

- 2000 – "פרקט: תערוכת אמנים צעירים מישראל ומאירופה", זומר גלריה לאמנות עכשווית, תל אביב
- 2001 – "פורטרט עצמי בישראל", גלריית בצלאל בתל אביב
- "איפה הילדים?", גלריה גבעון, תל אביב; משכן לאמנות, עין חרוד; אוצרת: נעמי גבעון
- 2002 – "תערוכת זוכי פרס בונינג ברונחרס", Arti et Amicitiae, אמסטרדם
- 2005 – "העברים החדשים: מאה שנות אמנות ישראלית", מרטין גרופיוס באו, ברלין; אוצרים: דורית לויטה-הרטן, יגאל צלמונה (קטלוג)
- "לינה משותפת: קבוצה וקיבוץ בתודעה הישראלית", ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת-זמננו, מוזיאון תל אביב לאמנות; אוצרת: טלי תמיר (קטלוג)

2007 – "מלאכה בנים", מוזיאון חיפה לאמנות; אוצרת: תמי

כץ-פרימן (קטלוג)

- "העורף", הביאנלה הראשונה לאמנות עכשווית בהרצליה; אוצר: יהושע סימון (קטלוג)
- 2009 – "הרצליה 2009", הביאנלה השנייה לאמנות עכשווית בהרצליה; אוצרים: עדי אנגלמן, מאיר קורדבני, הילה טוני נבוק (מגזין פיקניק)
- "בהיר יותר מחיוורון", סדנאות האמנים, תל אביב
- 2012 – "טרמיטים: גלעד אפרת, יונתן גולד, עמי פייצ'ביץ'", גלריה דן לאמנות עכשווית, תל אביב; אוצרת: רוזית הררי
- 2014 – "גם הפרופיל הוא אגרסיה: מתוך אוסף 'הארץ'", גלריה מינוס אחת, תל אביב; אוצרת: אפרת לבני (קטלוג)
- 2015 – מתחת להר: פסטיבל לאמנות ציבורית חדשה, ירושלים (קטלוג)
- 2016 – "אופק חדש לאופקים חדשים", משכן לאמנות, עין חרוד; אוצרים: גילה בלס, דליה דנון, יניב שפירא (קטלוג)
- "הילדים רוצים קומנונים I ו-II", מובי – מוזיאון בת ים; אוצר: יהושע סימון (קטלוג)
- "מדהים! מהמם! מופלא!", מוזיאון פתח תקוה לאמנות; אוצרת: דורית לויטה-הרטן (קטלוג)
- "בית ספר לאמנות: תערוכה לציון 70 שנה להקמת המדרשה לאמנות", ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת-זמננו, מוזיאון תל אביב לאמנות; אוצר: אבי לובין (קטלוג)
- 2018 – "סלון ארטי", גלריה נגא לאמנות עכשווית, תל אביב; אוצר: יוסף קריספל
- "פרא אדם וחיות אחרות", מוזיאון חיפה לאמנות; אוצרת: עדי שלח (קטלוג)

פרסים ומלגות

- 1992 – מלגת לימודים, תחרות ליוצרים צעירים בתחומי האמנויות הפלסטיות, מוזיאון הכט, אוניברסיטת חיפה
- 1993 – מלגה לעידוד יוצרים צעירים, אגף התרבות, תק"מ
- 2000 – מלגת שרת, קרן התרבות אמריקה-ישראל
- פרס שר המדע, התרבות והספורט
- 2002 – פרס בונינג ברונחרס (Buning Brongers Prijs), אמסטרדם
- 2003 – מלגת לימודים, מכון האמנות ההולנדי, רומא
- מלגת בנק קאס, הולנד
- 2008 – פרס משרד התרבות והספורט לאמנות
- 2012 – מענק מפעל הפיס להוצאת ספר אמן
- 2014 – מלגת קרן יהושע רבינוביץ לאמנויות תל אביב
- 2015-2016 – פרס "אמן בקהילה", משרד התרבות והספורט
- 2019 – פרס שרת התרבות והספורט לאמנות פלסטית
- מענק תמיכה בפרויקטים ובפעילות אמנותית בארץ ליוצרים עצמאיים, משרד התרבות והספורט

Scholarships and Awards

- 1992 – Study grant, Young Artists Competition in the Visual Arts, The Reuben and Edith Hecht Museum, University of Haifa
- 1993 – Creativity Grant for Young Artists, Culture Unit, The United Kibbutz Movement, Israel
- 2000 – The Sharett Scholarship, America-Israel Cultural Foundation
 - Young Artist Award, Israel Ministry of Science, Culture, and Sports
- 2002 – Buning Brongers Prijs, Amsterdam
- 2003 – Study grant, The Royal Dutch Art Institute in Rome (KNIR)
 - Kas Bank scholarship, Netherlands
- 2008 – Art Prize, Israel Ministry of Culture and Sport
- 2012 – Grant for publication of an artist's book, Israel National Lottery Council for Culture and Arts, Israel
- 2014 – Grant from the Yehoshua Rabinovich Foundation for the Arts, Tel Aviv
- 2015–16 – Artist in the Community Prize, Israel Ministry of Culture and Sport
- 2019 – Prize for the Visual Arts, Israel Ministry of Culture and Sport
 - Support grant for art projects and artistic activity for independent Israeli artists, Israel Ministry of Culture and Sport



יונתן גולד, שכבת נעורים, קיבוץ אפק, 1987, צלם לא ידוע
Jonathan Gold, youth dormitories, Kibbutz Afek, 1987,
photographer unknown

Biographical Notes

Born 1972, Kibbutz Afek, Israel

- 1989–91 – Studied in the Department of Visual Arts, Tel Hai College, Israel
- 1993 – Studied in the Departments of Fine Arts and Art History, University of Haifa
- 2000–02 – Studied at Hamidrasha School of Art, Beit Berl Academic College, Kalmaniya, Israel
- 2001–04 – Artist-in-residence, Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam
- 2004–07 – Lived and worked in Berlin
- Since 2007 – Lives and works in Tel Aviv
- Since 2010 – Senior lecturer on art, Shenkar College of Engineering, Design, and Art, Ramat Gan, Israel

One- and Two-Person Exhibitions

- 2001 – “Ideal Types,” Rosenfeld Gallery, Tel Aviv; curator: Diana Dallal (cat.)
- 2005 – Haswellediger & Co Gallery, New York
- 2006 – “Jonathan Gold, Gabriel Klasmer,” Givon Art Gallery, Tel Aviv
- 2007 – CTRL Gallery, Houston, Texas
- 2008 – “Members Club: Jonathan Gold and Reut Earon,” as part of “From Floor to Ceiling,” ArtTLV, Beit Haamudim, Tel Aviv
- 2010 – “Hover,” Alon Segev Gallery, Tel Aviv
- 2014 – “Night Swim,” Minshar Art Gallery, Tel Aviv; curator: Sasha Serber
 - “New Paintings,” exhibition celebrating the publication of an artist’s book, Gallery Har-El, Printers and Publishers, Tel Aviv
- 2015 – “Between Ethos and Myth” (with Assi Meshullam), Hecht Museum, University of Haifa; curator: Sorin Heller (cat.)
- 2016 – “Checkers” (with Shai Azoulay), as part of Manofim Jerusalem Contemporary Art Festival, Rosenbach Contemporary, Jerusalem; curator: Karmit Galili
- 2019 – “Admissions Committee,” Hamidrasha Gallery, Tel Aviv; curator: Avi Lubin
- 2021 – “Filling a Bucket,” Mishkan Museum of Art, Ein Harod, Israel; curators: Yaniv Shapira, Neta Gal-Azmon (cat.)

Selected Group Exhibitions

- 2000 – “Parquet: Contemporary Israeli and European Art,” Sommer Contemporary Art, Tel Aviv
- 2001 – “Self-Portrait in Israel,” Bezalel Gallery in Tel Aviv
 - “Where are the Children?,” Givon Art Gallery, Tel Aviv; Mishkan Museum of Art, Ein Harod, Israel; curator: Noemi Givon
- 2002 – Recipients of the Buning Brongers Prize, Arti et Amicitiae, Amsterdam
- 2005 – “Die neuen hebräer, 100 jahre kunst in Israel” [The New Hebrews: 100 Years of Art in Israel], Martin-Gropius-Bau, Berlin; curators: Doreet LeVitte Harten, Yigal Zalmona (cat.)
 - “Togetherness: The ‘Group’ and the Kibbutz in Collective Israeli Consciousness,” Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv Museum of Art; curator: Tali Tamir (cat.)
- 2007 – “BoysCraft,” Haifa Museum of Art, Haifa; curator: Tami Katz-Freiman (cat.)
 - “The Rear: The 1st Herzliya Biennial of Contemporary Art,” Herzliya, Israel; curator: Joshua Simon (cat.)
- 2009 – “Herzliya 2009: The 2nd Herzliya Biennial for Contemporary Art,” Herzliya, Israel; curators: Adi Englman, Meir Kordevani, Toony Navok (Picnic Magazine)
 - “The Brighter Shade of Pale,” Artists’ Studios, Tel Aviv
- 2012 – “Termites: Gilad Efrat, Jonathan Gold, Ami Faytchevitz,” Dan Gallery for Contemporary Art, Tel Aviv; curator: Ravit Harari
- 2014 – “Profile is Aggression, Too: From the Haaretz Collection,” Minus 1 Gallery, Tel Aviv; curator: Efrat Livny (cat.)
- 2015 – “Under the Mountain: New Public Art Festival, Jerusalem (cat.)
- 2016 – “A New Horizon for New Horizons,” Mishkan Museum of Art, Ein Harod, Israel; curators: Gila Ballas, Dalia Danon, Yaniv Shapira (cat.)
 - “The Kids Want Communism, I & II,” MoBY—Bat Yam Museum of Art, Israel; curator: Joshua Simon (cat.)
 - “Things to Come,” Petach Tikva Museum of Art, Israel; curator: Doreet LeVitte Harten (cat.)
 - “Art School: Hamidrasha Faculty of Arts at 70,” Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv Museum of Art; curator: Avi Lubin (cat.)
- 2018 – “Erotic Salon,” Noga Gallery of Contemporary Art, Tel Aviv; curator: Jossef Krispel
 - “Man and Beast and Other Animals,” Haifa Museum of Art, Haifa; curator: Adi Shelach (cat.)

painting invites me in, not to lose myself in it, but to find myself anew, because the characters in the painting are tangible enough, human enough for me to recognize them, maybe even identify with them, but also abstract enough, general enough, so that I do not get swallowed by them. They allow me, as in a good novel, to fill in the details, the character, the narrative, but never all the way. The characters maintain a gap, a distance, a mystery, which make them a work of art, and for a moment I, too, become part of this art, and discover a new self, which I did not imagine. The same is true for the background, the abstract, which is never arbitrary. It envelops the figures, contains them, allows them to reach depths, which they had not imagined before. At the height of Jonathan's painting, the figures hover over the background, but are also planted in it, creating a mesmerizing movement that the eye struggles to decipher, but must accept. This is the spiritual, metaphysical dimension that Jonathan is talking about; a dimension that is at the core of both his painterly search and his life. This is where we meet, seeking together how to hover—not in order to escape the material, but to find its invisible roots.

world has opened up between us—the spiritual world, what is sometimes called “New Age,” and Jonathan now suggests that we discuss it.

What is the spiritual world for you? Giving the ephemeral eternity?

I prefer the word “form” over “eternity.” I am a very experienced painter in terms of the miles I have traveled, and still, to capture a painting is to capture something outside of yourself. I relate to metaphysical explanations more than to psychological ones. Every great work of art is underlain by a metaphysical transformation. One of the great tragedies of art schools is that they have been emptied of the spiritual. What’s left once that is done?

So this is not a matter of eternity, but simply that the painting is transcendental, external to you?

An experience of stepping out?

If the painting succeeds, and that is the satisfaction, it is an experience of great authenticity, of being momentarily one with things, which you are usually not one with. In the case of the three skaters, for example, it was like a force of nature. It’s like painting a wave. These girls at that moment are in the zone. They are the wave itself.

Is it related to the fact that there are no differentiated faces in your works? Why do you barely paint facial features?

Because I avoid psychology. I think it is irrelevant to me. Through you, I am more open to it; previously it threatened me. Still, I am not a psychological painter. I paint extremely fast; I capture some general essence, and that’s it. I add details just to make it work. If I portray a bottle, it’s only to the point that you will recognize that it’s a bottle. Maybe this is what makes my painting

very Israeli—its transience. I’m not good at going into detail. It’s my character. Even when I travel to work on projects in other places, in Rahat, for example, I don’t stay put; I travel there and back. I don’t tend to linger, I prefer motion, tension.

The tangible face might take you away from what you’re looking for, from that motion and tension?

The painting is quite simple. There is a general abstract experience, which I sense in motion, and there is a very petty particular human experience, and the painting lies between them, in what is omitted. This is what I’m trying to paint. These are also the painters I love, who have great vitality in their painting; whose painting moves with tremendous vitality, with sensuality.

I could have concluded here, but several weeks after the interview, Jonathan caught me a little unprepared when he said that it was important for him to know what I like about his paintings, what they meant to me, what is it that I relate to. He wanted me to write about it in the catalogue: “I would like to see you in my paintings, not myself.” For me, Jonathan’s character, his paintings, and our friendship are intertwined. It is no coincidence that our first meeting took place in an exhibition of paintings depicting buildings intended to house human beings. Perhaps I also wanted to dwell in them back then, as I eventually did in Jonathan’s studio.

In Jonathan’s paintings I find the same combination that I also look for in life: a combination between home and adventure, between earth and fire, between stability and flight. Each

inner world, while changing something in language and its conventions. The artist carves within language—the language of literature or the language of painting—a material, which, via an alchemical process of sorts, deviates from language and himself alike; a new material that brings together the individual and the whole within the creative spark. I ask Jonathan about this encounter between background and figure, which takes him back to the question of bad taste.

Take *Untitled*.^{p. 24} I painted the abstract first, before there were figures. When I create the abstract first, it comes out nice and tasteful. And then I introduce this girl, and everything suddenly goes out of balance and becomes tasteless, bad taste: the opposite of the good taste of abstract. I love it that I don't know if it is successful. I have no way of solving this. There is a problem here, which to me is the big problem of art—and that is kitsch: the greatest things are kitsch, like the opening paragraphs of *In Search of Lost Time*, with the child and the mother. What a scene! You can't get more kitsch than that. If Proust had not been a genius, we would have gotten something trite. He took a huge risk there.

So bad taste is a challenge to convention, an attempt to create something new within it?

What is bad taste?

When I paint this figure, I'm almost like a teenager; it's the very opposite of abstract, and it's a great pleasure. I paint a lot of women because I love women. But for it not to remain a painting by a teenager in the bathroom, you must create a human drama and a tension between the figures. I don't know if it does that or not.

What is the source of your attraction to kitsch, to seemingly flat images?

I love the moment when the body intervenes in things, even as a person. I love the drama. There's a story here. It's not exactly bad taste. There is a great experience. Take the painting of the three skaters (*Untitled*^{p. 68}), which is based on a photograph I took in Berlin. There is a thing here, and the question is, whether you manage to capture a powerful, lively scene, at once sexual and human, and whether the painting will convey this without being sentimental kitsch. I don't possess Moshe Kupferman's restraint. Restraint is not my strong suit. If I were Kupferman, I would have written "Heil Hitler" in the works; I would have introduced the Holocaust into the works, and not hold back like he did. Kupferman takes an intimate moment and paints it, and that moment touches you; that's his restraint.

For Jonathan, the painting's background, as well as language and convention, are good taste, whereas the figure brings with it the sensual, along with kitsch and bad taste. This brings to mind an adolescent boy, a teenager as Jonathan calls him, who has a hard time accepting the adults' order and wants to express his own private world, which he is partly ashamed of, partly proud of. But the difference between Jonathan and a teenager is that Jonathan does not settle for his private world; he insists on bringing it into the adult world, to desecrate and enrich it at the same time. I have often tried to speak with him about our mental world, about psychology, but he feels uncomfortable with the world of psychological concepts. In recent months, a parallel, albeit different conceptual

experience. For me, pure abstract can be nice, as with Richter or Rothko, but every abstract painting I love ultimately relates to something human.

I think of the first time I met Jonathan, in an exhibition dedicated to paintings of buildings, and how much his painting has ostensibly changed since then. Now there will always be a person in the picture. On the other hand, what is a house, if not a dwelling for a human being? And what is the painting, if not a space in which one can dwell, if only momentarily? I reflect on Martin Heidegger, who speaks about the work of art as a tabernacle, a temple, in his book *The Origin of the Work of Art*, and I ask Jonathan about the relationship between the figurative tabernacle, as he depicted it at the time, and the abstract tabernacle, which he is exploring now.

I'm looking for a space that can contain. For me, the abstract is a structure, like building a house, a story. Even when I painted architectural structures, I began with the space around them. Take, for example, Sol LeWitt, who writes the works instead of painting them himself. When you read about him, you say, "This is an artist like Marcel Duchamp," and the works are moving and seemingly abstract. But in an interview with him I read that the idea is to create a structure. He has a general vision, which assembles into a concrete structure. I relate to this very much, although it is difficult to think of an artist who is farther away from me. Think of music, which is the most abstract thing: in the end, from a heap of meaningless sounds you reach a logic, which triggers emotions.

I'm trying to find the right verb for what you describe. You have sensory data, which come from the outside, and you manage to do what?—Collect them? Concentrate? Contain?

It is difficult for me to explain this coherently; I am a painter, not a man of words. The great challenge in ancient media, like writing or painting, is that on the one hand, you enter a territory, which already has centuries of history, and on the other hand—you find your place within it, your authentic place. Why are people so moved by van Gogh, for example? Because he takes the complex technical devices of Impressionism and Georges Seurat's Pointillism, and in the middle of it all, he "puts on a show," like Mozart, like Jimi Hendrix. He sets an intricate system in motion in a very charismatic, fast, almost inhuman way, with great concentration, which is encapsulated in the painting.

Jonathan is a man of images, but he is attracted to words, while I am the opposite of him: a man of words, who is attracted to images. When I sit in his studio, I try to grasp the words as if they were an image, to let the associations come up, and instead of controlling the ideas—let them sweep me away momentarily. In his studio, I also started typing with eyes shut for the first time, in an attempt to let go of the external vision in favor of a more intrinsic vision. This reminds me of Roland Barthes, who speaks of the tension between the inner, overly personal voice of the artist, and the general, all too general language. A good author, according to Barthes, is the one who will bring the two poles together in the work of art, and thus deviate from his closed

Over the years I have developed a painting method, which is congruent with this perception. I work in a general, abstract manner, until I feel that what has been applied to the canvas can carry the narrative, the figurative painting, which is a narrative that I know, that is clear to me. I draw it from very ordinary sources: Instagram, a TV series about a dog, or an image of my daughter drying off. The image evokes something.

What does it evoke? What kind of images do you choose?

I have noticed that many of the images I choose are marked by "bad taste"; they are a kind of kitsch, something that challenges my taste. The big moment is the combination between the figuration and the background, and the big question is, whether they really connect. This often explains why paintings end up in the trash. Sometimes I start by drawing, and hope something will come out of it, but for the most part, the result is barren for me. I gain no satisfaction from the act of drawing itself, from filling in the empty spaces. The satisfaction comes when you establish something. It's like a house: in the beginning there is a composition, something that can carry the rest of the process. There is a lot of satisfaction in that. I frequently do large scale works, two by two meters, and then there is also a lot of physical satisfaction, because I never sit still.

For Freud, satisfaction comes from the construction of tension and then from its release: orgasm, but also sports, art...

I really like Freud and his writing. He was a great art lover, but his interpretation of art is limited, because art scared him. Freud harnesses everything for what he calls "pagan" or "primordial," but deep inside he takes much greater pleasure than this in art. He himself comments ironically that art was not created to explain

the child's behavior to Sigmund Freud. The word "art" explains something to us; it introduces order. Factually we know that man drew before there was language, at least written language. Man created complex things for a reason. There is a basic human urge to create, to make music, for instance; it's beyond the structure of culture.

The limitation in Freud's case is that for him, every work comes in response to some trauma, to something repressed. There is no fundamental creative urge, only a necessity to which art clings. You, on the other hand, say that there is an urge to create and express, which is not subordinated to anything else. What is the satisfaction you talk about? How do you feel it physically?

These are very complex things, especially after you have been painting for many years, and have already gone through all the phases of creation, and there is also something very ironic and even cynical about it. Because you often feel great satisfaction, and the next day you realize that everything you have painted is terrible. Sometimes it's the other way around: you are bothered or apathetic, you are alienated from the work; you go home feeling that you wasted the day, and the next day you realize that you have done something great. So the work of art is something that always surprises me, and I converse with it. I envy artists for whom everything seems effortless, at least on the surface, for example an artist like Alex Katz, in whose work everything is planned and amazing, but I think what furnishes me with satisfaction is the place of the abstract, to depict a space. A space for me is a place where I can put something forth, say something. This is a very big satisfaction for me.

It is a space that always contains a figure, not an empty space.

Absolutely. I can't think abstractly, outside of the human

Challenging Good Taste

Eran Dorfman in Conversation with Jonathan Gold

■■■■■

I first met Jonathan Gold more than a decade ago, in an exhibition he presented at Alon Segev Gallery, Tel Aviv, and we have since become friends. With the outbreak of COVID-19 and the closure of the public sphere, I sought an inspirational place where I could occasionally sit and write. When I asked Jonathan if I could work in his studio once a week, he did not hesitate for a moment. Gradually our Thursday routine evolved, which included conversations about art, creation, spirituality, literature, cinema, and television, and in between them—work sessions: me on the computer, and him on the canvases hung on the walls. I thus became a witness to Jonathan's work process, to the hesitations facing the canvas, which abruptly gave way to determination, time and again. Paintings were completed, abandoned, discarded. Some works remained hanging for weeks, gradually changing form, waiting for a solution, which was late in coming. Concurrently, I found myself working on texts, which gradually changed, absorbing the studio atmosphere, the smell of paints and the sense of danger in an unnecessary brushstroke, which would disrupt the balance of the whole. From time to time, I shared the

materials I was working on with Jonathan—literature, philosophy, mythology—and we immediately became immersed in a conversation that spawned a painting on his part and a written page on mine.

When Jonathan was offered the exhibition at Mishkan Museum of Art, Ein Harod, we thought it would be a good idea to transfer an inkling of the spirit of our relationship to the exhibition catalogue. For the first time, we set up an "orderly" meeting, during which I would interview him, but Jonathan asked me to challenge the format: "I know what I have to say; I want to hear you." I tried to find the balance between us, to see where we meet conceptually and emotionally, without forcing one world on another.

What in art attracts you?

The thing that is so beautiful about art, about any art form, is the possibility of self-exposure, before you ever show the work to others. Anything that comes to you from the outside and touches you, excites you, stems from the artist's exposure. There is a difference between exposure and mere expression, because in exposure something new is revealed to the artist that he did not know about himself. Take, for example, the TV show *Big Brother*—why is it not art? Because in a work of art there is a back and forth movement between proximity and distance. Obviously, there is gossip even in a work of art, say *War and Peace*, but it is a part of the work, not its real subject. It is a bit of a cliché to say this, but to know what I'm painting, I have to paint. It's a paradox, because often I don't feel like painting, it requires mental powers.

intense human gathering produces a reality in which everyone is exposed to everyone. In such a state of affairs, the metaphorical nudity, like the concrete one, is not a nudity of voluntary devotion, but rather a forced nudity, and sometimes perversion raises its head out of the perplexity. That the figures are depicted almost without a background or in an abstract setting, without an organizing structure, reinforces the absence of a protective experience of a home, in its desired function as an envelope sheltering the individual from the other, from the group.

-
- 1 Gold in a conversation with the undersigned ahead of the exhibition.
 - 2 The Israel Artists and Sculptors Association (as it is called on the Membership Card) originated in the Jewish Artists Association established in October 1920. Beginning in 1923, it staged numerous group exhibitions, eclectic in their quality and artistic level. The painting style of its members may be characterized as a figurative Eretz-Israeli style.
 - 3 Yigal Zalmona, cat. *A Century of Israeli Art* (Jerusalem: The Israel Museum, 2010), p. 164 [Hebrew].
 - 4 Tali Tamir, "Constellations: On Nearness and Distance," cat. *Togetherness: The 'Group' and the Kibbutz in Collective Israeli Consciousness*, trans. Ishai Mishory (Tel Aviv Museum of Art, 2005), p. 214.
 - 5 Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2018 [1987]), p. 170.

prepared paints (as opposed to the glossy effect resulting from the use of ready-made industrial oil paints), reinforces this feeling. Similarly, the painterly work likewise presents itself as an action/labor. It begins with grinding and manually mixing pigments with different types of adhesives until the desired hue and quality are obtained; it continues with stretching canvases on large wooden frames, and its core is the act of painting, which is performed with large, wide brushstrokes. In this context, one should add, that in Gold's paintings there is no localized occurrence or vanishing point, nor is the gaze guided within the composition. The painting seems to emerge "all at once."

The nudity, conspicuous in Gold's paintings, may be construed as an attempt to delve deeper, to see past his protagonists' outer envelope. The naked figures do not convey serenity and integration with nature; on the contrary—they evoke restlessness. In addition to the somewhat brutal eroticism they display (echoing Jewish collective memory which connects communal showers and annihilation), they mainly emphasize power relations, hierarchy, and the exercise of power through social structure. In some instances, the nudity seems narratively required and ostensibly justified by the situation (as in the paintings of bathers/dressers), while in others it is puzzling and enigmatic. In these cases (as in the series of admissions committee paintings) it appears like a Dionysian provocation, defying the decency of public order. Either way, its pronounced presence in the two major series mentioned above suggests a thematic connection between them, despite their apparent divergence. Each series, in its own way, addresses a dialectic underlying a profound human experience along the continuum between the aspiration for authenticity and individualism and the desire to belong to a collective, to be part of a group. In both series, the individual confronts the group (or appears as part of it) in a situation that calls for judgment and

criticism. The exposed, sweeping nudity, appearing in its ostensibly "natural" context in the bathing paintings, emerges as an expression of the primal, beastly, primordial, that which, according to Gilles Deleuze's terminology, brings us positively closer to the animal spirit.⁵

The admission committee paintings, on the other hand, offer a reference to identity in its artificial sense, as an artifact, as a false self. As such, it calls for presentation of the representative, beautified, seemingly civilized aspects of the self. In these situations, the depiction of the self reflects a human need to belong to a coveted group, to gain validity and recognition.

The dominance of the nudity motif in both series indicates their common denominator, as well as the fact that each of them exposes the latent apparatuses invisible to the other. In the concrete or metaphorical group nudity scenes, which are a routine part of the Israeli experience, the "admissions committee," in all its cruelty, plays a part from a very young age. Exposure of the body in the concrete group context may be associated with school trips, youth movement hikes, and the military service. The less concrete complexity of socialization processes, radicalized in these paintings, begins early in life and occurs in every human setting. The bestial, instinctive, and primal bursts into the seemingly "decent," "cultural" situation of the actual and symbolic admission committees in our lives as a mirror image. Either way, the nudity in Gold's paintings evokes associations pertaining to boundaries and demarcation and their absence. On the one hand, it is presented in the context of "the committee" as a concept that indicates an undisputed authority, in whose name and through that authority (be it as it may) social dictates are decreed, which give rise to an uncompromising, at times intrusive, violent reality. On the other hand, within the group itself, the nudity reveals the blurred boundaries and often their collapse. It seems that every

hence also advocated 'art for art's sake', as well as the need to express the individual's uniqueness, rather than the power and mission of the group."³ This tension between the individual and the group was one of the pretexts for the schism, and the embarkment of the New Horizons artists on their separate path.

Gold depicts groups at work (much like Yohanan Simon, for instance, who painted family scenes set against the kibbutz habitat), but he does not portray the group or its members in an admiring light: his "story" delves into a multi-participant gathering described as banal, unglamorous, at times tense. The perspective on communal life, whether professional or social, thus acquires a critical or, at least, an ambivalent dimension. In contrast to Simon's monumental figures, which radiate health, power, optimism, and harmony with nature, Gold's figures are schematic and flat. One can imagine Gold observing the events from a distance of time and place, already beyond the "age of innocence," equipped with the sober, painful knowledge about the grim fate of the glorious kibbutz enterprise, where he was raised and educated. Nevertheless, it seems that the group, and the deep memories it has imprinted in him, for better or worse, is etched deep in his heart, activating him and making his soul rage, to this day. "However far they roam, the original 'natal group' will always follow, like a mirror-image reflected in the sky and branded into its members' minds."⁴

The figures in Gold's paintings usually gather for the purpose of realizing a specific task. In this regard, he attests to the impact of the collective Israeli experience, which plays a dominant role, he believes, also in this action and work context. His paintings do not convey a sublime experience associated with the solitary individual in the landscape (as in Caspar David Friedrich's renowned painting *The Monk by the Sea*, 1808–10, for example), since the individual in his paintings usually appears as part of a group, as Gold

puts it humorously: "Here one doesn't stand by himself in a lake; we have the crowded Sea of Galilee."

Gold's brush seeks the "right distance" for a reflexive engagement with these complex issues that have shaped his personality. The art of painting, by its very nature, makes for an intense, intimate exploration of charged themes from a sufficient distance, allowing for the same margin of safety at the service of the reflexive gaze. His painting style ranges from the figurative to the abstract. Thus, although one may attribute narrative characteristics to his paintings (one may formulate some insights about the nature of the activity before us, as well as the setting in which it takes place), the human figures and their environment are depicted with broad, flat brushstrokes, almost schematically. Gold does not dwell on a detailed depiction of facial features and body parts, and unlike other painters, he draws away from realism.

One may regard his decision to blur concrete characteristics of his protagonists and portray them in generic terms in the context of the kibbutz habitat, which aspired to equality and blurring differences, and emphasized practical purposefulness. In this approach, Gold's painterly style may be regarded as another means of illustrating the mindset represented in the works. The narrative space is identifiable, and at the same time it is unraveled and open to interpretation and active reading of the work. Despite the figures' flatness, Gold's paintings radiate a strong, energetic physical presence, arising from the large-scale portraits as well as the paintings of inanimate objects, whether the houses or the buckets, which ostensibly complement them. These fill the bulk of the canvas with intense, sensual coloration. Gold's bodies (human and inanimate alike) constitute a narrative and compositional center of gravity, from which the entire painting unfolds. The emphasized corporeality, further reinforced by the particular coloration, which is obtained by using self-

All in One

The Individual and the Group in Jonathan Gold's Oeuvre

Neta Gal-Azmon

■

The individual seeking his place and identity in the world, while conducting an ambivalent dialogue with the group to which he belongs, is a central theme in Jonathan Gold's works. Even when he paints a landscape or still life, Gold focuses almost exclusively on the human figure. Like a researcher facing a detective mystery, an anthropologist examining a remote tribe, or a participant observer studying his own reference group, Gold traces the point of departure, the ground into which he was born and on which he was raised, which outlined and established his adult identity. He usually places his protagonists in domestic environments (at home, in office spaces, or in public showers). In other instances, the background to the occurrence remains abstract, implied as an urban space or characterized as a wild landscape, set against a social gathering. Either way, it is the human story that is given center stage in his work. The relationship between the human body and its immediate, mundane physical environment, and the complex interactions between the individual and the group to which he belongs, or would have liked to belong, are addressed in his paintings over and over again, woven together. They articulate an internal narrative, underlain, according to Gold, by a comprehensive ideological view, which he defines as "local secularism." His identity as an artist, he attests, was formed over the years out of keen awareness of his definition of himself as a secular Israeli artist, and more specifically—as a kibbutz-born secular Israeli painter.

I was born and raised on a kibbutz in northern Israel. Life in a communal society has had a great impact on my art, understanding that everything must exist in relation to or in connection with the society around me. It is no coincidence that most of my paintings depict relationships within a group, or an attempt by the individual to find his place within modern systems.¹

In this context, it is interesting to examine Gold's lively dialogue with New Horizons, a group of painters active in Israel between 1948 and 1963, from whose members he draws great stylistic inspiration, he says. His works indeed echo not only the group members' strong tendency to emphasize the pictorial means, but also their fascination with the abstract. In contrast to the New Horizons artists, however, whose abstraction related to the local landscape, Gold seems to direct an implicit spotlight at Israeli culture, which he interprets, as aforesaid, in terms of power and the toll of belonging to the group. As opposed to the focus on a neutral, morally indifferent nature, Gold charges his brush with conflictual questions stemming from the engagement with human beings and the hierarchies of power they establish and nourish. In addition to the stylistic influence of New Horizons on Gold's work, it seems that the heated conflict between the New Horizons artists and the members of the Israel Painters and Sculptors Association²—the canonical mainstream of those years in Israel—is ingrained in Gold's work, evident in his treatment of the tension between the individual and the group, and the relationships among group members. In this context, it should be noted that the founders of New Horizons resigned from the Painters and Sculptors Association due to intense artistic and other disagreements. They "wanted to promote the influence of international art on visual art in Israel... were intrigued by European modernism,



-
- 1 The Hebrew term refers to house painters rather than artists.
 - 2 Gold quoted in Reut Barnea, "Artist Jonathan Gold: 'Nudity always raises expectations,'" *Calcalist*, 5 May 2019 [Hebrew].
 - 3 "Small Habitation Units: Jonathan Gold and Yaniv Shapira in Conversation," *Granta—Review of Local and International Literature*, 03: "Close to Home" (October 2015, p. 4 [Hebrew].
 - 4 Gold in conversation with Eran Dorfman, see p. 88 in this catalogue.
 - 5 A work presented by Gold as part of the exhibition "The Kids Want Communism" at MoBY—Bat Yam Museum of Art in 2016 (curator: Joshua Simon) extended over an entire wall, depicting a queue of job seekers, painted with the participation of the audience. In doing so, Gold sought to draw attention to the mural tradition, while emphasizing its social dimension.
 - 6 Gold quoted in: Yaniv Shapira, "A New Horizon," trans. Daria Kassovsky, cat. *A New Horizon for New Horizons* (Mishakan Museum of Art, Ein Harod, 2016), p. 59.
 - 7 It is interesting to consider these works also in relation to Pablo Picasso's painting, *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)* (1907) and his treatment of group relations, female nudity, painterly innovations influenced by Cubism, and the relation to the space that functions as scenery.
 - 8 Paul Cézanne, "Letter to Émile Henri Bernard," 21 September 1906, quoted in Jack Lindsay, *Cézanne: His Life and Art* (London: Evelyn, Adams & Mackay, 1969), p. 339.

Gold's interest in group dynamics is reflected in two other works which present young people in the great outdoors, in what appears to be an end-of-year school trip or a youth movement hike. The painting *Fire on the Mountain* (2019)^{p. 72} portrays a group of six half-dressed teenage boys and girls sitting in an open landscape. Some are leaning against each other, or intertwined, but at the same time each is clearly self-absorbed. Particularly noticeable are two figures sitting side by side, their backs facing each other. The painting *Alibi* (2020)^{p. 73} depicts a scene in which five adolescent boys and girls are gathered around a campfire in a nocturnal desert landscape. The two men are lying asleep, while each of the three women is busy with her own affairs. In the absence of a distinct scenery, the background in each of the paintings becomes a setting of sorts, which places the occurrence outside of space and time, while the yellow (day) and blue (night) coloration intensifies the surrealistic appearance. The hints to a mountainous desert landscape link them to another well-known cycle of paintings by Simon, *Youth in the Negev* (1956),^{p. 10} which addressed the myth of love of the land. While Simon points to the desert landscape as a tangled rocky space devoid of direct Zionist contexts, for Gold the focal point of these works is the teenagers, who are presented from an ultra-modern point of view, as free of idyllic motivation such as acquaintance with the country's geography or flowering of the wilderness, each concerned with him/herself rather than with the other.⁷

In the past two years, another motif has infiltrated Gold's painting: different forms of admissions committees, in which a person's fate is in the hands of others. He thus calls attention to the human tension underlying power relations, hierarchy, and bureaucracy. In the painting *Admissions Committee* (2019), ^{pp. 52–53} the committee members are presented ironically, even grotesquely. Seven figures are seated behind a long tilted table. Some of them look in the direction of the

viewer, who himself becomes a “candidate”; others are busy with their cell phones or staring into the air, and one is even collapsed over the table, fast asleep. The committee's nakedness is exposed under the table, where its members are revealed to be undressed, with shoes only. Gold points to them as the little boy who announces that the emperor is naked:

The naked figures in my painting are not about nudity per se. Nudity serves me as a metaphor; it allows me to engage with human dynamics directly. Once I undress the figure, the painting takes on additional meaning, which reinforces the balance of power and the tension.

The groups of people in *Joint Decisions II* (2019),^{p. 50} *Untitled* (2019),^{p. 40} and *Desk* (2019)^{pp. 44–45} are also presented in full or partial nudity, which is not perceived as erotic or pornographic, yet disrupts public order all the same. In their staging, the theatrical scenes introduce the figures as indifferent to their surroundings, but engaged in a process of sorting or clarification.

About a month before his death, Cézanne wrote to his friend, painter Émile Bernard, wondering: “Will I ever attain the end for which I have striven so much and so long?”, thereby expressing the frustration of one who sought a painterly “truth” all his life. “I hope so, but until it's attained, a vague sense of malaise persists, which can be dissipated only after I've reached the port, that is, have realized something developed better than in the past and thus proving theories which themselves are always easy.”⁸ The pursuit of perfection, which motivated Cézanne to address the same themes over and over again, is, to a large extent, similar to the seemingly organized painterly structure that Gold sets for himself. In Gold's case, it is that frame that allows him the radical, wild, unraveled interpretation; the ability to cling to the partial, the disintegrating, and the pervasive as values in and of themselves.

referred to the influences of the New Horizons group:

As a group, I cannot find a real stylistic manifesto there, but there is something far from concluded in their passion to correspond with the modern and to define the local. They offered local art a reference point which cannot be ignored.⁶

Accordingly, he adopts the abstract as an alternative to the meticulous, lyrical, flickering work of such artists as Yossef Zaritsky, Avigdor Stematsky, and Yehezkel Streichman (but one that is closer to Avshalom Okashi, Zvi Mairovich, and Pinchas Abramovic).

Individual. Togetherness. Group

One of the first works in the series *Bathers*, on which Gold began working in 2015, is the triptych *Bathers in Green* (2015), pp. 34–35 directly relating to Yohanan Simon's famous painting, *In the Shower* (1952).^{p. 8} Gold's fascination with Simon, who was regarded as a quintessential kibbutz artist although his work was centered on the personal point of view, is understandable. In his time, Simon was criticized for emphasizing rest over work, and family intimacy over togetherness, in paintings such as *Shabbat in the Kibbutz*, *Children's Hour*, *Rest-Time in the Kibbutz*, etc. In the same spirit, Gold rids himself of the restrictions that Simon set for himself, replacing male nudity with female nudity, intimacy and intersecting gazes with introversion and differentiation of figures, and body postures which create a uniform, organic composition with a division into three separate panels. Nevertheless, the likeness is clearly discernible: the three figures in the central panel are portrayed dressing up, with attention to the flip-flops and clothes (which replace the white undershirts and towels) as a direct quote from Simon. The two seated figures in the left panel, busy looking at

the iPad screen, were “extracted” from Simon's mural, *Youth in the Kibbutz*, which depicts teenagers working in the field and orchard, featuring two girls reading a book in the foreground, while the solitary figure in the right-hand panel, ostensibly busy drying herself and wearing flip-flops, corresponds with one of the bathers. In choosing to entitle the painting *Bathers*, Gold removes it from its immediate kibbutz context toward engagement with this subject in the context of Western art history, specifically in Paul Cézanne's well-known series depicting nude women and men on a lake or river bank.^{p. 9} Cézanne's series has been subjected to countless interpretations, but the artist himself disclosed that he sought the perfect composition via body postures, the location of the bathers in the landscape and in relation to the layout of the trees and the location of the lake. The fact that Cézanne depicts his figures devoid of individual features is also significant. They do not look at each other or at the viewer, and their beauty ultimately lies in the painting's defining painterly values, its composition and coloration.

The echoes of Cézanne's painting are also evident in a group of solitary figures painted by Gold, including *Intermediate Time*,^{p. 48} *Intermediate Time II*,^{p. 37} and *Man with Book*,^{p. 49} all from 2019. Lacking a distinct identity and unheroic, they are engaged in mundane acts such as undressing and reading. They are mostly located in an empty space, which reinforces their solitude vis-à-vis the option of a group or a society, and the red, blue, or green background further enhances the painterly “climate.” Despite the obvious resemblance, observation of Cézanne's *The Bather* (ca. 1885)^{p. 9}—the adolescent boy's body proportions, his location in an ambiguous setting, his downcast, pensive gaze—indicates that Gold's interest does not amount to the painterly composition; he seeks to present the individual as an alternative to the group.

This material and mental process has reinforced Gold's definition of himself as a painter, and he explored it in his painterly practice. Following Shalom Sebba's series *Elements* from the early 1960s, Gold began working on the series *Water (after Shalom Sebba)* (2013),^{p. 6} spanning 15 variations centered on the element of water, through which he sought to explore pure painterly values, with emphasis on the two-dimensional and three-dimensional, the depiction of volume by means of a line and positive-negative color relations.

Two works from the series *Painters*, created in close proximity, portray an image which compares the action of the artist-painter with that of the house-painter. *Push & Pull IV* (2014)^{p. 4} featured a figure holding a paintbrush in her hand, painting a large wall. The work's title, which offers an analogy to the painter's act, contains a hint or statement regarding this approach. A similar, more elaborate scene is presented in the diptych *Painters (Beyond the Wall)* (2014): **pp. 60–61** the left canvas portrays two figures facing a large wall, one standing on a plastic crate, placed on a narrow-legged chair, and supported by the other figure. Her hand is outstretched toward the wall and her carefully tilted head are both identified with the painter's practice. The canvas on the right, in contrast, is entirely abstract and consists of wide, crude brushstrokes. A later work, *Ladder* (2020),^{pp. 56–57} echoes *Painters (Beyond the Wall)*, but now we are concerned with two naked figures, one standing on the top of a ladder, busy painting the wall, while the other figure, standing at his feet, is focused on its cell phone. Discussing the decision to operate as a "painter" in both senses of the term (house painter and artist), Gold said:

I perceive the painter's work in the studio as something that belongs to a guild of professionals. When painters meet, the questions that interest them revolve around the type of ground layer, pigments, and stretchers. As for the act

of painting, it is mainly technical, an act of preparation and arrangement. I love the paint, its physicality, its confrontation with the space. I make my own paints, mix the pigment with glue and wax. Everything requires preparation and planning. It is an action that must be performed quickly, and there is not much room for error. I see before me kibbutz artists, like Yohanan Simon and Aharon Giladi, who depicted their figures similarly, without psychological characterization, but with a very strong physical presence.³

The relations between the figurative and the abstract will be justified in Gold's future works as part of a principled approach which juxtaposes these two painterly modes. Facing the blank canvas, he begins by filling it with paint as an abstract expression, into which the chosen image erupts. "What furnishes me with satisfaction," Gold describes the painting process, "is the place of the abstract, to depict a space." In the same breath he testifies: "I can't think abstractly, outside of the human experience. For me, pure abstract can be nice, as with Richter or Rothko, but every abstract painting I love ultimately relates to something human."⁴

The emergence of the abstract, along with the growing dimensions of his works, are explained by Gold, among others, as a response to the mural tradition, with which he became closely acquainted in his kibbutz—a prevalent practice in public art in Israel, and in the kibbutz movement in particular, since the 1940s.⁵ These paintings adorned the walls of dining rooms and other public buildings as part of the belief in the power of art and its instructive role. As the abstract trend in Israeli painting strengthened, with the encouragement and influence of the New Horizons artists, this trend also permeated mural art at the expense of the mobilized figurative painting. This dialectic was adopted by Gold, who had previously

Jonathan Gold's Chronicles

Yaniv Shapira

Jonathan Gold was born in Kibbutz Afek and grew up in a home steeped in culture and creativity. His father held several public positions and was also a painter responsible for the kibbutz holiday decorations; his mother established a puppet factory on the kibbutz in the 1990s. "As a child, I remember that my father's Passover decorations were especially dear to him," Gold recalls. "He would spread large canvases depicting the Israelites oppressed with forced labor and their exodus from slavery to freedom, and every year a new scene was added and hung on the dining room wall." Experiences from the parents' home, alongside everyday life in the kibbutz—including communal sleeping and shared showers in the children's houses, multi-day annual hikes, sing-alongs, and communal holiday celebrations—are intertwined in his world. Gold attests that he has been drawn to painting since youth. At the age of 16, he left the kibbutz educational system and began studying art at Tel Hai College. The art department was headed at the time by artist Daniel Peralta, whose work explored geometric shapes, color, light and shadow as space-modelers, and these inspired the young Gold. Following his mandatory military service, Gold enrolled in art studies at the University of Haifa, and later—at Hamidrasha School of Art, Beit Berl College. In the early 2000s he lived for a few years in Amsterdam, studied at the Rijksakademie as part of an artist residency, and became closely acquainted with the European art scene.

The kibbutz consciousness and the "beautiful Israel" ethos, an affinity with the history of Israeli art, and a view of painting as part of the grand story of

Western modernism serve as primary sources in Gold's painting. At the same time, his images are drawn from immediate, contemporary and unexpected sources such as Instagram, TV series, or a random sight on the street, which allow for radical treatment of traditional themes. Observing his oeuvre as a whole through these prisms, one may construe it as a dialectic of continuity and rebellion, and the work in series—"Painters,"¹ "Bathers," "Group," and "Admissions Committees"—as part of an exploratory, productive process, allowing him to create variations on a theme; to engage with several topics, simultaneously and over time, as an ongoing, long-term project.

Laborer. House Painter. Artist

Gold's search for an artistic language of his own was accompanied by a lengthy process of trial and error. His adherence to traditional painterly values has placed the search for color and surface, which would be consistent with the explored narrative, at the center of this process. In 2010 he began to install his own painting surfaces, build the stretchers, and stretch the canvases on them, make the ground layer and produce his own paints. These were made of a mixture of glue, cold wax (*cera colla*), and pigments, which together form a flat surface, highlight the basic color qualities, and eliminate the glossy quality typical of oil paints:

I found a recipe for making paints from wax, which you emulsify with ammonia, and then add pigment to it. I find it preferable to the plastic appearance of the acrylic, but it also makes my painting very limited: you can't work on it in more than three or four layers, because it starts to fall apart. I have to approach the painting more focused and make clear decisions. It is also more lifelike: time is limited and the possibilities are limited.²

Foreword

This catalogue, published in conjunction with the exhibition “Jonathan Gold: Filling a Bucket,” focuses on Gold’s paintings from the past six years. It allows one to review them in a sequence founded on internal logic, the result of an exploratory and productive process that weaves together the artist’s biographical roots in the kibbutz, relationships between people, and the issue of the individual’s place—and, in this case, the painter’s place—as part of a system or a group.

From the very first glance, the exhibition stands out in its intense, sensual coloration, unfolding with every stroke of the brush on the large canvases, gripping the mesmerized viewer, and leading him/her in on a fascinating, multi-layered sociological journey that focuses on select social issues. Gold is a total artist, wholly immersed in the practice of painting, from mixing the pigments to stretching the canvas. In an uncompromising impulsive rebellion and artistic fervor, he remains faithful to his artistic truth: shattering conventions and nostalgia, and illuminating reality in a critical light.

One of the prominent representatives of the intermediate generation in Israeli painting, Gold sustains a lively dialogue with the history of local painting, which is inextricably meshed with the values of place and society. His works echo such artists as Shalom Sebba, Yohanan Simon, and Yossef Zaritsky, forming a multi-generational discourse, one that constitutes tradition and culture. The correspondence with the history of Israeli art and the place of the kibbutz in shaping Gold’s artistic identity are congruent with the celebrations of the centenary of Kibbutz Ein Harod, and it is only natural that his first museum-scale solo exhibition is featured at Mishkan Museum of Art.

First and foremost I would like to thank Jonathan Gold for opening a window to his artistic space and for the fruitful collaboration. Thanks and appreciation to Yaniv Shapira and Neta Gal-Azmon, the exhibition curators, for their in-depth, thorough curatorial work and their insightful essays in this catalogue, and to Eran Dorfman, whose long friendship with Gold and their ongoing conversations provide a glimpse into Gold’s conceptual world and imagery.

Thanks to the Ilanot Shel Zahav Foundation for its contribution to Israeli art in general and its support of this catalogue in particular, and to the Israel Lottery Council for Culture and Arts for the generous assistance that enabled the publication of this catalogue. Special thanks to the collectors, who were willing to part with their works for the duration of the exhibition: Michal Barak Nevo, Shira and Yishai Davidi, Hagit and Mike Tamir, and the private collectors who wish to remain anonymous.

Thanks to Moshe Mirsky for the impressive design of the catalogue and for his good advice; to Daria Kassovsky for the meticulous editing and translation of the texts, and the attentive dialogue; to Tziki Eisenberg, Dor Even Chen, and Elad Sarig for the striking photographs of the works; to Reut Earon, who accompanied the process from the very outset. Last but not least, heartfelt thanks to the team of Mishkan Museum of Art, who exerted themselves to bring the exhibition to fruition: Judith Bejerano, Aya Bessor, Hanita Bril, Meyrav Broyde, Zohar Doron, Rony Drori, Henia Eitan, Tanya Friedman, Ofri Gardi Cohen, Dvora Liss, Ion Nanu, Ayala Oppenheimer, Atar Peled, Michal Salant, Doban Simchoni, Mor Tabenkin, and Yaniv Shapira.

Orit Lev-Segev, Director

Contents

100	Foreword Orit Lev-Segev
98	Jonathan Gold's Chronicles Yaniv Shapira
93	All in One: The Individual and the Group in Jonathan Gold's Oeuvre Neta Gal-Azmon
89	Challenging Good Taste Eran Dorfman in Conversation with Jonathan Gold
83	Biographical Notes
21	Works 2014–2021

* Page numbering in ascending Hebrew order; the Works section (pp. 21–80) follows the Hebrew reading direction, from right to left



Mishkan Museum of Art, Ein Harod

Director: Orit Lev-Segev

Chief Curator: Yaniv Shapira

The catalogue is published in conjunction
with the exhibition

Jonathan Gold: Filling a Bucket

August 2021 – December 2021

Exhibition

Curators: Neta Gal-Azmon, Yaniv Shapira

Loans: Judith Bejerano

Conservation: Ion Nanu, Mor Tabenkin

Administration: Aya Bessor, Meyrav Broyde, Atar Peled

Hanging: Gili Natan

Technical support: Zohar Doron

Marketing: Hanita Bril

Catalogue

Editor: Yaniv Shapira

Design and production: Moshe Mirsky

Hebrew editing and English translation: Daria Kassovsky

Photographs: Tziki Eisenberg, Dor Even Chen, Elad Sarig

Photographic adaptation for printing: ArtScan, Tel Aviv

Printing and Binding: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

On the cover: *Red Painting (Four Men and Buckets)*, 2021,
mixed media on canvas, 184×202 (see pp. 70–71)

Measurements are given in centimeters, height × width

All works are from the artist's collection, unless indicated otherwise

Copyright © 2021, Mishkan Museum of Art, Ein Harod

ISBN 978-965-7497-17-3

The catalogue was made possible through the support of:

Ilanot Shel Zahav Foundation

Israel Lottery Council for Culture and Arts



Jonathan Gold: Filling a Bucket

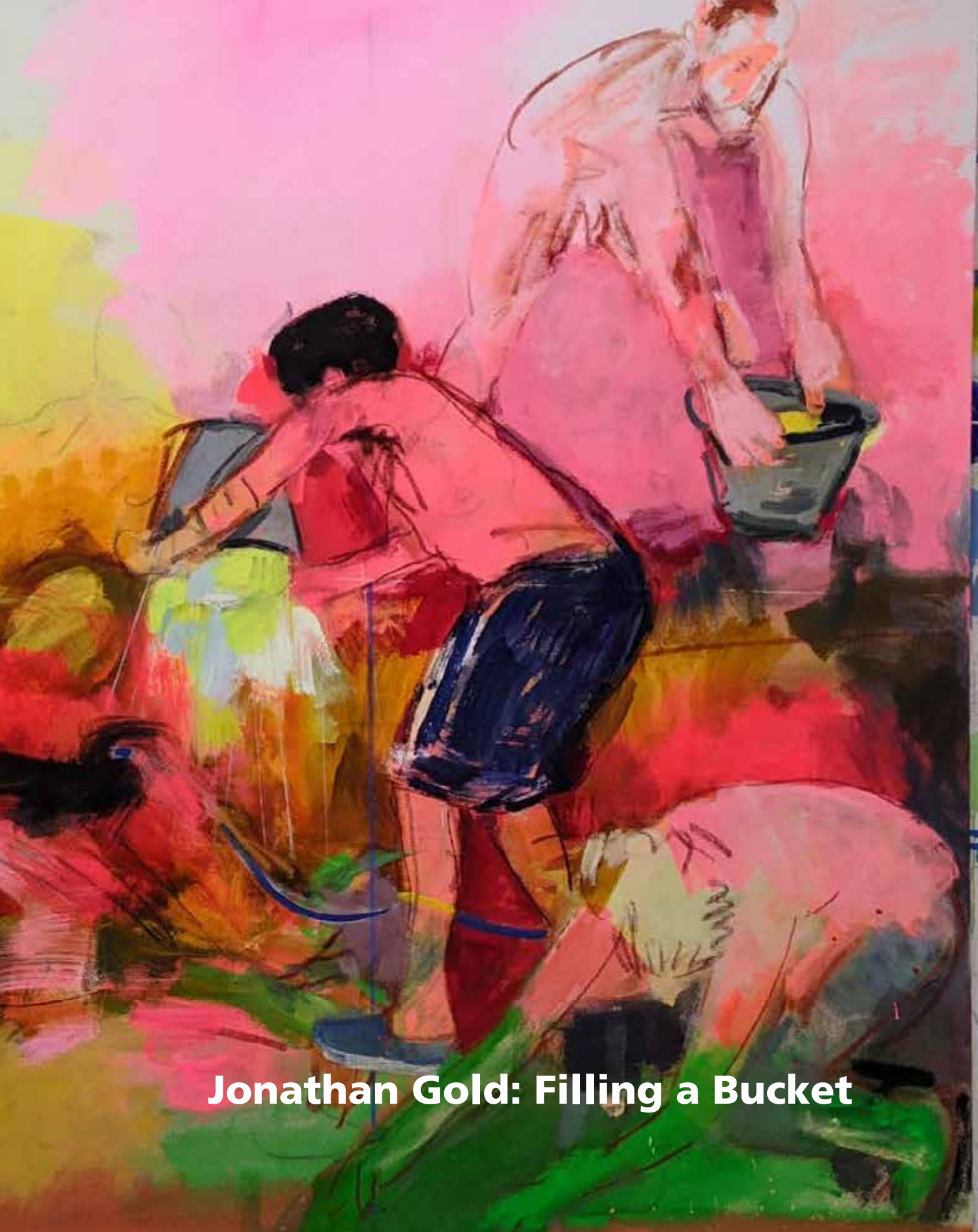


משכן לאמנות, עין חרוד

Mishkan Museum of Art, Ein Harod

ISBN 978-965-7497-17-3





Jonathan Gold: Filling a Bucket