

אהרון אבני, אילנה אפרתי,  
רות דוריות יעקבי, אלי סינגלובסקי,  
רכטר אדריכלים, דיאנה שור,  
בניין יד: יואב אדמוני, נטלי אילון, הדוויג גרוסמן,  
טליה טולקטלי, נורה כוכבי ונעמי ביטר,  
גדולה עוגן, ליגל סופר, אברהם קריצמן

מ

מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית  
מוכף פרזנטליו ללוֹגֵן המלאכה  
HERZLIYA MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

## צוות המוזיאון

מנהלת ואוצרת ראשית: ד"ר איה לוריא  
מנהלת אדמיניסטרטיבית: תמי זילברט  
מנהלת מוז"ה - אגף החינוך: הילה פלד  
עוזרת לאוצרת ראשית ומתאמת: לילך עובדיה  
עוזרת לאוצרת, ואחראית אתר האינטרנט: נטלי טיזונקו  
אחראית אירועים והפצת תוכן: רעות לינקר  
רשמת: נועה חביב  
מנהלת מועדון הידידים: חנית אוזן בכר  
מתאמת מועדון הידידים: גליה הנדלמן  
מתנדבים: גאולה גולדברג, אורית גרוסמן, משה וולנסקי,  
מירי מעוז, סמדר שילה  
מזכירה: יסמין ריטר  
אב בית: יוסי תמם, אלכס פרחודניק  
יחסי ציבור: הדס שפירא  
קבלת קהל: נילי גולדשטיין

## תערוכות וקטלוג

עריכה: ד"ר איה לוריא  
עוזרת לעורכת: לילך עובדיה  
עיצוב גרפי והפקה: סטודיו קובי פרנקו  
עריכת טקסט ותרגום לאנגלית: עינת עדי - מעשה-מילים  
תרגום לערבית: גלוקל תרגום ופתרונות שפה  
הגהה ערבית: סלמא סמארה  
רסטורציה, ליווי וייעוץ: מעיינה פליס  
תכנון והתקנת מערכות מולטימדיה: ProAV בע"מ  
שילוט וכיתובים: Cling, פתרונות מיתוג סביבתיים  
סריקות תלת-ממד: תמר שחורי / TIKS360  
צילום: לנה גומון; משה גרוס - קרן אור; אברהם חי;  
אלי סינגלובסקי; יגאל פרדו; סם פרנק  
תצלומי הצבה וצילום וידאו: דור אבן-חן  
הפקת מדריך קולי: Espro Acoustiguide Group  
אתר מובייל להדרכה קולית: יעל גרוסמן ארזאן  
שינוע והובלות: ראובן אהרון; טרנסכלל פיין ארטס בע"מ;  
תפוז הובלה ואריזה  
הקמה ותלייה: איל ראובני, יוסי תמם  
חשמל ותאורה: עוזי קפצון  
בינוי וצביעה: ויקטור בן אלטבה  
דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ, תל-אביב

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב x גובה;  
העבודות מאוספי האמנים, אלא אם צוין אחרת

© 2021, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית  
קט' 3/2021

## אהרון אבני: בסטודיו ובסטודיה

אוצר: רון ברטוש  
עוזרת לאוצר, מתמחה בתוכנית לאוצרות בשיתוף  
"בית לאמנות ישראלית", מכללת תל-אביב-יפו: אסנת אוליאלי-לימור  
עיצוב גרפי: סטודיו קובי פרנקו  
קטלוג התערוכה  
עורך ומחבר: רון ברטוש  
עיצוב והפקה: סטודיו רוני רוני  
עריכת לשון: מאיה שמעוני  
צילום: לנה גומון  
התערוכה והקטלוג בתמיכתו הנדיבה של ד"ר איתמר בורוביץ'  
לזכר עו"ד אתי אבני-בורוביץ'

## רות דורית יעקבי: הדלת לגן הסודי

אוצרת: הדס קידר  
עוזרת לאוצרת: יוליה יבילונסקי  
עיצוב תערוכה: איראל ערמוני  
התקנת אמצעי תלייה: לוקה רטין  
המחקר האוצרותי נערך בחסות מלגה מטעם  
"בית לאמנות ישראלית", מכללת תל-אביב-יפו  
האישה של אלף הקולות, 2007  
66 דקות  
בימוי, צילום ועריכה: עמרם יעקבי  
שירים ועבודות אמנות: רות דורית יעקבי  
סאונד: ניסים מאסס  
שירה: שלומית יעקבי  
קרן יהושע רבינוביץ לאמנויות, תל-אביב  
מלכה (בת מלך), 2013  
30 דקות  
בימוי, צילום ועריכה: עמרם יעקבי  
קרן יהושע רבינוביץ לאמנויות, תל-אביב; קרן גשר לקולנוע  
רב תרבותי, קרן פסטיבל קולנוע דרום

## רכטר: מוזיאון בעיר קטנה במזרח התיכון

אוצרת: דנה גורדון  
עוזרת לאוצרת, מתמחה בתוכנית לאוצרות בשיתוף  
"בית לאמנות ישראלית", מכללת תל-אביב-יפו: אילנית ארקין-קיש  
מסגור והפקה: רע - בית מלאכה לצילום, תל-אביב  
הדמיות תלת-ממד וסרטונים: רוי גורדון, חן צירינסקי, דנה גורדון  
סריקות: שוקי קוק  
צבע: בר פלש  
בשיתוף מרכז רכטר לאדריכלות

## מבט פנימי

## אלי סינגלובסקי: מוזיאון הרצליה, החזית הדרומית

אוצרת: דנה גורדון  
טקסט: ד"ר איה לוריא  
הפקה ותלייה: רע - בית מלאכה לצילום, תל-אביב

## אוסף+

## בניין יד: פיסול קרמי רב-דורי בישראל

משתתפים: יואב אדמוני, נטלי אילון, הדוויג גרוסמן,  
טליה טוקטלי, נורה כוכבי ונעמי ביטר, ליגל סופר, גדולה עוגן,

## אברהם קריצמן

אוצרת: טלי קיים  
מעצב התערוכה: תומר שמילוביץ'  
התערוכה בתמיכתם הנדיבה של ארנה וג'פרי שטרן, ידידי המוזיאון

## אוסף+

## אילנה אפרתי: בעקבות גן העדן של הציפורים

אוצרת: איה לוריא, נטלי טיזונקו  
עבודות עץ: שרון זרגרי  
עריכת וידאו: יאיר אשר  
ייעוץ ורסטורציה: טקסטיל: שושנה מנדל  
המחקר האוצרותי התאפשר הודות לתמיכה הנדיבה של  
חברת "עמדה" לציון שלושה עשורים להיווסדה



רבים טובים נטלו חלק בהכנת מערך התערוכות הנוכחי במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. ברצוני להודות בראש ובראשונה ליוצרים וליוצרות המציגים: אילנה אפרתי, אלי סינגלובסקי, יואב אדמוני, נטלי אילון, נעמי ביטר, טליה טוקטלי, ליגל סופר, גדולה עוגן, אברהם קריצמן ודיאנה שור. אנו מוקירים את פועלם של אהרון אבני, הדוויג גרוסמן, רות דורית יעקבי, נורה כוכבי, זאב רכטר ויעקב רכטר. תודתנו והערכתנו על עבודת אוצרות ומחקר מעמיקים לרון ברטוש, דנה גורדון, נטלי טיזננקו, הדס קידר וטלי קיים.

תודה מקרב לב לראש עיריית הרצליה ויו"ר החברה לתרבות ולאמנות הרצליה, משה פדלון, על אמון הרב במוזיאון. תודה למנכ"ל העירייה, אהוד לזר; ולעדי חדד, מנכ"לית החברה העירונית לאמנות ולתרבות הרצליה, על מעורבותה החשובה בכל המישורים.

התערוכה של אהרון אבני וקטלוג תערוכתו התאפשרו הודות לנדיבותה של משפחת הצייר. תודתנו לדי"ר איתמר בורוביץ', המשמש כנאמן עיזבונה של רעייתו המנוחה, עו"ד אתי אבני-בורוביץ', על שמצא במוזיאון הרצליה מוסד ראוי להפקיד באוספיו מיצירות האמן אהרון אבני לטובת ציבור שוחרי האמנות והזורות הבאים. ברצוני להודות מקרב לב לגב' נלי אמן - שהייתה חברת נפש של בת האמן, הדסה אבני ז"ל - החתומה על החיבור המוצלח בין די"ר בורוביץ' לבין המוזיאון. תודות למשאלים: עיזבון האמן; מוזיאון תל-אביב לאמנות והאוצרת לאמנות ישראלית, דלית מתתיהו; אוסף הפניקס ואוצרת האוסף, מירי בן-משה; עו"ד מוראל מטלון; ואספנים בעילום שם.

תערוכתה של רות דורית יעקבי התאפשרה הודות לשיתוף פעולה הדוק עם משפחת האמנית, שנרתמה במסירות לפרויקט. תודתנו לגיורא יעקבי וליילדי האמנית, די"ר שמשון יעקבי, די"ר שלומית יעקבי, יעל גלס יעקבי ועמרם יעקבי. תודה מיוחדת לסיגל אלוש יעקבי על השקעתה הרבה. תודה מקרב לב לצלם אברהם חי על מעורבותו הרבה ותמיכתו לכל אורך הפרויקט. תודות לבית לאמנות ישראלית, מכללת תל-אביב-יפו ומנהלתו עדיית עמיחי על מלגת מחקר אוצרותי שהוענקה להדס קידר, אוצרת התערוכה. תודה מיוחדת לאורן שגיב.

התערוכה המוקדשת לחללים של תצוגת אמנות שתכננו זאב רכטר ויעקב רכטר התאפשרה הודות לשיתוף פעולה עם מרכז רכטר לאדריכלות. תודה לאדריכלים אמנון רכטר ורוי גורדון על מעורבותם הברוכה. תודה לאדריכלית חן צירינסקי.

נקודת המוצא לתערוכה "בניין יד" הייתה אוסף הקרמיקה של מוזיאון הרצליה, שטופח בידי יואב דגון, מנהלו בשנים 1981-1993. תודות ליעיב ברנס אליאסוב, שהניחה תשתית לחקר אוסף הקרמיקה של המוזיאון במהלך התמחותה במסגרת תוכנית לאוצרות בשיתוף "בית לאמנות ישראלית", מכללת תל אביב-יפו. תודתנו למוזיאון הפתוח תפן, שתרם בנדיבות את עבודותיה של הדוויג גרוסמן לאוסף מוזיאון הרצליה. תודה מיוחדת לאוצרת הראשית של המוזיאון

הפתוח, רותי אופק, ולמעצב מגן חלוץ על מעורבותם הטובה. תודה למשאלים הרבים לתערוכה: מוזיאון ישראל, ירושלים, אוצר המחלקה לעיצוב ולאדריכלות רמי טריף ואחריות השאלות טל אליספור; מוזיאון ארץ-ישראל, תל-אביב, אוצרת ביתן הקרמיקה די"ר עירית ציפר, ואילנה גצל ממחלקת הרישום; סדנת ההדפס, ירושלים, מרכז ג'ינגלי להדפס, מייסד הסדנה אריק קילמניק ומנהל הארכיון והאוסף יאיר טלמור; אוסף האמנות של הכנסת, ירושלים ואוצרת משכן הכנסת שרון סופר; טל רונן, בתה של האמנית גדולה עוגן; אוסף לויין לאמנות ואוצרת האוסף ומנהלתו, תמרה נמיר; ומשאלים בעילום שם. תודות מקרב לב על הסיוע במחקר למרסל קליין, מייסדת ומנהלת בית בנימיני - המרכז לקרמיקה עכשווית, תל-אביב; ורד דרורי והילה קופר, הארכיון לתיאור ולחקר האמנות בישראל ע"ש משה ציפר; ועיזבון הדוויג גרוסמן ודי"ר טל דקל. תודתנו לארנה וג'פרי שטרן, ידידי המוזיאון, על תמיכתם הנדיבה בתערוכה.

תודה מיוחדת לחברת "עמדה" ולעומדים בראשה, נורית ברמן ואיקה אברבנל, על העמדת מלגה לאוצרות שהוענקה לנטלי טיזננקו, אוצרת-שותפה לתערוכתה של אילנה אפרתי. תודה למכון הרומני ולאניטה פריסלע על הסיוע במחקר לקראת תערוכתה של אפרתי בהשראת שטיח הקיר של האמנית ילדת רומניה דיאנה שור. תודה מיוחדת לשלומי רוזנבוים.

תודה גדולה נתונה לכל ידידות וידידי מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית התומכים בפעילותנו, בחום ובמחויבות עמוקה, לאורך כל השנה. תודה לשבתי שביט, יו"ר העמותה למען מוזיאון הרצליה; לחגית אוזן בכר, מנהלת מועדון הידידים; לשוש אלמגור ולחיה אביטל, חברות הנהלת המועדון; ולגליה הנדלמן, מתאמת המועדון.

תודה לאנשי המקצוע המעולים, המלווים את פעילויות המוזיאון דרך קבע: עינת עדי, המופקדת על עריכת הטקסטים ותרגומם לאנגלית; רובא סמעאן, המתרגמת את הטקסטים לערבית, וסלמא סמארה, המגיהה אותם; וקובי פרנקו, שעל העיצוב. תודה לייניב לוי ולייסי כהן, המופקדים על המדיה בתערוכות. תודות למתנדבי המוזיאון, המסייעים לנו במסירות: גאולה גולדברג, אורית גרוסמן, משה וולנסקי, מירי מעוז וסמדר שילה. לבסוף, תודה מעומק הלב שלוחה לאנשי הצוות המעולים של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית: תמי זילברט, לילך עובדיה, רעות לינקר, נועה חביב, יסמין ריטר, יוסי תמם ונילי גולדשטיין. תבוא על כולכם הברכה.

# אהרון אבני: בסטודיו ובסטודיה

אוצר: רון ברטוש

אהרון אבני (1906–1951) הוא מחשובי האמנים הנשכחים בישראל. אבני היה צייר פורה, מחנך רב־השפעה ומייסדם של שני בתי ספר מובילים לאמנות, ופעילותו האמנותית הייתה מוקד תרבותי משמעותי בשדה האמנות הארץ־ישראלי של תקופתו.

חייו של אבני היו קצרים – הוא היה בן 45 בלבד במוותו, בשנת 1951, ועיקר פרקי אמנותו התרחשו בשנות השלושים והארבעים של המאה העשרים. הרקע האמנותי של יצירתו נפרש אפוא משלהי המפנה המודרניסטי של האמנות הארץ־ישראלית וההיבדלות מן המניירה האוריינטליסטית ועד להתבססות ההגמוניה סביב המגמה האוניברסלית הנוטה להפשטה. על רקע זה, גיבש אבני את סגנונו ואת זהותו האמנותית כ"תפנימאי" – צייר קאמרי של פנים, של פנים ושל נופים מופנמים. אבני, בצד אמנים נוספים בני דורו, ניסח ציור מקומי חדש אשר נוצר בזיקה עמוקה למסורת האמנות הצרפתית ובהשפעת אסכולת פריז בת־זמנו. זהו נוסח המתרכז בביטוי אישי ורגשי מחד גיסא, ומתבסס על ערכים ציוריים ואמנותיים מאידך גיסא – ערכים אשר באמצעות יישומם נבנה הציור והם אוצרים בחובם את המיומנות האמנותית של הצייר ואת אוירת הציור. זאת ועוד, סגנון זה, שאומץ והותאם למקום, נתפס לא רק כשפה מודרנית ואוניברסלית, אלא גם כבעל מאפיינים "יהודיים", שבאותה העת בשלה השעה לשוב אליהם. בתוך כך, ציוריו של אבני הם אינטימיים, טעוני רגש, כהים, ובהתאמה – גם הנושאים של ציוריו הם תפנימים (תיאורים של פנים הבית או הסטודיו), טבע דומם (בדרך כלל פרחים), דיוקנאות (בעיקר של בנות משפחה או נשים קרובות) ומראות של טבע קרוב (ולא נופים פנורמיים). ה"תפנימאות" של אבני היא גם סוגה וגם אידיאה, אידיאה של ציור קרוב ושל קירוב הציור. בין הסטודיו של אבני לבין הסטודיה של אבני – כלומר בין האמן הפרטי לבין דמותו הציבורית, או בין הצייר שבחר פעם אחר פעם באינטימיות לבין האדם שהיה מעורב במהלכי תקופתו – תשוב ותופיע בתערוכה שלפנינו התכונה ה"תפנימית" של יצירתו: אמנות הקרובה לעין וקרובה ללב.

לצד יצירתו האמנותית, טיפח אבני את הפן הפדגוגי, של חינוך לאמנות, שאותו ראה כשליחות בעלת ערך חברתי וחשיבות תרבותית. בשנת 1936 הקים את ה"סטודיה", או בשמה הרשמי המלא: "הסטודיה לציור ופיסול ליד ועדת התרבות של מועצת פועלי תל אביב". הסטודיה הוקמה בחסות ההסתדרות הכללית ובזכות קשריו של אבני במפא"י,

ומטרתה הייתה "לתת לתלמידיה חינוך מושלם, הלכה ומעשה, בשטח האמנות הפלסטית ולהפיץ ברבים את ההשכלה האמנותית". אבני עצמו עמד בראש מחלקת הציור ולימד ציור, רישום, תורת הפרספקטיבה ותולדות האמנות הצרפתית. האמן משה שטרנשווס (1903-1992) עמד בראש מחלקת הפיסול ולימד פיסול, אנטומיה פלסטית ותולדות הפיסול. מורים נוספים לימדו גרפיקה, שרטוט ותורת הסגנון, תחריט והדפס אמנותי, אנטומיה, תולדות האמנות וסוציולוגיה של האמנות, טכנולוגיה וכימיה של חומרי הציור ועוד. הסטודיה הפכה למוקד מרכזי בשדה האמנות התל-אביבי, ועם התלמידים שפקדו אותה נמנו דן איתן, מיכאל ארגוב, ציפורה ברנר, אליהו גת, נחום זולוטוב, קליר יניב, יצחק (איקא) ישראלי, אפרים ליפשיץ, דוד לן-בר, לאה ניקל, משה פרופס, אסתר פרץ-ארד, שמעון צבר, רות צרפתי, מנשה קדישמן, דן קדר, דני קרוון, בוקי שוורץ וצבי תדמור.

בשנת 1945, שנתיים בלבד לאחר שצירף אבני את יחזקאל שטרייכמן (1906-1993) לסגל ההוראה בסטודיה, פרש שטרייכמן מתפקידו, ועימו קבוצה גדולה של תלמידים, ויחד עם אביגדור סטמזקי (1908-1989) הקים סטודיה מתחרה. האירוע היה טראומה של ממש עבור אבני, וסימן תמורות במגמות האמנותיות של אותה תקופה, כמו גם ביחסי הכוחות בשדה האמנות והתרבות המקומי. תמורות אלו המשיכו להשפיע על אבני גם בשנים שלאחר מכן.

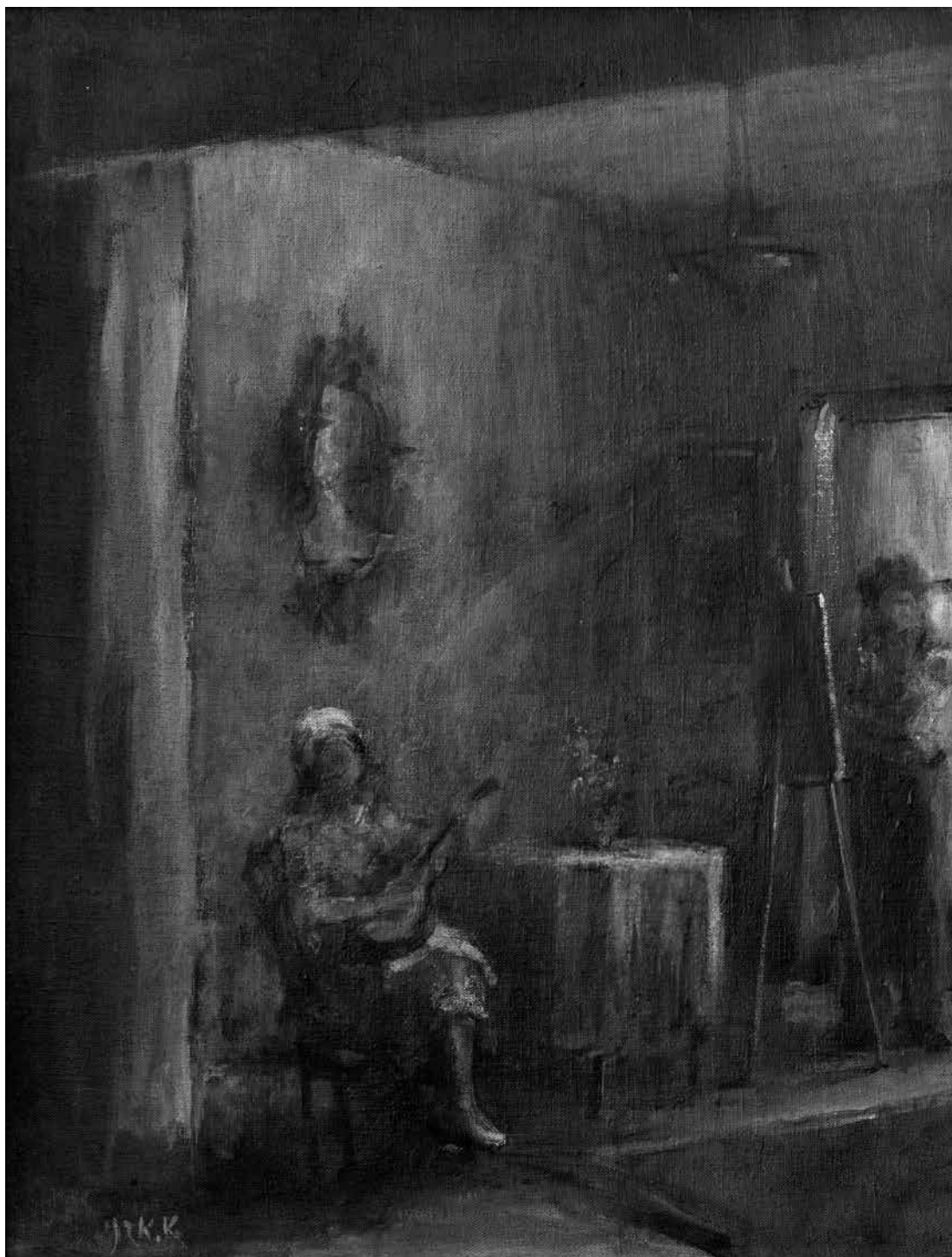
התקופה הסוערת בחייו המקצועיים של אבני התחלפה עתה בימים של עדנה. בתחילת העשור החמישי לחייו היה אבני אב לשני ילדים, הדסה ועמוס. הוא היה מוכר היטב בשדה התרבות התל-אביבי ואמן מוערך. הסטודיה של אבני המשיכה לפעול על אף המשבר שספגה, ובמקביל לניהולה, ייסד אבני, עם אליהו ביילס (1903-1966), את המדרשה למורים לציור ומלאכה מטעם זרם העובדים, לימים בית הספר החשוב המדרשה לאמנות, הפועל עד היום במכללה האקדמית בית ברל. ב-1948 זכה אבני בפעם השנייה בפרס דיזנגוף מטעם עיריית תל-אביב. בתקופה זו גם הציג תערוכת יחיד במוזיאון תל-אביב, וכן ערך תערוכה בפריז - התערוכה האחרונה בחייו. זמן קצר לאחר שובו לארץ, בשלהי 1950, התדרדר מצב בריאותו והוא אובחן כחולה במחלה קשה. אהרון אבני נפטר ב-1951 ונטמן בחלקת אנשי הרוח בבית העלמין נחלת יצחק. לאחר מותו, שונה שם הסטודיה ל"מכון אבני", הנושא את שמו עד היום. "אהרון אבני היה אחד האמנים הצנועים, שצעד בשבילו בעקיבות",

כתב עליו חיים גמזו בספרו *ציור ופיסול בישראל*.<sup>1</sup> צעידה עקבית זו בנתיבו האמנותי שתי פנים לה: בתקופה מסוימת היא העניקה לו גוון מקורי ומתקדם - ובתקופה שלאחריה גוון שמרני ואף מיושן. תנודה זו השפיעה עליו בימי חייו, והוסיפה להשפיע על זכר דמותו גם לאחר מותו: בהתעלמות מצד המוזיאונים, בהיעדרות מדפי ההיסטוריוגרפיה ובהשתכחות מן הזיכרון הציבורי. שבעים שנה בדיוק לאחר שנפטר, מזמנים לנו התערוכה והספר המלווה אותה, לראשונה מזה זמן רב, הזדמנות להיכרות מחודשת עם ציוריו של אבני, אשר זוהרם הועם. זוהי הזדמנות למפגש מחודש עם איכויותיו וזכויותיו של אמן זה, אשר "יעוד רוחו היוצר ודרכו בחיים היו קודם כל מתת פלאים לעין".<sup>2</sup>

1 מצוטט בתוך ד"ר חיים גמזו: *ביקורות אמנות*, בעריכת גילה בלס (תל-אביב: מוזיאון תל-אביב לאמנות, 2006), עמ' 157.

2 דוד אריה פרידמן, "אהרון אבני ז"ל", *הארץ*, 29.3.1951, עמ' 15.

אהרון אבני, **בסדנת האמן**,  
1936, שמן על בד, 63x48  
עיזבון אהרון אבני, באדיבות  
משפחת אבני-בורוביץ,  
תל-אביב (צילום: לנה גומון)  
Aharon Avni, **At  
the Artist's Studio**,  
1936, oil on canvas,  
63x48, Aharon Avni  
Estate, courtesy of the  
Avni-Borowitz Family  
(photo: Lena Gomon)



# רות דורית יעקבי: הדלת לגן הסודי

אוצרת: הדס קיזר

מבוא

נקודת המוצא לתערוכה "הדלת לגן הסודי" היא ניתוח עכשווי של יצירתה האמנותית של רות דורית יעקבי. עם פטירתה ב־2015 הותירה יעקבי מאחוריה גוף עבודה שהוא מהאניגמטיים ביותר בתולדות האמנות הישראלית. תערוכתה הנרחבת הראשונה מאז שהלכה לעולמה מציעה מבט חדש על עבודתה בהקשר של האמנות המקומית והבינלאומית, המצביע על הרלוונטיות שלה בעבר כמו גם על משמעותה כיום.

האמנית נולדה ב־1952, בשם רות יעקבי, לאם ילידת קנדה ולאב ממוצא עיראקי, שנפגשו בפלשתינה המנדטורית. הם היו ממייסדי מושב ארבל ליד הכינרת, שם התמחו בגידול דבורים, אבוקדו, זיתים ועופות. בנעוריה, עזבה את המושב ללימודים בפנימיית בויאר לבני נוער מחוננים בירושלים, ובבגרותה עברה לגור בערד יחד עם בעלה, גיורא יעקבי, שעבד כמהנדס בתעשיית המחצבים, בחברת רותם דשנים. לאחר שהשלימה את לימודיה והוסמכה כפסיכולוגית, החלה לעבוד בעיר. בעודה מגדלת ארבעה ילדים, החלה בלימודי אמנות – תחילה בבאר שבע, ולאחר מכן במדרשה. אף שהחלה את מסעה האמנותי בגיל מבוגר יחסית, גוף היצירה העצום שלה משקף את התמסרותה המוחלטת לעשייתה האמנותית – הוא מקיף אלפי עבודות, העוסקות בנושאים אוניברסליים כגון לידה, מוות, יצירה, אמונה, רוחניות, פמיניזם, אקולוגיה, נשיות, אימהות, מלחמה, שכול ועוד.

התערוכה הנוכחית מבקשת לבחון מחדש את יצירתה של יעקבי משתי נקודות מבט מרכזיות: מפריזמה פמיניסטית ומנקודת המבט של המקום, הנוגעת לתנאי חייה ועבודתה במדבר הנגב. במבט לאחור, ניכר שעבודתה של יעקבי חרגה מהקאנון הישראלי של תקופתה, ולעיתים אף עמדה בסתירה מוחלטת אליו. שלא כמו אמניות אחרות בנות דורה, שלצידן הרבתה להציג,<sup>1</sup> יעקבי מעולם לא אימצה כל מגמה ספציפית באמנות הישראלית. ניתוח עבודתה מבעד לעדשות הפמיניזם והמקומיות מדגיש את הייחודיות של קולה ואת האתגר שהציבה לאמנות הישראלית.

קול נשי מן הדרום

יעקבי הציגה במוזיאונים המרכזיים בארץ (כולל במוזיאון הרצליה, בתערוכה שאצר יואב דגון), ואף ברחבי העולם – באירופה, בדרום

1 כך, למשל, בתערוכה הקבוצתית "הנוכחות הנשית: אמניות ישראליות בשנות השבעים והשמונים", שאצרה אלן גינתון במוזיאון תל-אביב לאמנות, 1990, הציגה יעקבי לצד תמר גטר, דגנית ברסט ומיכל נאמן, המזוהות במידה רבה עם מגמת "דלות החומר".

אמריקה, באסיה, בארצות-הברית ובקנדה. עם זאת, בניגוד להתקבלותה בארצות אחרות, רבים בעולם האמנות המקומי התייחסו אליה כאאוטסיידרית. סביר להניח שהדבר נבע מכך שעבודתה חרגה מן הזרמים המקובלים בשיח האמנות הישראלי באותה עת, כמו גם מאפיוניה כמי שהתגוררה ועבדה בשוליים הגיאוגרפיים של המדינה, הצטרפה לעולם האמנות בגיל מבוגר, כאם לארבעה, והתמקדה בנושאים נשיים. היכרותי האישית עם יעקבי שיחקה תפקיד מרכזי במחקר לקראת התערוכה הנוכחית. עם חזרתי לערד, העיר שגדלתי בה, לאחר לימודי אמנות ועשר שנות ניסיון מקצועי בתחום, הקמתי תוכנית שהותאמה מקומית - "ערד אמנות אדריכלות" - ולאחר מכן את מרכז האמנות הגדול הראשון בנגב המזרחי, "המרכז לאמנות עכשווית בערד". דרך עבודתי המקצועית בערד התוודעתי לראשונה ליעקבי ולבני משפחתה.<sup>2</sup> כאוצרת הפועלת בערד, פיתחתי רעיון של מבע מקומי, יצירה ותצוגה של אמנות הנובעים במידה רבה מתנאי החיים והעבודה הספציפיים המאפיינים מקומות מרוחקים בעולם - בעיקר בחצי הכדור הדרומי. כיניתי זאת "הלך רוח דרומי", שאותו אני מדמה לרוח שרבית חמה המנשבת מן הדרום ופורעת גישות נפוצות ומוסכמות באמנות ובתרבות המערב. אני מזהה אלמנט זה בגישתה הרגשית של יעקבי, שקיבלה ביטוי באינטנסיביות שבה עבדה. האוצרת ד"ר גבריאלה אולסברג ראתה בניכוס של "מגוון של חומרים, objets trouvés (אובייקטים זמינים) וצבעים שונים" ביצירתה של יעקבי אמצעי ליצירת "מיזוג של מציאות ודמיון. [...] הם (החומרים) מאבדים את צביונם האישי".<sup>3</sup> להבנתי, בשלבה בעבודותיה פריטי טבע, כגון עלים וענפים (שאספה בעת טיולי הבוקר שלה במדבר), חפצי בית זנוחים, כגון ריהוט שבור, חלונות ודלתות, וחומרים זמינים או "לא ראויים", כגון קרטון, זכוכית שבורה ופולסטיק (שאספה בעת שיטוטיה בעיר), נתנה יעקבי ביטוי לסביבה הייחודית שבה יצרה, כמו גם לאמנותה כי לכול יש מקום בעולם ובעבודתה.

ברית בין נשים בספר רות

לאחר שלמדה אמנות וגידלה את ילדיה, נמשכה יעקבי לקבלה. בתקופה זו גם נקטה פעולה שיש לראות בה קו פרשת מים בחייה ובעבודתה. ב־1995 שבה ואימצה את השם "רות" שניתן לה בלידתה, אותו שינתה אימה ל"דורית" בעודה תינוקת. באמצעה שם זה - כנראה גם כמחווה לאחת הגיבורות התנכיות המורכבות ביותר - הכריזה יעקבי על עניינה המחודש בנושאים דתיים ורוחניים מנקודת מבט פמיניסטית. ספר רות<sup>4</sup> מספר את סיפורה של רות המואבייה, שלאחר מות בעלה שבה עם חמותה, נעמי, לעיר הולדתה בית לחם. בהצהירה על נאמנותה המוחלטת לנעמי, רות מקבלת את אלוהי העברים כאלוהיה ואת העם העברי כעמה. על אף הקשיים, היא מתעקשת על ליווי נעמי לבית לחם, שם - בעידודה של נעמי - היא נישאת לבועז, קרוב משפחה אמיד של בעלה המנוח. באמצעות סיפורה של אישה שמאתגרת את החברה הגברית בשאיפתה למלא את תפקידה הממוגדר, ספר רות מעלה שאלות על בריתות בין נשים ועל ההבניה החברתית של נשיות ואימהות בחברה פטריארכלית.

2 לאחר מותה של יעקבי בטרם עת טייעתי למשפחתה לקטלג את עיזבונה האמנותי ולהקים מאגר מידע דיגיטלי הכולל אלפי פריטים. ר' www.ruthdy.com (אוחזר 31 באוקטובר 2021).

3 גבריאלה אולסברג, במרחב מחיה - על אמנותה של דורית יעקבי, קט' תערוכה (הרצליה: מוזיאון הרצליה, 1993), ללא מס' עמ'.

4 ספר רות נכתב בין המאה השישית לרביעית לפנה"ס.



חביבה פדיה,<sup>5</sup> אינטלקטואלית מזרחית פמיניסטית מרכזית, שהשפיעה רבות על יעקבי, מתבוננת בגילויים של דתיות בחברה הישראלית כמפעל תרבותי (ולא מנקודת מבט של קדושה) ובוחנת בעין ביקורתית את דיכוי הנשים בישראל, בעיקר נשים מזרחיות המתגוררות בפריפריה. בעקבות מפגשיה עם פדיה, החלה יעקבי להתעניין בביטויים השונים של מושגי נשיות ואימהות במגוון רחב של אמונות דתיות ומסורתיות, וכך אף החלה לחקור מגוון דתות ואמונות. ב־2001 הציגה תערוכת יחיד, "שער של דמעות, גשם של שושנים" בכנסייה קתולית בקריית הוותיקן.<sup>6</sup> פדיה, שכתבה את הטקסט המרכזי בקטלוג התערוכה, ציינה:

המתבונן בעבודותיה של יעקבי חש שעבודתה נחצבה ממעמקי הנפש, ושהוא מביט בסיפור ששואב את כוחו הקיומי מהחתיירה להתפתחות רוחנית ויצירתית, כמו גם מהדחף להגשמה עצמית כאישה וכאם.<sup>7</sup>

פדיה מבחינה בקשר ההדוק בין דת ופמיניזם ביצירתה של יעקבי. קשר זה מקבל ביטוי מפורש בציור *בליל כל הירחים רות נולדה* (2009-11), הקושר בין הסצינה התנכית שבה רות מצייתת לעצת נעמי ופוגשת את בועז בלילה (רות ג: ג-ד) לבין הרגע שבו יעקבי "נולדת מחדש" כרות.<sup>1</sup> הציור, המתאר דמות נשית על רקע אדום המוקפת בצמחים וחובקת ציפור בזרועותיה, נותן ביטוי מלא לבחינת היהדות והקבלה מנקודת מבט של טיפוליות ואמפתיה. באמצע את השם "רות" כחלק מזהותה האישית ובהכילה את רות המקראית באמנותה, יצרה יעקבי עירוב ייחודי של רוחניות, דת ומסורת, המבוסס על פרימת מיתוסים דתיים באמצעות התבוננות פמיניסטית בהם.

ההתנסות של יעקבי עם טקסים ומסורות דתיים ורוחניים לא הייתה בהכרח מנקודת מבט דתית, ואף לא הייתה פעולת ניכוס ריקנית, אלא שימשה אותה כדרך לשאול שאלות על האופן שבו הדת הממוסדת חותרת לשליטה בסובייקטים נשיים. באותה עת היה זה נדיר למדי בקרב נשים חילוניות בישראל לבחון נושאים דתיים מנקודת מבט פמיניסטית, אך אמנית נוספת בת הזמן, מיכל נאמן (נ' 1951), עשתה זאת במיצב ובסדרת הציורים *גדי בחלב אמו* (1974) המבוססים על הפסוק התנכי "לא תבשל גדי בחלב אמו" (שמות, כ"ג: י"ט) – בהם שילבה בין האיסור לערבב אוכל בשרי וחלבי לבין מישטור חיי נשים יולדות במוסדות רפואיים.

הציור של יעקבי *ארון הרחמים של מריה ריק* (2000-03)<sup>2</sup> מתייחס למישטור הסובייקט הנשי במסד הדתי – בעיקר בנצרות ובברית החדשה. בהתייחסה לבתולה מריה – שעל פי האמונה התעברה בידי רוח הקודש וילדה את ישו מבלי שקיימה יחסי מין – מדגישה יעקבי את אי־ההלימה בין מושגי הנשיות, האימהות והלידה בדתות המונותאיסטיות לבין חיי נשים בפועל.

בסדרת ציורים אחרת – הנתונה בתוך סדרה של קופסאות נמוכות – מופיעה דמות נשית בשלבי התפוררות שונים. קטעים מצללית, המתמזגת עם הרקע, מעוטרים באלמנטים מדבריים כגון אבנים, ענפים וחול. נרות קבורה בכלי חרס מונחים בתחתית הקופסאות, ומעלים על הדעת טקסים פגאניים אזוריים. עבודות תלת־ממדיות אלה, הנראות

5 פרופ' פדיה (נ' 1957) היא משוררת וסופרת, חוקרת תרבות ויהדות.

Pontifical Committee 6  
for International Eucharistic  
Congresses.

7 חביבה פדיה, "בין שמיים וארץ", *רות דורית יעקבי: שער של דמעות, גשם של שושנים*, קט' תערוכה (הוותיקן, 2001).



איור 1  
רות דורית יעקבי, *בליל כל הירחים רות נולדה*, 2009-11, טכניקה מעורבת על לוח עץ, 250x100, עיזבון האמנית (צילום: אברהם חי)



איור 2  
רות דורית יעקבי, *ארון הרחמים של מריה ריק*, 2000-03, טכניקה מעורבת על עץ, 122x62, עיזבון האמנית (צילום: יגאל פרדו)

כאילו עלו ממעמקי אדמת המדבר, מדגימות את האופן המשוחרר שבו חקרה יעקבי את המוות, קבורה ואבל.

יעקבי גם שילבה ברבות מעבודותיה התייחסויות להיבטים מיליטריסטיים של החברה הישראלית, כחלק מעיסוקה בקיומה האישי כאם או כאישה של גברים שהתגייסו לצבא. היא שילבה איקונוגרפיה דתית וצבאית על מנת להתמודד עם שאלות של חיים, מוות ונצח בחברה הישראלית, והדגישה את מרכזיות המוות והשכול בה.

הסרט האישה של אלף הקולות (2008), שיצר בנה של יעקבי, עמרם יעקבי, מטעים את השילוב המיוחד שהתקיים בעבודתה בין טקסים ומסורות עתיקים לבין הרלוונטיות שלהם לחברה הישראלית העכשווית. באמצעות התמקדות במוטיב המלח, הסרט קושר בין השורשים הגיאוגרפיים, הגיאולוגיים והסביבתיים של יצירתה בים המלח לבין אימהות, טיפוליות וסיפורי התנ"ך. באמצעות צילום על גדות ים המלח, הסרט מתייחס לגורלה של אשת לוט המקראית (חסרת השם), הנענשת בהפיכתה לנציב מלח<sup>8</sup> על אי ציונה לאזהרה שלא להביט לאחור לעבר סדום הרשעה - גורלה של אישה הדוברת אמת בחברה פטריארכלית. בנה של יעקבי מצייר את דמותה של גיבורת הסרט, אמו, מבעד לעדשת גבישי המלח, במלוא מורכבותה. אופיו הכפול של המלח - כחומר שנושא תכונות של ריפוי ושימור, אך גם מונע חיים וצמיחה - מהדהד בדמותה של יעקבי לכל אורך הסרט, המתוארת כאישה אכפתית ואמפתית, הדואגת לסביבתה ולשימור מסורותיה המקומיות, סובלת עבור הבנים הנופלים כולם ומטביעה את עצמה בים של דמעות.

עזרור השפה: לצייר מילים מנקודת מבט פמיניסטית העבודות מבוססות הטקסט של יעקבי מתפרשות על פני מגוון רחב של חומרים ותקופות יצירה. היא שבה ומציירת מילים, ביטויים ומשפטים<sup>9</sup> - בהם השם שאימצה לעצמה (רות), שמו של מוזיאון (MoMA) ושמה של ביולוגית ואמבריוולוגית מיוון העתיקה (פיתיאס)<sup>10</sup> - באופן שחותר תחת מבני השפה הממסדיים. באמצעות סימון מחדש של פיסות טקסט קשרה יעקבי קשרים עם דור קודם של אמנים ישראלים שהעבירו ביקורת על השימוש בשפה העברית בהקשרים פוליטיים.<sup>10</sup> מתוך הבנה שאסוציאציות מילוליות משמשות ככלי שליטה בחברה הפטריארכלית, היא פירקה במודע את ההיגיון של מבני לשון מסורתיים ויצרה מבנים נשיים ופואטיים משלה.

בסדרה של עבודות מבוססות טקסט גדולות ממדים ציירה יעקבי שירים פרי עטה, רבים מהם בצבע אדום על בד לבן: מבני שפה מדממים המעלים על הדעת משורות שתבעו וניכסו לעצמן את השפה מנקודת מבט פמיניסטית. המשוררת וכותבת המסות הפמיניסטית האמריקאית אדריאן ריץ' היא דוגמה למי שנהגה כך. במאמרה "כשאנו המתות מתעוררות: כתיבה כראייה מחדש", כתבה: "עבור נשים, ראייה מחדש - הפעולה של הפניית המבט לאחור, של ראייה בעיניים רעננות, של כניסה לטקסט ישן מזווית ביקורתית חדשה - היא יותר מאשר פרק בתולדות התרבות: היא פעולה הישרדותית".<sup>11</sup>

אך שיעקבי מעולם לא ניסחה עמדה אידיאולוגית-פוליטית



איור 3  
רות דורית יעקבי, ללא כותרת,  
2010-12, צבע ווד על עץ,  
122x80, עיזבון האמנית  
(צילום: יגאל פרדו)

8 עמוד מלח הניצב לצד ים המלך מייצג עד היום את המיתוס המקראי, ומעיד על קיומה של אישה שבעלה וקברתה תפסו כבלתי ראויה להצלה בשל מחויבותה לאמיתות המוסר שלה.

9 פרקטיקה שניתן לקשר למושג החזרה הקומפולסיבית של פרויד (Wiederholungszwang).

10 לדוגמה, משה גרשוני, שהיה מורה של יעקבי, צייר אותיות ומילים כחלק מבחינה של רוחניות בהקשר של הנצחת השואה. אלא שלא כמו יעקבי, הוא - בהיותו אמן גבר - שמר על מעמדו בקאנון של האמנות הישראלית, על אף שאתגר את המיסוד הדתי של השכול בביטויים הומוארוטיים.

Adrienne Rich, "When 11 We Dead Awaken: Writing as Re-Vision," *College English: Women, Writing and Teaching*, vol. 34, no. 1 (Urbana, IL: National Council of Teachers of English, 1972), p.18.

פמיניסטית כריץ', היא אתגרה את השליטה הגברית בחברה באמצעות פעולות של "ראייה מחדש" של תבניות שפה עבריות. חוקרת האמנות הפמיניסטית טל דקל מסבירה כי בארץ ישראל של סוף המאה התשע-עשרה וראשית המאה העשרים קידמה הציונות את הרעיון של שוויון בין המינים, בדומה לגל הראשון של הפמיניזם, אך למעשה, הגל הראשון של הפמיניזם בישראל - לפני הקמת המדינה ולאחריה - היה מהותני.<sup>12</sup> בדומה לכך, גם השוויון לכאורה שנהוג לייחס לחברה בישראל מאמצע עד סוף המאה העשרים היה למעשה מבוסס על גישה ביולוגית מהותנית, הרואה הבדלים חברתיים ותרבותיים בין המינים כנתונים. זהו ההקשר שבתוכו יש לבחון את העובדה שיעקבי, אם לארבעה, קידמה קריירה כאמנית. לפי דקל, אחת החוזקות של החשיבה הפמיניסטית היא האפשרות לבחון מחדש, ואף למסגר מחדש, אירועים ונרטיבים היסטוריים מקובלים באמצעות השאלות בשם מי, ולמען קידום האינטרסים של מי, הופכים אירועים מסוימים לחלק מן החוויה הקולקטיבית.

דומה שיעקבי בחרה שלא לשאת בתוצאות האפשריות של העלאת שאלות אלו מפורשות בפומבי. הטונים הפמיניסטיים בעבודתה מאופקים, בניגוד לביטויים המפורשים יותר של אמניות שבחרו לוותר על אימהות לטובת ההתקבלות לקאנון האמנות הגברי. כך למשל, הצהירה אביבה אורי (1989-1922): "ראשית היי אדם ואמן, אחר כך אישה".<sup>13</sup> גם המשוררת יונה וולך (1985-1944) ויתרה על האימהות למען הקריירה היצירתית. כפמיניסטית מהפכנית ומשוררת פוסטמודרנית ששיריה הניסיוניים שילבו התייחסויות לנשיות ולמיסטיקה יהודית, היא בחנה את עצם מהותה של היצירה הנשית כחלק מההבניה החברתית של אמנית בישראל. יעקבי - בדומה לוולך - עסקה במוות, בסקס ובנשיות כנושאים מרכזיים בעבודתה, והתמקדה בשאלות של נשיות בתקופה שבה הקול הקולקטיבי הלאומי היה גברי ברובו. עם זאת, בעוד שוולך נתפסת לרוב כפמיניסטית מוחצנת שהייתה חלק מדור של נשים אמניות שאתגרו את הקאנון, יעקבי - שבחרה במסלול שונה הן מהאמנים הן מהאמניות בישראל באותה עת - מעולם לא הייתה חלק מאותו חוג של אמניות פמיניסטיות.

נימות הדיבור המורכבות בעבודתה של יעקבי, העוסקות בעדינות בשאלות הנוגעות לסדר הפטריארכלי, ניכרות בסדרה מבוססת טקסט שבה מורכבת המילה החוזרת "ילד" מאובייקטים ילדיים. השימוש שלה באותיות בסדרה זו משחק עם התניות השפה הגבריות וחושף את השפעת הסדר הפטריארכלי על מערכות היגיון.

(אי) ייצוג ישראל בביאנלה של ונציה, 2015

באפריל 2014, שנה לפני מותה, הגישה יעקבי הצעה לייצוג ישראל בביאנלה של ונציה 2015. ההצעה הנרחבת, הנפרשת על פני למעלה ממאה עמודים, מעידה על ניסיונה המתמיד של יעקבי לזכות בהכרה ממוסדות האמנות בישראל. היא כותבת בהצעתה: היצירה של מסע האם הגדולה נטועה במעמקים של הוויה נפשית פריטית, המבינה את הסבל כמצב קיומי של קדמוניות מתמשכת. ההתרחשויות בפנים הנפש, כמוהן כעולם התופעות והטבע, נחוות

Tal Dekel, "From First-Wave to Third-Wave Feminist Art in Israel: A Quantum Leap," *Israel Studies*, vol. 16, no. 1 (Spring 2011), pp. 149-178.

13 אורי מצוטטת שם, עמ' 154.

**כביטוי של כוחות מאגיים וכגילום של יסוד רוחני שכמו מאחד את העולם כולו. הוויה קיומית הקרובה לחוויה דתית מיסטית ולעולם המיתוס הקדום ומתפרשת לכן כמסע: תהליך טרנספורמטיבי, תודעתי ורוחני, מסעם של גיבורים מיתיים אל שאלו תחתיות ובחזרה לעולם החיים, או מסעה של הנפש אל הגאולה והנצח. מסע זה מתנהל בין קטבים של לידה, מוות והיוולדות מחדש, בתנועה מעגלית המבשרת את החיים מתוך המוות.<sup>14</sup>**

**התערוכה המתוארת בפירוט בהצעתה של יעקבי מבוססת על שלושה נושאים שהעסיקו אותה בעבודת הסטודיו שלה בעשור האחרון לחייה: "ארץ המתים", "המסע - הלב החי", ו"ארץ החיים". ההצעה מאגדת סקיצות, שירים, דימויים, סטילס מתוך סרטי וידיאו וקישורים לסרטים, טקסטים נלווים לתערוכות וכתבות עיתונות.<sup>15</sup> בממדיה השופעים ובשפתה הפואטית, החורגת מזו המקובלת בהצעות לתערוכות של אמנות עכשווית, ניתן לראות בהצעה זו חתירה מאתגרת תחת מוסכמות עולם האמנות ושפתו. באמצעות שפתה הייחודית, היא מעלה שאלות על הדרת אמניות וחוסר שוויון בין המינים בעולם האמנות. בה בעת, דומה שהביקורת של יעקבי על חלוקת המשאבים התרבותיים לא נבעה ממודעות ביקורתית לנושאים אלו, אלא מתרעומת על הדרתה מהזרם המרכזי של עולם האמנות בישראל בשל מינה וגילה. אוצר המילים שהיא נוקטת בהצעה זו מלמד שעיקר כעסה הופנה לשחקנים המרכזיים בשדה האמנות המקומי - שבדחותם הצעות אחרות שלה בשל הטיה גברית וגילנות הותירו אותה בשולי עולם האמנות.**

הגריד הנשי: המקצב הדינמי של נוכחות נשית מקוטעת הדימוי החוזר יותר מכל בעבודתה של יעקבי הוא של צלילית אישה - תלויה באוויר, ידיה פרושות לרווחה בצורת צלב, לעיתים עם הילה מעל לראשה - המופיעה במגוון רחב של קומפוזיציות וצבעים. האוצר מרכזי עומר דן בדימוי זה כביטוי לחוויה הרוחנית של "האם הגדולה" של כל החי והמת, המקוננת על המתים אך גם מעניקה חיים ומרפאת את הדוויים.<sup>16</sup>

**לדמות נשית זו יש גם תפקיד בקומפוזיציה של הצירים - שכן היא מחלקת את הבד למקטעים. במאמרה המכונן "גרידים", כותבת התיאורטיקנית האמריקאית רוזלינד קראוס על מונדריאן ומאלביץ: "הם [...] מדברים על 'הוויה' או 'תודעה' או 'רוח'. מנקודת מבטם, הגריד הוא מדרגות המובילות אל האוניברסלי, והם אינם מתעניינים במה שמתרחש למטה, בקונקרטי."<sup>17</sup> שלא כמו הבנייה המודרניסטית של הגריד, הדמות הנשית בקומפוזיציות של יעקבי משמשת כסורג מעודן, המכניס קצביות ודינמיות באמצעות חלוקת המרחב למקטעים. בעוד שמונדריאן ומאלביץ השתמשו בגריד כאמצעי מודרני להבעת האוניברסלי, גריד הצלילית הנשית של יעקבי מביע את קיומה המקוטע והנפרד של האישה בחברה שהגבריות שולטת בה.<sup>18</sup>**

14 רות דורית יעקבי, פרויקט הביאנלה בוונציה - אם הבנים שמחה: המסע לארץ החיים, הצעה לייצוג ישראל בביאנלה של ונציה 2015, פידיאף, 2014.

15 ההצעה שהונשה כללה טופס הצעה בן שלושה דפים; 18 דפי קורות חיים; שני דפים המתארים את פרויקט הביאנלה, שכותרתו רות דורית יעקבי: פרויקט הביאנלה בוונציה - אם הבנים שמחה: המסע לארץ החיים; שרטוט תוכנית התערוכה כמסע דרך שלוש טריטוריות בשלושת חללי הביתן הישראלי; חמישה דפי הדמיה של תוכנית התערוכה על פני התוכנית האדריכלית של הביתן; תיאורים מפורטים של התצוגה בכל אחת מקומות הביתן, כולל שירה וכתביה של האמנית (32 עמודי תיאור של "ארץ המתים", 19 עמודי "המסע - הלב החי", 24 עמודי "ארץ החיים"); 11 דפי סריקה של ביקורת עיתונות על עבודתה באנגלית, איטלקית ויפנית; שמונה דימויים מתוך הסרט האישה של אלף הקולות, שיצר בנה, עמרם יעקבי, בלוויית תקציר בן עמוד אחד; 25 דפי סריקה של קטלוג תערוכת היחיד שלה בוותיקן; וחמישים דפי סריקה המתארים את תערוכת היחיד שלה בגלריה האוניברסיטאית בתל-אביב, 2011.

16 מרכזי עומר, "פתח-דבר", האישה של אלף הקולות, קט' תערוכה (תל-אביב: הגלריה האוניברסיטאית ע"ש גניה שרייבר, 2011).

Rosalind E. Krauss, 17 "Grids," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass./London: The MIT Press, 1986), p. 10.

18 הצלילית הנשית השטוחה מופיעה גם בעבודותיה של האמנית האמריקאית קארה ווקר, המשתמשת בטכניקת צליליות שחורות שמקורותיה בדיקונאות ויקטוריאניים מהמאה התשע-עשרה. בסדרת ההדפסים היסטוריה (מוערת) בתמונות של מלחמת האזרחים ב"הארפר'ס" (2005) ווקר חוקרת את העלמת הסובייקט הנשי מתיאורים של עבודות ומייצוגי מלחמת האזרחים בארצות-הברית.



איור 4

רות דורית יעקבי, מלבוש  
האור, 2008-10, טכניקה  
מעורבת על עץ, 180x122,  
עיזבון האמנית (צילום:  
יגאל פרדו)

יעקבי שאבה השראה לאמנותה מהנופים ומהטבע בדרום ישראל. החי והצומח, כמו גם דיונות החול ותנאי השטח והאקלים הקיצוניים של המדבר, מצאו את דרכם לעבודתה. כך למשל, חשפה סדרת עבודות הנתונות בתוך קופסאות מרובעות לבנות לאקלים המדבר – לסופות החול, לגשם, לטמפרטורות הגבוהות ולשמש היוקדת.<sup>4</sup> בדומה לכך, חשפה עבודות אחרות לחומרים רעילים. היא הפקירה את גופה שלה לאותם כוחות הרסניים שהפעילה על עבודותיה. הגוף האפוף בסטודיו ובחומרי הוא נושא חוזר בעבודתן של אמניות שונות העוסקות בגוף מבעד למושגים כגון בזות. אחת מהן היא האמנית האמריקאית קרולי שנימן, שכתבה:

מכוסה בצבע, גריז, גיר, חבלים, פלסטיק, אני מכוננת את גופי כטריטוריה חזותית. אני לא רק יוצרת דימויים, אלא בוחנת את ערכי הדימוי של הבשר כחומר שבו אני בוחרת לעבוד. הגוף יכול להמשיך ולהיות ארוטי, מיני, מעורר תשוקה ומשתוקק, אבל הוא גם חלק מעבודת קודש: מסומן, נושא רישום טקסטואלי של קווים ומחוות שחשף כוח הרצון שלי כאישה יוצרת.<sup>19</sup>

בדומה לשנימן, יעקבי נהגה לשלב בין גופה ועבודתה, שיצרו יחדיו שלם חומרי משולב. היא פעלה פיזית על ועם עבודתה, ואפפה את עצמה בה בשאיפה ליצירת מיזוג ביניהן. ברותמה את כוחות המדבר לגופה ולעבודתה יצרה סביבה חושית של יצירה אמנותית ניסיונית, שלבסוף גבתה את מחירה בבריאות האמנית.

הערות על הרציונל האוצרותי של "הדלת לגן הסודי" את הפרשנות האוצרותית הנוכחית לעבודתה של יעקבי הדריכה שאיפה לחקור את עבודתה מעבר לפרשנויות קודמות. הטוטליות והאינטנסיביות של עבודתה – ובכללה גם השימוש בחומרים רעילים – לא היו רק עניין סגנוני, אלא בחירות אמנותיות ששיקפו את קיומה. הצגה מחודשת של עבודותיה דורשת בחינה מדוקדקת של המוטיבציות האישיות שחוללו את תנאי העבודה הספציפיים שלה. התערוכה הנוכחית קוראת את עבודתה של יעקבי כעדות להיבטים במסעה האמנותי והאישי. קריאה זו שואבת מקולה הפנימי של האמנית ומבקשת להאזין לעדינות הצלילים של עבודותיה, שלעיתים קרובות הוחרשו על ידי שפתה האמנותית המעורפלת. התערוכה מציעה רגע של הכרה בסובייקטיביזציה הפוליטית של אמנית מבוגרת מהפריפריה, שמערכות וסדרים פטריארכליים הדרו שוב ושוב לשוליים. בעקבות המחקר שערכתי באשר לתנאים ההיסטוריים, הגיאוגרפיים, הסוציולוגיים והפסיכולוגיים שעיצבו את עבודתה של יעקבי, ניסחתי חמש תמות מרכזיות ביצירתה, שיש ביניהן גם חפיפות:

פרספקטיבה פמיניסטית על מערכות אמונה

איקונוגרפיה דתית ורוחנית היא היבט מרכזי בעבודתה של יעקבי.  
בנוסף לנקודת מבט דתית יהודית, יש בה עירוב של סימנים וסמלים

Carolee Schneemann, 19  
"The Obscene Body/  
Politic," *Art Journal*, no. 50,  
vol. 4 (1991), pp. 28.

**14** מדתות מונותיאיסטיות אחרות, ממסורות פגאניות עתיקות ומאירועים רוחניים. כל אלה משולבים בנקודות מבט פמיניסטית, המעלה בשאלה ומסבכת את ההכפפה של הסובייקט הנשי למישטור המוסדות הדתיים באמצעות טקסים כגון נישואין, לידה ומוות.

שחרור השפה ממערכות היגיון מקובלות  
יעקבי הרבתה לכתוב את שיריה בתוך ציוריה. בנוסף, היא נהגה לצייר שברי משפטים, מילים והברות על מגוון מצעים, כפירוק של השפה המתאגר מערכות היגיון מקובלות. הטקסט שימש אותה כאמצעי לחשיפת הסדר הפטריארכלי השולט בשפה ונטייתו להסתיר רגש - בעיקר בהקשרים המקומיים של אבלות והנצחה.

צללית אישה מקוטעת  
את נוכחותה של צללית אישה שטוחה ברבות מעבודותיה של יעקבי ניתן לקשר לרעיונות רוחניים ולפמיניזם. זהו גם אמצעי אמנותי לחלוקת הבד למקטעים. הגריד המואנש מאפשר ליעקבי להעשיר את הקומפוזיציות שלה בגוונים, בדימויים ובמקצבים שונים, בעודו מדגיש את הרעיון כי בהתאם להבניות החברתיות נדרשת האישה להתפצל לחלקים שונים - אישה, אמנית ואם.

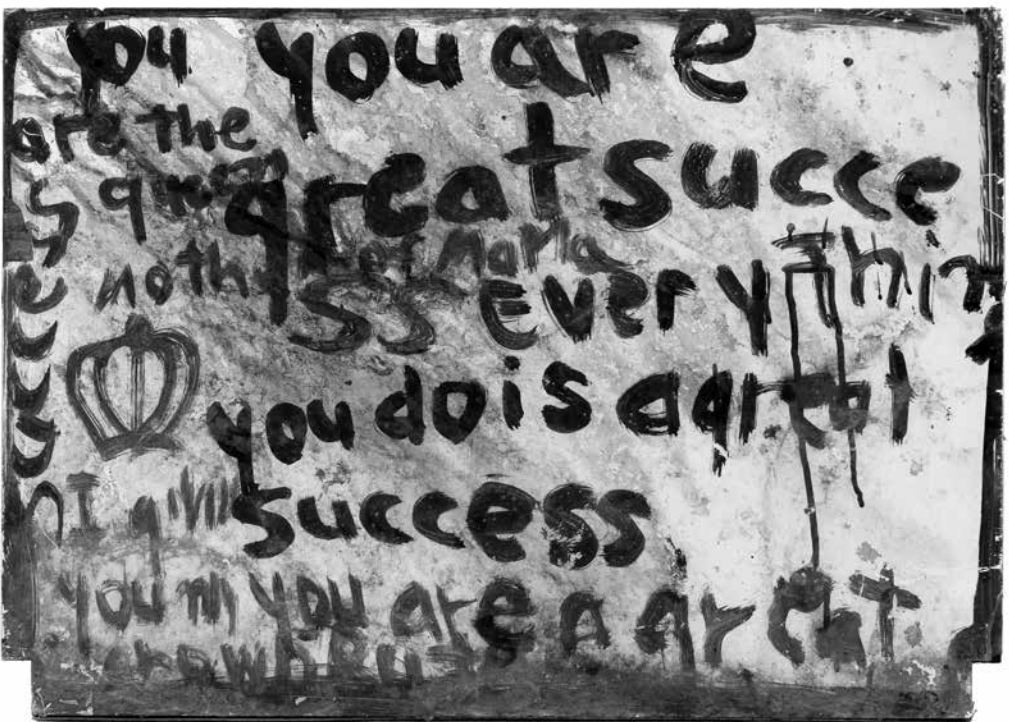
חשיפת האמנות והאמנית לתנאים סביבתיים קשים  
בעבודותיה של יעקבי מגוון רחב של דימויים של סבל, ייסורים והתפוררות הגוף. נושאים חוזרים אלה מקבלים ביטוי בחומריה (כגון תחבושות) ובתהליכי עבודתה. היא נהגה לחשוף את עבודותיה לתנאי הסביבה הקשים במדבר, כפי שמעידים הצבעים הדהויים (בשל חשיפתם לשמש בוהקת ולטמפרטורות גבוהות) ונוכחותם של אבק, חול, ענפים וחומרים אורגניים נוספים. יעקבי גם שילבה חומרים רעילים בעבודותיה, ובעשותה זאת חשפה אליהם את גופה שלה ופגעה בבריאותה.

הבחירה לשוב ולאמץ את שם לידתה, רות  
בגיל מבוגר אימצה לעצמה יעקבי מודל לחיקוי נשי - חביבה פדיה, שלימדה אותה מיסטיקה יהודית. בשובה לשם "רות" (לאחר שאימה החליפה את שמה מרות לדורית בגיל צעיר) התייחסה לדמות התנכית רות - היוצרת ברית עם נעמי - כמרכזית לקיומה. בהכרזה על דמות זו כחלק מזהותה, הדגישה יעקבי את ההבניות החברתיות של הנשיות והאימהות כנושאים מהותיים עבורה. בתקופה זו החלה עבודתה להתגבש בכיוון פמיניסטי מובהק.

אחרית דבר: העדפת האינטימיות והחללקיות  
על מנת להעמיק את חוויית המפגש עם עבודותיה של יעקבי, התצוגה מעוצבת - בשיתוף עם אריאל ערמוני, מעצב התערוכה - כמערך צפייה אינטימי ובו סדרת חדרים המאפשרים לצופים להתייחד עם העבודות (באנגלית כיניתי את התערוכה inhibition, כהיפוך ל-exhibition). התערוכה - שבתשתיתה שאיפתה של יעקבי לשחרור הסובייקט הנשי מהסדר הפטריארכלי - מעדיפה אינטימיות וחלקיות על פני

אובייקטיביות וכוליות. בהתאם לכך, היא כוללת סדרה של חללים אדריכליים, שכל אחד מהם מציג מכלול או "אירוע" המדגיש תמה מרכזית בעבודת האמנית. כך מציעה התערוכה מפגש מקרוב עם מורכבות עבודתה של אחת האמניות הישראליות המעניינות ביותר בתקופתה.

רות דורית יעקובי, למעלה: ללא כותרת, 2006-10, צבע על פורמיקה, 45x70, עיזבון האמנית (צילום: יגאל פרדו); למטה: ללא כותרת, 2006-10, טכניקה מעורבת על עץ, 24x68, עיזבון האמנית (צילום: יגאל פרדו) Ruth Dorrit Yacoby, Top: **Untitled**, 2006-10, paint on Formica, 45x70, estate of the artist (photo: Yigal Pardo); Bottom: **Untitled**, 2006-10, mixed media on wood, 24x68, estate of the artist (photo: Yigal Pardo)



# רכטר: מוזיאון בעיר קטנה במזרח התיכון

אוצרת: דנה גורדון

ביתן ישראל בגני התערוכה של הביאנלה בוונציה, שתכננו זאב רכטר ובנו יעקב רכטר ב־1952, נכנס במדויק לחלל התערוכות הראשי של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, שתכננו יעקב רכטר ובנו אמנון רכטר ונחנך בשנת 2000; שניהם בדיוק באותו נפח.<sup>1</sup> איוור<sup>1</sup> נתון זה התגלה בעקבות בחינת הצעה ראשונית – שלא התממשה לבסוף – לארגון תערוכה של האמנית רות דורית יעקבי (הכלולה במערך התערוכות הנוכחי במוזיאון) בעקבות הצעת האמנית לתערוכה בביתן ישראל בוונציה. בעקבות הגילוי, התגבש הרעיון לחקור את האדריכלות ה"רכטרית" המוקדשת לחללים של תצוגת אמנות שנבנו (מוזיאון הרצליה, הביתן בוונציה,<sup>2</sup> איוור<sup>2</sup> ביתן הלנה רובינשטיין של מוזיאון תל־אביב לאמנות<sup>3</sup> איוור<sup>3</sup> ובית כהנא ברמת גן) ושלא נבנו (כגון הצעות לתכנון מוזיאון ישראל, בית הצייר והפסל ומוזיאון תל־אביב). מעניין לבדוק את הערכים הבין־דוריים הנוכחים בתכנון המבנים של אדריכלי משפחת רכטר, וכן את איכותם של חללי האמנות שנבנו ובמה ייחודם. בתערוכה מוצגים מסמכים מארכיון משרד "רכטר אדריכלים" המתעדים בניינים שתכליתם הצגת אמנות: מוזיאונים, ביתנים וגלריות לתערוכות קבועות או מתחלפות. התערוכה מוצגת באגף התערוכות המקורי של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, שתוכנן בראשיתו כמכלול: בית יד לבנים ומוזיאון לאמנות. הבחירה להציג את התערוכה באגף זה קוראת להתבוננות השוואתית בין הערכים והרעיונות האדריכליים – המנוסחים במסמכים באמצעות שרטוט, רישום או טקסט – ובין התממשותם בחלל המוזיאלי הפיזי. ערכים אלו מגולמים בפרטי בניין שבדרך כלל איננו מבחינים במשמעויות שהם נושאים, כגון עמוד, חלון, או קיר.

מה הקשר בין תרשים, המייצג רעיון של חלל, לחלל הקונקרטי? שאלת הייצוג של מסמך אדריכלי לעומת אובייקט ממשי נוכחת בלב תערוכות אדריכלות רבות. המסמך אוזן בדרך כלל באופי ובמשמעות טכניים. מטרתו להסביר, בשפה בעלת קודים ברורים, ממה מורכב הבניין. המידע שמועבר במסמך מוגבל – אי אפשר לחוש את החלל, להעריך את יפי האור החודר אליו או את איכות החוויה המרחבית התלת־ממדית של הביקור בו. אולם דווקא בזכות מה שחסר במסמך, הוא מקנה למעיין בו חופש לדמיין, לפרש ולהעניק משמעות לרעיון הגלום בו. פעולת החיפוש והליקוט של מסמכים מארכיון היסטורי לאדריכלות היא כמו תרגיל באיתור רמזים מטרימים לסיפור חדש,



המסופר על ידי פענוח מושכל ומלומד של אותם רמזים, וכן על ידי הנחות אינטואיטיביות ורגשיות. בחלל הממשי נוסף לסיפור רובד חדש. חיפוש המילים "בניינים שתוכננו להצגת אמנות" בארכיון רכטר מניב מסמכים המתייחסים למרחבים גיאוגרפיים שונים ומתוארכים על פני שבעה עשורים – משנות השלושים של המאה הקודמת ועד תחילת המאה הנוכחית – וכוללים שלושה דורות של ארכיטקטים בני אותה משפחה: סב, אב ובן. יש בהם שרטוטים, איורים, תרשימים, טקסטים ותיעוד אדמיניסטרטיבי של בניינים; חלק מהבניינים המיוצגים במסמכים נבנו, אחרים נותרו "על הנייר".

הסיפור הבינדורי מקיף את מכלול המסמכים ומאחד אותם. זאב רכטר נולד בקובליקה, רוסיה (כיום אוקראינה) והגיע לארץ־ישראל ב־1919. הוא התחיל מיד לעבוד כמהנדס וכאדריכל. בשנות העשרים של המאה העשרים השלים את לימודיו האקדמיים ברומא, ואז למד ועבד בפריז. עבודתו הושפעה מאדריכלות הסגנון הבינלאומי ומערכי המודרניזם האירופי המוקדם. ברוח התקופה, תרגם רכטר את שפת האדריכלות הבינלאומית למקום – לאקלימו, לכלכלתו ולחברה החיה בו. בנו, יעקב, נולד בארץ־ישראל ב־1924. יעקב וגיסו, משה זרחי, הצטרפו למשרדו של זאב ב־1949, עם סיום לימודיהם בטכניון בחיפה, ונעשו לשותפים בו ב־1952. בשנים שאחרי קום המדינה התמקדה עבודתם בתכנון מבני ציבור, לעיתים קרובות בהשפעת האתיקה הברוטליסטית באדריכלות, ממורשת המודרניזם לאחר מלחמת העולם השנייה. השלושה, והמהנדס מיכה פרי, עבדו יחד עד מותו הפתאומי של זאב ב־1960. יעקב רכטר, זרחי ופרי המשיכו בעבודה משותפת עד 1976, אז התפצלו למשרדים נפרדים. ב־1990 הצטרף אמנון רכטר, בנו של יעקב, למשרדו, עם סיום לימודי אדריכלות בלונדון. השניים המשיכו בעבודה בזירה הציבורית ופיתחו את השפה האדריכלית שאפיינה את עבודותיהם באותן שנים. הם עבדו יחד עד מותו של יעקב ב־2001. מאז פועל המשרד בניהולו של אמנון.

המסמך המוקדם ביותר המוצג בתערוכה הוא סקיצה רעיונית לתכנון ביתן ארץ־ישראל עבור התערוכה הקולוניאלית בפריז ב־1931.<sup>4</sup> בסקיצה מוצג בניין המורכב מכמה מנסרות זו על גבי זו. כתמים כהים מייצגים חלונות מצוירים בחלקים העליונים של קירות החזית. לפני הכניסה למבנה יש אכסדרת עמודים, ולידה הכיתוב "Palestine". אפשר לדמיין את הצעידה אל הכניסה הראשית דרך שורת עמודים מוצלת ואת הכניסה אל החלל הפנימי, שגובהו מרשים ואור טבעי חודר אליו. כך בחר זאב רכטר לייצג את ארץ־ישראל: מערך של קוביות מודרניסטיות ובינלאומיות, חפות מעיטורים, עוטפות חללים ניטרליים ובהירים המאפשרים תצוגה מכובדת. מניתוח הסקיצה, ניכר כי הטיפול במסות, הקומפוזיציה, הפתחים והקשר אל החוץ הם מאבני היסוד של תפיסתו האדריכלית של רכטר.

הבניין המאוחר ביותר המיוצג בתערוכה הוא מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, וזאת באמצעות תצלום עכשווי של הצלם אלי סינגלובסקי ובו נראית החזית הדרומית של המבנה. מוזיאון הרצליה נבנה בשני שלבים. את החלק הראשון תכנן יעקב רכטר כשילוב של בית יד לבנים ומוזיאון לאמנות, והוא נפתח לקהל ב־1975.<sup>5</sup> איור 5 ניכרים בו

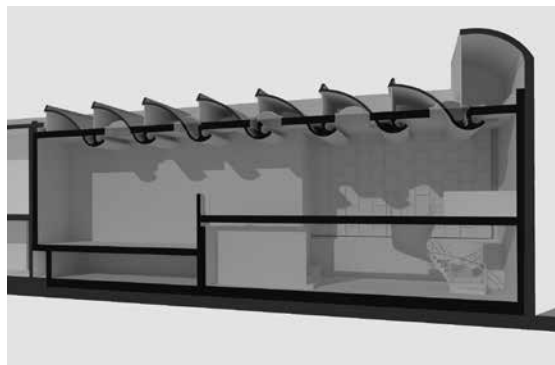
הערכים המובהקים של האדריכלות הברוטליסטית – קריאות ובהירות של המערך ההנדסי, שימוש בבטון חשוף וקוהרנטיות חזותית, ואלה משרתים היטב את הנרטיב הכפול. השלב השני, שבו הופרדו הפונקציות והמוזיאון הורחב לממדיו הנוכחיים, תוכנן בשיתוף פעולה בין יעקב לבנו, אמנון, ברגישות ובהתאמה לבניין המקורי, עד שקשה להבחין בתפר ביניהם.

בתערוכה הנוכחית מוצגת הסקיצה הרעיונית של ביתן ארץ-ישראל מול התצלום העכשווי של בניין המוזיאון. בחירה זו ממחישה את הקשר ואת הפער בין המדומיין לממשי, ופורשת את שני הקצוות הכרונולוגיים והרעיוניים של העבודה האדריכלית של משפחת רכטר – מהפנטזיה הבינלאומית בשנות השלושים ועד ההגשמה המקומית, החומרית והקונקרטית, בבטון חשוף בשנות השבעים. בתווך, בין שני הדימויים, ממוקמות עבודות אחרות שעלו בחיפוש בארכיון: הצעות לתכנון מוזיאונים וחללי תצוגה, במסגרת תחרויות אדריכלות בשנות השישים של המאה הקודמת,<sup>6</sup> וארבעה בניינים שנבנו בפועל.

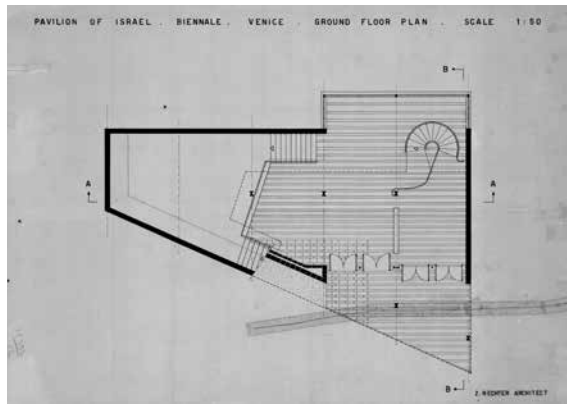
ארבעה ערכים, הנגזרים מלמידת המסמכים ומקריאת חללי הפנים הבנויים, מעמידים תשתית להתבוננות השוואתית בין הפרויקטים המיוצגים וחלל התערוכה, ומלמדים על ייחודיותה של האדריכלות ה"רכטרית". הראשון, שימוש באור טבעי להארת החלל והאמנות המוצגת, באמצעות פתחי אור עליונים. השני, הנכחת המערכת ההנדסית במרחב. העמודים הפזורים בחלל מרמזים על שתי מערכות נפרדות המתקיימות במקביל: תנועת האדם והחזקתו הפיזית של הבניין. השלישי, פרופורציות: "חללי תצוגה שאינם גדולים מדי או גבוהים מדי, חללים שהזרימה ביניהם יוצרת תחושה של הליכה נעימה, לא מאיימת".<sup>1</sup> הרביעי, קשר בין חללי הפנים לבין "החוץ הפנימי", התורם לתחושת התמצאות והכוונה, וזאת באמצעות פתחי החלונות הפונים לחללי חוץ המשוויכים לבניין, דוגמת האמפיתיאטרון הבנוי והחצר הפנימית במוזיאון הרצליה.<sup>7</sup> איור 7

זיהוי הערכים הללו בחללי התצוגה השונים מסייע לקרוא את הכוונה הטמונה באלמנטים לכאורה "חסרי משמעות" – עמוד, חלון וקיר. משמעותם מתבטאת בתחושה הסובייקטיבית של האדם בחלל ובערך המוסף של הבניין המיועד להצגת אמנות כמרחב מורכב, המשרת את הצופה והאמנות כמשתמשים שווי ערך.

1 רותי דירקטור, "מוזיאון הרצליה כמשל – מוזיאון ויד לבנים", בתוך: יעקב רכטר: אדריכל, בעריכת אסנת צוקרמן רכטר, קט' תערוכה (הרצליה: מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2003), עמ' 189.



איור 1  
ביתן ישראל בגני התערוכה בוונציה בתוך אולם התערוכות הראשי של מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. סקיצה: אמנון רכטר ודנה גורדון



איור 2  
 רכטר־זרחי־רכטר אדריכלים,  
ביתן ישראל בגני התערוכה  
של הביאנלה בוונציה, תוכנית  
 קומת הקרקע, 1952, שרטוט  
 על נייר פרגמנט, מידות  
 לא ידועות



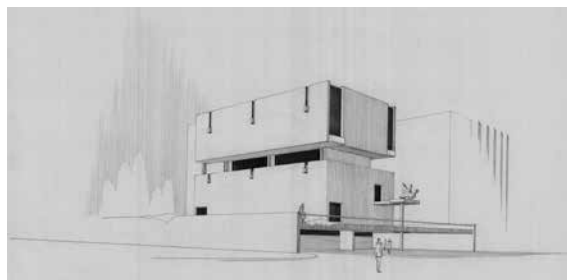
איור 3  
 רכטר־זרחי אדריכלים,  
 פרי מהנדס, ביתן הלנה  
רובינשטיין, תל־אביב, 1959  
 (צילום: משה גרוס - קרן  
 אור, 1968)



איור 4  
 זאב רכטר, ביתן ארץ־ישראל,  
התערוכה הקולוניאלית בפריז,  
 1931, סקיצה רעיונית, פחם  
 על נייר פרגמנט, 58.5x35



איור 5  
 רכטר־זרחי אדריכלים,  
 פרי מהנדס, בית יד לבנים -  
מוזיאון הרצליה, 1975 (צילום:  
 משה גרוס - קרן אור)



איור 6  
 רכטר־זרחי אדריכלים,  
 פרי מהנדס, הצעה לתחרות,  
בית הצייר והפסל, תל־אביב,  
 1962, שרטוט על נייר פרגמנט,  
 100x70



איור 7  
 רכטר־זרחי אדריכלים,  
 פרי מהנדס, חלל התערוכות  
הראשי במוזיאון הרצליה,  
 1975 (צילום: משה גרוס -  
 קרן אור). פתחי האור העליונים  
 והפתחים הצרים יוצרים קשר  
 אל "החוץ הפנימי"

# אלי סינגלובסקי: מוזיאון הרצליה, החזית הדרומית

אוצרת: דנה גורדון  
טקסט מאת איה לוריא

מערכת היחסים בין הצילום לאדריכלות [...] משקפת בנאמנות לא רק את ההיסטוריה של הצילום, או את ההיסטוריה של האדריכלות, אלא את ה"פסיכולוגיה" של היחסים שביניהם. [...] הצילום שאף תמיד לבטא ולשקף, באופן זה או אחר, את מה שעומד ביסוד שפת האדריכלות – קנה־מידה, מרחקים, יחסים בין גופים וצורות, מסות עירוניות ותמצית הקיום הסביבתי האנושי הנגזר מהם. היחסים ההדדיים ויחסי התלות בין התפתחות האדריכלות המודרנית והתפתחות הצילום הם אפוא יחסים בלתי מוכחשים, אובססיביים כמעט. [...] ההבדלים כאילו יוצרים את יחסי התלות הסימביוטיים: הצילום משקף דימוי דו־ממדי, קטן, מצומצם, מקוטע, בעוד האדריכלות היא בדרך כלל עצומת ממדים, תלת־ממדית, "חומרית", סביבתית, שלמה, חללים ובין־חללים. הצורך של הצילום "להתעצם", להתפשט אל מעבר למגבלות עצמו, להיות מכשיר הבנה רב־ממדים, שואב את השראתו מהאדריכלות. בסופו של דבר האדריכלות והצילום מזינים זה את זה במידע ויחסים שבין אמת ואשליה, אור וצל, צורה ותוכן, עומק וגובה, רוחב ושטח.<sup>1</sup>

ראשיתו של מוזיאון הרצליה ב־1962, בהתארגנות של קבוצת תושבים אוהבי אמנות בהובלתו של אויגן דה וילה. אלה תרמו ציורים מאוספיהם הפרטיים לטובת הקמתו של המוסד התרבותי בעיר הצעירה. ב־1965, בהזמנת מועצת העיר והיזם משה דה־שליט, נרתם האדריכל יעקב רכטר והציע פרוגרמה של שילוב אינטגרלי בין בית יד לבנים למוזיאון העירוני. הוא ראה בצירוף המוזיאון לאולם הנצחה לנופלים "נושא תרבות־חילוני שייתן לבניין אופי ציבורי חי יותר ולא ישאירו כמונומנט זיכרון בלבד."<sup>2</sup>

תחת תכנונו של רכטר שמר המבנה החדש, שנחנך ב־1975, על מידות נכונות. כשנחנך, הייתה סביבתו העירונית עדיין בשלבי פיתוח ראשונים. על אף מיקומו הטופוגרפי, בראש גבעה ששיפוליה גובלים ברחוב בן גוריון, ועל אף סמיכותו למבני ציבור מרכזיים בעיר כמו בניין העירייה ובית המשפט, נדמה שעיצובו מסרב למודל המקדשי־מונומנטלי, הטעון והסמכותי שהיה לאורך שנים רבות מקור השראה מרכזי לאדריכלות מוזיאלית. מבנה המוזיאון כמו מסרב להתנסח במבט אחד כמונומנט. לא בכדי סבב אלי סינגלובסקי את המוזיאון וסקר אותו שוב ושוב מכל צדדיו לאחר שהוזמן להשתתף בתערוכה המתמקדת בחללים של תצוגת אמנות

1 מאיר אגסי, "מציצים לחדר האורחים של פייר קוניג", סטודיו, מס' 2 (ספטמבר 1991), עמ' 12.

2 יעקב רכטר, "מוזיאון לאמנות בהרצליה", 1 ביוני 1997, טקסט שלא פורסם, ארכיון מכון רכטר לאדריכלות, תל־אביב; מצוטט בתוך רותי דירקטור, "מוזיאון הרצליה כמשל - מוזיאון ויד לבנים", בתוך: יעקב רכטר: אדריכל, בעריכת אסנת צוקרמן רכטר, קט' תערוכה (הרצליה: מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, 2003), עמ' 176-191.

המהלך האדריכלי המתבטא במבנה ייחודי זה.

מראשית ימיו של הצילום נמשכו צלמים לתעד מבנים אדריכליים, בין היתר בגלל איכותם הסטטית ופעולת האור הדינמית בתוכם, שהלמה את יכולות המצלמה בראשית הדרך. בסוף המאה התשע-עשרה צילם פרדריק אוונס (1853-1943) מאות תצלומי כנסיות, שלכדו את יופיים המהפנט ואפוף הסוד של המבנים. במחצית הראשונה של המאה העשרים תיעד אדוארד סטייכן (1879-1973) את צמיחתם של גורדי השחקים החדשים בארצות הברית. תצלומי האדריכלות של המודרניסטים, בהם אלכסנדר רודשנקו (1891-1956) ולוצ'יה מוהולי (1894-1989), ביטאו דינמיות פוטוריסטית דרך שימוש פורמליסטי במקצבי אור וצל. בשנות השישים והשבעים של המאה העשרים, העמידו ברנד והילה בכר (1931-2007; 1934-2015) קורפוס צילום טיפולוגי שמיפה, בשפה שהוגדרה כ"אובייקטיביות חזיתית", מבני תעשייה ששיקפו את דרכה של גרמניה המודרנית לאחר מלחמת העולם השנייה.

מראשית דרכו מתמקד סינגלובסקי בסביבה עירונית, ובפרט באדריכלות ברוטליסטית. הוא נוטה להתרכז במבנה עצמו - הממוקם על פי רוב במרכז הפורמט - ומשתמש בטכניקה של צילום לילי בחשיפה ארוכה, המשאירה את התנועה האנושית מחוץ לפריים. סינגלובסקי נמנע ממניפולציות דיגיטליות, ובחירה זו מעניקה תוקף ישיר לעבודתו. הקונסטרוקציות המתועדות, המשקפות את הפוטנציאל הדינמי של בנייתן, כמו גם הנוכחות המובנית של האיום והניכור האורבני, טוענים את התצלומים במשמעות חברתית, כלכלית, תרבותית ופואטית. מבנהו של מוזיאון הרצליה יצוק בבטון חשוף בעל חומריות מחוספסת, שנוכחים בו סימני העץ ששמשו כתומכות ליציקתו. המבנה, המכונס סביב חצרות פנימיות, מעוגל פינות, חלונותיו המלבניים והצרים מוצפנים בעיקר בקמרונות החבית שעל הגג והוא נעדר קישוטיות מופגנת. נוכחותו, המופגמת במרחב, ניכרת בחלוקות הפנימיות של מאסת הבטון ליחידות קטנות, המסתירות זו את זו במקצב מדוד ושקול, ובסידור קומפוזיציוני מאורגן לעילא.<sup>1</sup> איור 1

צניעותו החומרית של המבנה מגלמת, דרך יציקות הבטון החשוף, עקרונות פונקציונליים ואתיקה אידיאליסטית של התנגדות לסדר הישן. משנות החמישים ועד שנות השבעים של המאה העשרים פרחו האדריכלות הברוטליסטית (Béton brut, מילולית: "בטון גולמי", מונח שטבע להקורבוזיה), והאדריכלים המובילים בישראל, ורכטר בראשם, אימצו אותה בחום. אף שהברוטליזם נתפס בעיני רבים ככעור ומנוכר, אפשר לזקק מתוכו ערכים פואטיים ואסתטיקה פורמליסטית ולהבין כיצד מצאו בו, מלבד אפשרות למימוש בנייה מהירה וזולה, גם שיקוף של ערכי התקופה בארץ - הגשמה, ביטחון, פשטות ישירה וצניעות חומרית.

סינגלובסקי תיעד את החזית הדרומית של מוזיאון הרצליה בתצלום שחור-לבן גדול ממדים, המודבק ישירות על הקיר מקצה לקצה - כנקודת מוצא וכנקודת סיום למבטו של המתבונן במבנה האדריכלי הניצב מולו במלוא גודלו. החזית הדרומית של המבנה (הפונה לרחוב שרה מלכין 12) משמשת בעיקר לכניסה ישירה למוז"ה (אגף החינוך של המוזיאון), למשרדי המוזיאון, לחניון ולרחבה פנימית חבויה, הצופנת בחובה את



איור 1  
מוזיאון הרצליה, חזית מזרחית,  
1975 (צילום: משה גרוס  
לקרן אור)

**22** עבודתו של סנטיאגו סיריה מ-2004, סידור של שתיים-עשרה קוביות-מגן טרומיות.<sup>2</sup> חזית זו היא אזור פחות מוכר של המוזיאון, וסינגלובסקי - בדרכו הייחודית - חושף בה יופי ומשמעות חדשה.

צילום הצד האחורי של המוזיאון מנציח למעשה את יחידת

ההרחבה שנוספה למבנה בשנת 2000 (בתקופת ניהולה של דליה לוי<sup>3</sup>),

לאורך הצלע המזרחית והצלע והדרומית, בתכנון האדריכלים יעקב

רכטר ובנו, אמנון רכטר. התוספת החדשה, שבנייתה שילשה בפועל את

גודל המוזיאון, נבנתה באופן אורגני, כהמשך של התכנון המקורי. כך,

אף שנוספה למוזיאון כניסה צפונית חדשה<sup>איור 3</sup> - הנבדלת מהכניסה

ההיסטורית, שהייתה דרך בית יד לבנים - נשמרו הפרופורציות של

המבנה כמכלול, כמו גם הסגנון והשפה האדריכלית שלו, ואף שוכללו

תוך השלמת מסלול הביקור בקו מעגלי, המחבר את כל חללי התצוגה.

בתצלום שלפנינו בחר סינגלובסקי להפנות מבט דווקא אל חלק

חבוי יותר של המבנה, והתמקד באיכותו החומרית, האפורה, של הבטון,

בפרופורציות המלבניות, המתעגלות, ובשפתו הפורמלית, הקצבית

והמדודה. לכאורה, בולטת בתצלום סגירותו המכונסת והיבדלותו

המבוצרת של המוזיאון מסביבתו הקרובה. אולם ככל שמעמיקים

להביט, מתגלים בו עוד ועוד סימנים אופייניים של עירוניות פרוורית

מוכרת, המרמזים מבחוץ על שגרת המקום, כגון סימני פיח כהים

שהצטברו על קירות הבטון בחלוף הזמן; בניין השיכון השכן, מעברו

השני של הרחוב; עמוד חשמל ולצידו כמה עצים; רצועות הצללה מבד

ברזנט לבן, המתוחות באלכסון; מעקה מונגש; מצלמת ביטחון; פתח

ניקוז למים; ואבני שפה צבועות המציינות כי החניה אסורה. כל אלה

עדויות לחיים הרוחשים מסביב למוזיאון העירוני, שנבנה בלב שכונת

מגורים, ואלמנטים הנותנים מענה לצורכי ציבור המבקרים בו. על אף

ההפרה לכאורה של גיאומטריית הבטון המושלמת, נוכחותם של סימנים

אלה משלבת במבנה ממדים אנושיים, הפועלים בתוכו כמחבר חדש:

חוסמים ומקרבים, מכסים ומזמינים, זמניים ויציבים כאחד.



איור 2

סנטיאגו סיריה, סידור של שתיים-עשרה קוביות-מגן טרומיות, 2004, בטון, השאלת קבע של האמן למוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית

3 הרחבת המוזיאון

התאפשרה הודות לתרומות הנדיבה של האספן יעקב אלקוב ז"ל ולתמיכתה של עיריית הרצליה.



איור 3

מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, הכניסה הראשית, חזית צפונית, 2021

אלי סינגלובסקי, מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית 1, 2021, הזרקות דיו על מדבקת בד פוטו, 342x615  
Eli Singalovski,  
Herzliya Museum of Contemporary Art 1, 2021, inkjet print on adhesive photo fabric, 342x615



## בניין יד: פיסול קרמי רב־דורי בישראל

יואב אדמוני, נטלי אילון, הדוויג גרוסמן, טליה טוקטלי,  
נורה כוכבי ונעמי ביטר, ליגל סופר, גדולה עוגן, אברהם קריצמן

אוצרת: טלי קיים

**התערוכה מציגה את עבודותיהם של יוצרות ויוצרים בני דורות שונים.  
היא מחברת ביניהם באמצעות בחינת קשר חומרי וחזותי בלתי אמצעי  
הגלום ביצירתם.**

**"מבחינת המימד האמנותי שנתגלה בה במרוצת דורות דומה**

**כי האמנות הקרמית, יותר מכל אמנות אחרת, נעה במעגלות ואין**

**בה מוקדם ומאוחר. אמנים במלאכת הקרמיקה הפליאו בכל הזמנים,**

**ויצירות מימי קדם מתחרות בעוז באלו של ימינו"<sup>1</sup>. טקסט זה פורסם**

**בעקבות תערוכת היחיד של הדוויג גרוסמן, מהאימהות המייסדות**

**של הפיסול הקרמי בישראל, שחנכה את ביתן הקרמיקה במוזיאון**

**ארץ־ישראל, תל־אביב, ב־1966. שתיים מהיצירות שהוצגו אז**

**בוויטריות - דמויות גבר ואישה עשויות טרקוטה - מוצגות כעת, בפעם**

**השנייה, במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. הן הוצגו בו לראשונה**

**בתערוכה "ראשית הקרמיקה הישראלית, 1932-1962" שאצרו גדעון**

**עפרת ומגדלנה חפץ, אז יו"ר אגודת אמני הקרמיקה בישראל. עפרת**

**וחפץ שרטטו את תולדות התפתחות הקרמיקה המקומית כחלק ממהלך**

**רחב שהוביל יואב דגון ז"ל, המנהל והאוצר הראשי של מוזיאון הרצליה**

**בשנים 1981-1993. בתקופתו של דגון הוצגו תערוכות יחיד ותערוכות**

**קבוצתיות שהוקדשו למדיום, ומוזיאון הרצליה הוכר כמוסד בעל**

**"המחויבות הגדולה ביותר לפיסול" בארץ.<sup>2</sup> בתום התקופה נותרו באוסף**

**המוזיאון, מלבד קטלוגים וכתבות עיתונות, עשרות יצירות קרמיות.**

**בשנים האחרונות מתקיים דיון ער בשאלת מקומו של אוסף**

**בתצוגת המוזיאון לאמנות עכשווית. כפועל יוצא של דיון זה נבחן כל**

**העת המונח "עכשווי", כמו גם משמעותו והשלכותיו על המוצג והנכלל**

**לעומת הנשמט והנסתר. היסטוריונית האמנות קלייר בישוב מציעה**

**פרשנות של העכשווי כדיאלקטי. על פי מודל זה אין סגנון ייעודי**

**לתקופה, אלא גישה ליצירה, ומתפקידו של המוזיאון לשמש כסוכן פעיל**

**של היסטוריה מגוונת ועשירה, העוסקת גם בהווה.<sup>3</sup> בהשראת המודל**

**הדיאלקטי, מציגה התערוכה "בניין יד" יצירות מזמנים שונים שבהן**

**ניכרת גישה דומה לחומר ולצורה.**

**שם התערוכה - "בניין יד" - מתייחס למכלול של טכניקות קרמיות**

**שאינן כוללות שימוש במכשירים, ובהן בניית אובייקטים במשטחים**

**וחוליות חומר, צביטה, תבניות לחיצה ועוד. השם מייצג גם פרישה**

**כמו־גניאלוגית של יוצרות ויוצרים בטכניקות אלה בישראל. בספרה**

**האוטוביוגרפי החרט, המנוסח כמניפסט וכמדריך לקדר המתחיל, ציינה**

1 ר' בת יצחק, "כחומר ביד  
היוצר", דבר הפועלת, 1966,  
עמ' 380.

2 ללא שם מחבר, "תנופת  
הפיסול", מוסף חדשות,  
29.6.90, עמ' 61. להרחבה על  
השקפת עולמו של יואב דגון  
ביחס לפיסול ר' סיגל רשף,  
"שמות רחוקים" העיר, 20.7.90.

3 Claire Bishop, Radical  
Museology, or What's  
Contemporary in Museums of  
Contemporary Art? (London:  
Koenig Books, 2013).

גרוסמן, מומחית לפיסול באובניים, את הערך הרב שמצאה דווקא בטכניקות בניין היד: "פיתוח רגישות מיוחד של האצבעות והידיים, הן לומדות להכיר את אופי החימר ואת יסוד בניין הצורות הגיאומטריות"<sup>4</sup>. מורשת זו, של מגע בלתי אמצעי בחומר ושל חשיבות צורת היסוד, עברה ממורה לתלמיד, מגרוסמן ועד לאמנים בני זמננו.

עבודותיה של גדולה עוגן, מתלמידותיה הבולטות של גרוסמן, מוצגות לצד אלה של בוגרות המחזור הראשון בבצלאל שהתחנכו תחת ידיה, נורה כוכבי ונעמי ביטר, שפעלו כצמד. לצידן מוצגות עבודותיה של טליה טוקטלי, המוצאת בעוגן מקור השראה עד היום (וראו טקסט שכתבה בקטלוג זה). אילן היוחסין משנה את כיוון צמיחתו עם יואב אדמוני, תלמידה של טוקטלי, אשר הקים יחד עם נטלי אילון את קבוצת הפייסבוק "פסלים תועים/תוהים", המשמשת פלטפורמה לשיתוף "שאלות ותשובות על חומרים, [...] טכניקות פיסול, אנשי מקצוע וכל מה שקשור בפיסול בעצם"<sup>5</sup>. רבים מאמני הדור הצעיר המשתתפים בתערוכה חברים בקבוצה זו, המתפקדת כ"מוח־כוורת" וככלי עזר ולימוד לפסלים עכשוויים. ייתכן שגרוסמן, שמראשית דרכה בארץ ביקשה להקים בתי מלאכה ומוסדות ללימוד קרמיקה ופיסול קרמי, הייתה מוצאת בקבוצה פורמט אולטימטיבי לדיון מקומי בחומר. היסטוריונית האמנות ג'ני סורקין מזהה את היווצרותן של קהילות אלטרנטיביות כנלוויות לפעולה הקרמית שמובילות נשים שנאבקו על מקומן בזירה הפדגוגית ובקאנון. סורקין מציינת שבארצות־הברית, באמצע המאה העשרים, הועצמה חוויית ההשתתפות הגלומה בעבודה בקרמיקה עם התהוותן של קהילות החורגות ממערכת היחסים של מורה־תלמיד.<sup>6</sup> בתערוכה "בניין יד" מוצגים כלים, פסלי חיות ויצירות כלאיים הנעות בין פיסול קרמי פונקציונלי לאמנותי. ברשימתה "הרהורי על חומר ביד היוצר" כתבה הדוויג גרוסמן: "אדם ואדמה – זוג ראשוני. אדמה – היא חומר. והקדר, היוצר בחומר, מעין מעשיו של הבורא בידיו. הקדרות היא אם הפיסול. הכד הוא הפשטת דמות, דמות אדם או חיה"<sup>7</sup>. מחשבה זו מחברת בין האיכות הפונקציונלית של הקרמיקה ובין האמנות הגבוהה, אשר הדירה אותה מהקאנון.

גדעון עפרת גרס שהאסתטיקה הארכאית, שלא תאמה את הלך הרוח האוניברסלי ששלט באמנות בישראל בשנות החמישים והשישים של המאה העשרים, היא שקבעה את מקומה הנחות של הקרמיקה בשיח המקומי: "הקרמיקה הישראלית שילמה את דמי זיקתה לאדמה, למיתוס ולארכאי"<sup>8</sup>. דומה שאותה ארכאיות, הטמונה בדי־אן־איי של החומר, ממשכה לאפיין יצירות הנוצרות כיום אך זוכה כעת להערכה מחודשת. נטלי אילון, מנציגות הדור הצעיר, זיהתה במכלי הגוף – כמו הלב, הכבד ותעלות הדמם – טיפוסי כדים. אחד ממקורות ההשראה שלה, רישום אנטומי של מבנה העין מהמאה השבע־עשרה מאת האסטרונום והמתמטיקאי יוהאנס קפלר, דומה מאוד לרישומי הכדים והכלים הרפטטיביים של גרוסמן מימי לימודיה בבורג גיבכנשטיין, אוניברסיטה ללימודי אמנות ועיצוב שקלטה רבים ממורי הבאהאוס לאחר שבית הספר נסגר. וכך, היצירות אגרטל ברזוז של גרוסמן וכבד של אילון משתקפות זו בזו, אך שנוצרו בהפרש של עשרות שנים.

קשר על־זמני דומה נוצר בין אברהם קריצמן והאמן הוותיק משה

4 הדוויג גרוסמן, החרס (תל־אביב: ספריית השדה, 1972), עמ' 4.

5 מתוך הלשונית "אודות" בעמוד הקבוצה בפייסבוק.

Jenni Sorokin, Live Form: 6 Women, Ceramics, and Community (Chicago: University of Chicago Press, 2016).  
בספרה סוקרת סורקין את עשייתן של שוש פסלות חלוצות שכוננו קהילות קרמיות רבות השפעה בארצות־הברית, בהן מורתה של הדוויג גרוסמן, מרגריט וילדהיון, בוגרת בית הספר "באהאוס".

7 גרוסמן, החרס, עמ' 2.

8 גדעון עפרת, ראשית הקרמיקה הישראלית, 1932-1962, בעריכת גדעון עפרת ומגדלנה חפץ, קטלוג תערוכה, מוזיאון הרצליה לאמנות (אגודת אמני קרמיקה בישראל, 1991), עמ' 8.



**"ג'וק" שק.** השיטוט באתרים היסטוריים וארכיאולוגיים מנחה את עשייתם של השניים. הטוטמים של שק הם תוצרי הפשטה של ממצאים ארכיאולוגיים ומבנים פנימיים של מערות עתיקות, שהוא מוצא בהן יופי עכשווי: "אני מבקש להיות מכלול, גם אתמול וגם שייך לעכשיו"<sup>9</sup>. הטוטמים של קריצמן נוצרים בתהליך המשחזר מסע שיטוט: הוא חופר בגוש החומר וגורע ממנו, ולבסוף יוצק גבס המתקבע במסלולים שנוצרו. בחלק מהיצירות נשענת המשיכה אל הארכאי על רקע ביוגרפי: נורה כוכבי ונעמי ביטר עברו מיצירת כלים באובניים לפיסול בניין יד בהשראת סקר ארכיאולוגי. עוגן נהגה להתלוות לאביה, הצלם שמואל יוסף שוויג, לחפירות ארכיאולוגיות בבית שערים. לכן אין זה פלא שהיא יוצרת "מאובנים", יוצקת פירות בחול וקורצת לַבְּנֵי־אדמה כמעמדים. ליגל סופר יצרה חומר מאדמה שנלקחה מחצר ביתו של סבה במושב שדמות דבורה, שם נולדה. בחצר זרועים שרידים חלודים של מכונות חקלאיות אשר ריתקו את הסב, רתך במקצועו שעסק בייצור צירי מתכת לדלתות. באופק החומרי, למרות פער השנים, בחרו גם עוגן וגם סופר בטכניקה דומה: ציפוי האובייקטים בפאטינה העשויה מנוזלים ספוגי חלודה.

ביצירות אחרות נקשר הארכאי לממד גופני פרפורמטיבי. עבודותיה של טליה טוקטלי הוצגו לראשונה במוזיאון הרצליה ב־1987, בתערוכת היחיד הראשונה שלה, שאצר יואב דגון. גופי החומר המסיביים שיצרה אז שונים מאוד מעבודות הפורצלן העדינות ביצירתה העכשווית. טוקטלי מצאה במעשה היצירה נתיב שיקומי כשהחלימה מניתוח. הפסלים שיצרה התנשאו לגובה והובילו את גופה ליציבה זקופה ובטוחה. ההקשר הפרפורמטיבי נוכח גם בעבודתו של תלמידה, יואב אדמוני, אשר יצר במהלך לימודיו וידיאו המייחס לחומר תכונות רחמיות, ובו הוא מצולם בוקע ופורץ מבעד לדופנות חומר לחות. התערוכה "בניין יד" סוקרת אסתטיקה הנובעת מתהליכי יצירה ומאיכויות חומריות, ואיננה מניפסט קבוצתי. מראה ההצבה חושף רבדים שונים של בניין היד ומספק נקודת תצפית אל החוליות הבאות בשרשרת היצירה.

9 משה שק בשיחה עם רותי אופק, בתוך צלמים, קט' תערוכה (עומר: המוזיאון הפתוח, 2006), עמ' 146.

הדוויג גרוסמן, **בעל כנף**,  
שנות ה־60 של המאה ה־20,  
חומר, בניין יד, 18×18×18,  
אוסף מוזיאון הרצליה  
לאמנות עכשוויות, מתנת  
המוזיאון הפתוח תפן  
(צילום: אברהם חזי)  
Hedwig Grossman,  
**Poultry**, 1960s,  
clay, hand built,  
18×18×18, collection  
of Herzliya Museum  
of Contemporary  
Art, gift of the Tefen  
Open Museum (photo:  
Avraham Hay)



## בניין יד: פיסול קרמי רב־דורי בישראל

יואב אדמוני, נטלי אילון, הדוויג גרוסמן, טליה טוקטלי,  
נורה כוכבי ונעמי ביטר, ליגל סופר, גדולה עוגן, אברהם קריצמן

אוצרת: טלי קיים

### חומר למחשבה

מאת טליה טוקטלי

**שם התערוכה, "בניין יד", הוא צירוף המתאר מגע ישיר בין גוף האמן לחומר בזמן העבודה. מגע יד בחומר אינו אקט סתמי, אלא התממשות פעולתו של מנגנון סמוי המתניע תהליך פנימי. מן הכתף ועד קצות הציפורנים – היד היא כלי רב מפרקי בעל יכולות תנועה וסיבוב מורכבות. טמונה ביד האפשרות להפעיל כוח כמו גם לרפרף בעדינות, להכות באגרוף קמוץ כמו גם לרשום קו בקצה ציפורן. תהליך זה עשוי להתרחש מתוך שליטה או בהרפיה, בהנחיית ידע או מתוך אומץ להיכשל במגע הבלתי אמצעי עם החומר. תארו לכם את הבעת פניו של הקדמון שהטביע אגודל בחומר וזה נענה לו ושמר על צורתו החדשה. מגע זה שינה את פני ההיסטוריה החומרית. מגע בין גוף לחומר הוא כמו מעשה ריקוד או שירה, אלא שכאן נוספת גם תבונת החומר, שימור האנרגיה המתקבעת לכדי צורה.**

**בתערוכה זו, המשרטטת שרשרת בין־דורית של עבודה בחומר בארץ, אני מוצאת את עצמי מלאה בכל שלמדתי מקודמיי ובה בעת כמי שמעבירה חומר לסטודנטים ולאמנים צעירים ממני ומלווה אותם. הדוויג גרוסמן עלתה לארץ מגרמניה בשנות השלושים של המאה העשרים, ציונית חדורת מטרה שביקשה להקים תשתית לעשייה קרמית בחומרי גלם מקומיים ותרמה תרומה משמעותית להתפתחות התחום בארץ, על ענפיו השונים. אחת מפעולותיה החשובות בתחילת דרכה הייתה איתור של מרבצי חומר. היא יזמה חפירות באתרים שונים כדי למצוא חומר שיעמוד בתהליך קרמי מלא, חומר שייכרה מאדמות הארץ, יתאים באיכותו לעבודת יד ויעמוד בתהליך שרפה בתנור קרמי. משהקימה סטודיו משלה, החלה גרוסמן ליצור בחומר. היא עבדה באינטימיות, בטווח התנועה של גופה, ויצרה עבודות בעלות אופי תיאורי, המתייחסות לערכים פיסוליים שרכשה בתקופת לימודיה בגרמניה. יצירותיה תאמו את גודל התנור, שכן לתפיסתה תהליך עבודה בחומר קרמי מסתיים רק לאחר שרפתו.<sup>1</sup> גרוסמן ייסדה שושלת של קדריות מקומיות. עד אז נעשתה עבודת האובניים בכפרים הסמוכים למרבצי החומר על ידי קדרים גברים, ואילו הנשים יצרו בחומר חפצים הקשורים לתחזוקת הבית היומיומית – תנורי בישול, דיבון הקירות ויצירת מקומות אפסון.**

1 בזמן השרפה חלים בחומר שינויים פיזיים וכימיים, והמפגש עם עבודות לאחריה מפתיע ומרגש. כפי שכתבה נטלי אילון, המשתתפת בתערוכה הנוכחית: "מה שקורה בתנור דומה מבחינתו למה שקורה בבטן כדור הארץ – התכה של אדמה, שינוי מצב צבירה. כמעט אלכימיה" (דוא"ל למחברת, אוגוסט 2021).

בשנים שבהן למדתי ב"בצלאל", בראשית שנות השבעים של

המאה העשרים, נעשה לי החומר הקרמי לשפת אם. גדולה עוגן, המציגה אף היא בתערוכה זו, עמדה אז בראש המחלקה לקדרות. בנוסף להתמקצעות החומרית, היא העניקה לי גם חומר למחשבה והובילה אותי למתוח את גבולות היצירה: גודל התנור הקרמי אינו מכשלה, והמגבלה שהוא מציב אינה אלא שלב בתהליך עבודה על יצירות גדולות; לא חייבים לעבוד לפי הספר, ואפשר להפר מרשמים של חומר או זיגוג כדי להשיג איכויות חדשות. גדולה פתחה בפני תלמידיה דלת רחבה לנעשה בתחום ברחבי העולם. בשיעורים התרחשו מפגשים תרבותיים ואנושיים חדשים ומסקרנים, ואף תוצאות מלחמת ששת הימים צפו בדיונים בכיתה.

אני מזהה את אמצע שנות השבעים בארץ כתקופה של שינוי בתחום: הוצגו עבודות אינטימיות בעלות גוון אוטוביוגרפי, ועבודות פוליטיות במובהק. הגופים שיצרתי עבור תערוכת היחיד שלי במוזיאון הרצליה ב־1987, המוצגים גם בתערוכה הנוכחית, נראים בעיניי היום כקרובים־רחוקים. אני זוכרת את חדות את חדות הגילוי של ה"מוליות": אני זוכרת את עצמי עומדת בסטודיו מול פסל בגובה שלי או גבוה ממני, זוכרת את עצמי עומדת בחלל המוזיאון בין עבודותיי וכמהה למחוא כף כאות לגופים להתחיל לנוע בגלריה. עם החלום הזה נוח לי גם היום. חשובים לי התזוזה, השינוי, הטלת הספק גם בחומר הנשבר־נשמר הזה, המפתיע שוב ושוב באיכויותיו.

יואב אדמוני, שעבודותיו מוצגות גם הן בתערוכה הנוכחית, היה סטודנט שלי בבצלאל. בזמן לימודיו יצר גדר חיה. הרגשתי אז שמי שיוצר גדר חיה בחומר אפור ויודע להתבונן בין הענפים, ימשיך להפתיע. שהוא מרגיש את החומר ולכן ייתכן שבהמשך הדרך ישלח מבט, גוף ויד וישתף חומרים אחרים ביצירותיו. בעבודת הווידאו המוצגת כאן הוא מתחכך בדופנות־תא, גלוי גוף, מכווץ וצפוף אצל עצמו. בעבודה אחרת בדק אדמוני את כוחותיו מול כובד החומר הקרמי כשנשא סלע גדול על גבו.

אמן מנהל מערכות יחסים מורכבות עם חומרים לאורך זמן, בחיפוש אחר מפגשים מדויקים. תמיד אפשר לחזור אל חיק החומר.

# אילנה אפרתי: בעקבות גן העדן של הציפורים

אוצרות: איה לוריא, נטלי טיזננקן

לפני כשלוש שנים ביקרה מעצבת האופנה והיוצרת אילנה אפרתי במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית והביעה עניין בעבודות הטקסטיל שבאוסף המוזיאון. במחסן האוסף, נמשכה לשטיח מרשים וגדול ממדים של אמנית נשכחת למדי, דיאנה שור (נ' 1926, רומניה).<sup>1</sup> זהו שטיח צמר ארוג בטכניקה קלאסית של tapestry בצבעי ירוק-אפור וחום, ובמרכזו דימוי חידתי – ספק מרכבה מרחפת באוויר, ספק ציפור דואה במרחב אינסופי. שטיח הקיר גן העדן של הציפורים נכלל תקופה ארוכה בתצוגת הקבע של המוזיאון, לאחר שבראשית שנות השבעים של המאה העשרים רכש המנהל הראשון של מוזיאון הרצליה, אויגן דה וילה, מעבודותיה לאוסף המוזיאון.<sup>2</sup> בהמשך אוחסן למשך יותר מעשרים שנה, עד שלכד את מבטה של אפרתי ועורר את סקרנותה. בעקבות זאת, הזמנתי אותה לפעולה דיאלוגית מול שור, שפירותיה מוצגים בתערוכה הנוכחית במסגרת תערוכות "אוסף+".

אפרתי זיהתה במרבד של שור מיזוג השפעות: מוטיבים מהפולקלור הרומני, המושפעים מתרבות חומרית עתיקה וממסורות של מלאכות יד עממיות; מוטיבים מהטבע והגיאוגרפיה הייחודיים של רומניה; ושפה אוניברסלית מודרנית. התערוכה "אילנה אפרתי: בעקבות גן העדן של הציפורים" היא תולדה של תהליך מתמשך, פנימי וחיצוני, שבו יצרה אפרתי רשת של קשרים והקשרים הנוגעים בפענוח ובשחזור מקורותיו של החומר הטקסטילי ומאפייניו, דרך התחקות אחר טכניקות מסורתיות של טווייה, אריגה, צביעה טבעית וציורי נוף. רשת ענפה זו קושרת בין עבודתה של שור לזו של אפרתי.

זה למעלה מעשור מחלקת אפרתי את חייה בין תל-אביב לכפר באומבריה שבאיטליה, שם היא מפעילה עם משפחתה חווה אקולוגית. לאחר שנים ארוכות ואינטנסיביות שבהן ניהלה סטודיו ובית מלאכה לעיצוב אופנה בארץ, כפתה עליה הקורונה, במשנה תוקף, התקרקות, התכנסות ושינוי בתפיסת הזמן.

מתוך יומן העבודה של אילנה אפרתי:

טקסטיל

העניין שלי בבדים ובטקסטיל הוביל אותי בשנות השמונים, לפני שהתפתחה הקריירה שלי בעיצוב אופנה, ללמוד אריגה כחלק ממסלול של לימוד עצמי. הטקסטיל היה חלק מהמסורת המשפחתית שלי,

1 לצערנו, לא עלה בידינו לברר את מוצאותיה של האמנית משנות השמונים של המאה העשרים ואילך, אז עברה להתגורר בסן-פרנסיסקו.

2 דה וילה התוודע לעבודתה של שור בעקבות תערוכה שהציגה ב'1972 בגלריה 119 בתל-אביב.

**30** ששורשיה בסמרקנד שבאוזבקיסטן, על דרך המשי. אבותיי היו ממקימי שכונת הבוכרים בירושלים, ועסקו בסחר טקסטיל גם לאחר שעלו לארץ בסוף המאה התשע־עשרה. גם לרומניה הגיעו השטיחים והאריגים בעקבות שנים של מסחר וכיבושים במזרח הקרוב. דמותה של דיאנה שור מסקרנת אותי – כאישה, כיוצרת וכמהגרת שנדדה בין רומניה וישראל, צרפת וארצות־הברית. היא צמחה ופעלה בתוך תרבות עשירה ושילבה בין אמנות ומלאכה. האם אוכל להתחקות אחריה דרך החומר? ידוע שפרטי טקסטיל היסטוריים באריגה וברקמה משקפים שפה בעלת קוד אסתטי; הצורות, הצבעים, גודל האריגה, הטכניקה ועוד – כל אלה מצביעים על מקורות אתניים, גיאוגרפיים ותקופתיים. הטקסטיל מייצג מסורות, מנהגים ועבר כמו ספר היסטוריה. הוא מהאובייקטים הניידים ביותר בעולם החומר, ונע עם מהגרים במסעם ממקום למקום: כגליל בד, כבגד, כשטיח או כצרור הנישא על גב.

### צבט

במהלך המחקרי שעברתי נדרש פירוק, כדי לגעת בבסיס, והוא הוביל לבחינת החוט לפני שלב האריגה. הצבעוניות בשטיח של דיאנה שור מתבסס על פֶּלְטָה טבעית. הנוף הטבעי של החורש היס־תיכוני והגן ששתלתי סביב המבנה ההיסטורי של החווה משתנים כל העת ומשמים מושאים מתמשכים להתבוננות ולתיעוד רפטיבי, המתמקד בגילוי הצובענים הנחבאים בגוף הפקעות, הפירות, הפרחים והעלים בעונות השנה המתחלפות. אני מוצאת הבדלים בפעולה המתמשכת ובתוצאותיה בכל שנה, בהתאם לשינויי האקלים (שנה שחונה, קרה או גשומה). הציור בצובענים על אריגים חושף את התגובה הצבעונית הייחודית לכל סיב; צובענים צמחיים, בניגוד לצובענים תעשייתיים, יצבעו סוגי בד שונים, כמו צמר או משי, בגוונים משתנים. טבלתי קטעי חוטים בתמיסות של צמחים שונים בעונות שונות, בהשראת טכניקת צביעת החוטים ההיסטורית של אריגי איקט (ikat) בסמרקנד. בשיטה הזו, החוט נצבע במקוטע בצבעים שונים, ובמהלך האריגה מייצר את אפקט הזיג־זג הידוע, המדמה שמיים מעוננים (בשפות מרכז אסיה, "איקט" פירושו ענן).

במפגש עם הטקסטיל הטבעי עובר הצמח מטמורפוזה. עקבות הכתמים הנותרים מהדהדים את יופיים של טונים טרום־תעשייתיים, ממאות קודמות שבהן היצירה הייתה חלק מאורח חיים ביתי והוליסטי, הכולל פרקטיקות של גידול מזון, הכנתו ושימורו וכן אריגה, צביעת טקסטיל, עבודה בחומר או הכנת צבעים לציור. השיטוט ביער, החיפוש והלימוד של הצובענים המקומיים הסמויים מהעין (כמו עלים ירוקים הצובעים בדים בוורוד או בחום־שחור), וההתמקדות בצמחייה של חורש ים־תיכוני מקומי הניבו פֶּלְטָה צבעים מקומית ועונתית, שהיא מכאן אבל גם משם. מאז ומעכשיו.

אלו נופים חוצה במעופה הציפור בגן העדן של הציפורים של דיאנה שור? היא עצמה נראית כחלק מהנוף הנשקף תחתיה, גופה מקושט בנוצות דמויות עלים. מוטיב "עץ החיים" חוזר תדיר בשטיחים עממיים מרומניה, ועל פי רוב משולבות בו דמויות של ציפורים. במסגרת ארגון מחדש של המרחב בגן שלי, מצאתי נקודת מבט קבועה.

מנקודה זו הבטתי בכל יום לעבר הנוף המשתנה ותיעדתי אותו בסדרת אקוורלים בפורמט קטן כגלויה: אור, צבע, ערפל, גשם, עננים, קרוב, רחוק, חורף, קיץ. כל יחידה עומדת כשלעצמה, כמו תצלום תקריב, וממרחק נדמה שהן פועלות יחד, כמו ממעוף ציפור, ונפרש מתווה נוף מקצה לקצה ועד האופק.

אריג

את האריגה יצרתי באופן ישיר, נעדר שכלול - ללא נול או מסגרת, באמצעות נעיצת סיכות על לוח ומתיחת החוטים ביניהן. בטכניקה זו אפשר לארוג על פי גזרה (למשל, מותנייה הבנויה מיחידות שונות). סדרת הריבועים הארוגים מתפקדת כפסיפס מודולרי של צורות גיאומטריות. על אף הטכניקה העתיקה, נראית כל יחידה כ"פיקטל" דיגיטלי. גודל הריבועים נגזר מקנה המידה של השטיח של דיאנה שור, בהקטנה של 1:900. פעולת האריגה האיטית - כל יחידה מצריכה חמש שעות עבודה - מדגישה עמוקות את ממד הזמן המשתנה. זו פעולה מדיטטיבית ואינטואיטיבית, היד מובילה את המחשבה והחומר את העין.

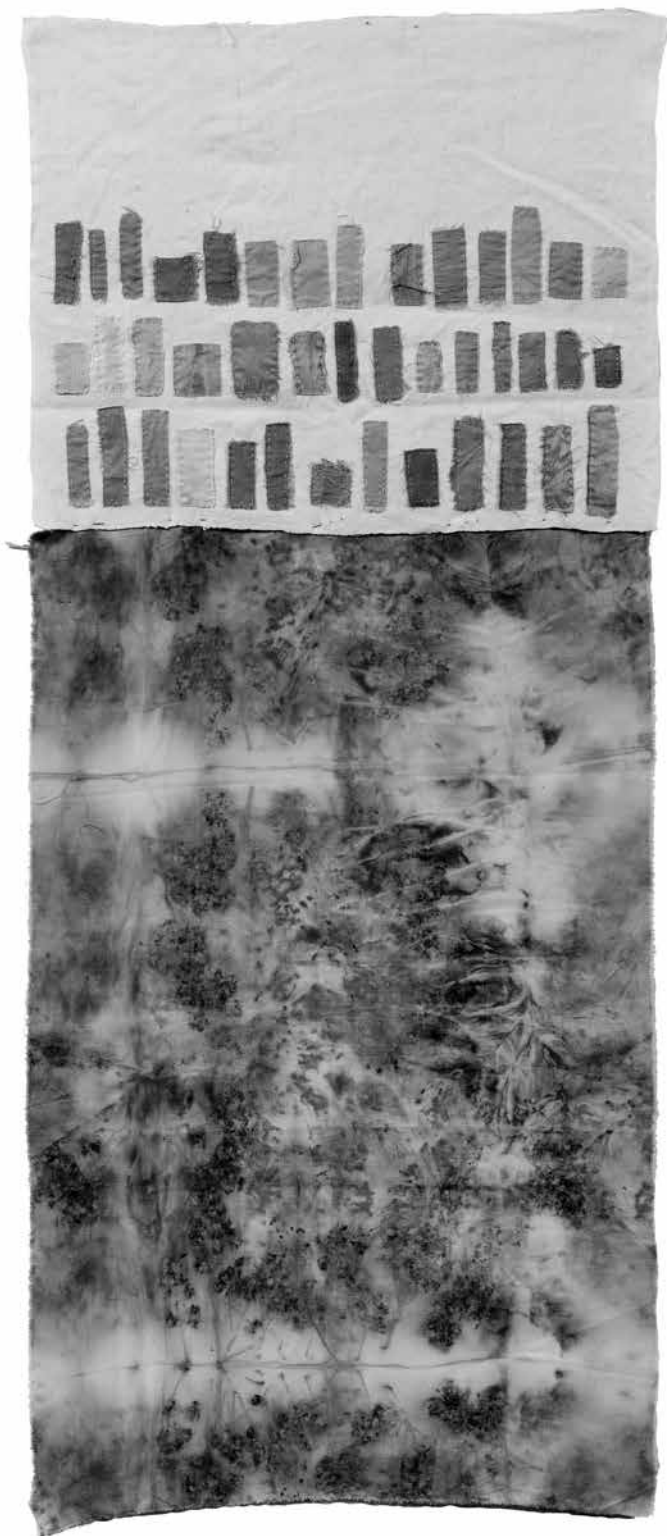
אילנה אפרתי, שטיח, 1981,  
חוטי צמר, אריגת יד, 44x72  
(צילום: אברהם חזי)  
Ilana Efrati, **Tapestry**,  
1981, wool thread,  
hand woven, 44x72  
(photo: Avraham Hay)



by a factor of 900:1. The slow weaving operation – each unit requires five hours of work – profoundly underscores the changing dimension of time. It is a meditative and intuitive action, with the hand leading the thought and the material leading the eye.

Ilana Efrati, **Treated fabric**, 2018, natural pigments on crepe-weave wool fabric; fabric samples, natural pigments derived from Mediterranean woodland plants hand-painted on old cotton fabric, 104×44 (photo: Avraham Hay)

אילנה אפרתי, **אריג מטופל**, 2018, צובענים טבעיים על בד צמר באריגת קרפ; דוגמיות אריגים, צביעה ידנית בצובענים טבעיים שהופקו מצמחי חורש ים-תיכוני על בד כותנה עתיק, 104×44 (צילום: אברהם חזי)





I dipped bits of yarn in solutions of various plants in different seasons, inspired by the historical yarn-dyeing technique of ikat fabrics in Samarkand. In this method, the yarn is dyed in segments with different colors, which during weaving produces the well-known zig-zag effect that simulates a cloudy sky (*ikat* in central-Asian languages means “cloud”).

On contact with a natural textile, the plant undergoes a metamorphosis. The traces of the remaining stains echo the beauty of pre-industrial tones of previous centuries, in which the work was part of a holistic, domestic lifestyle that included practices of growing, preparing and preserving food, as well as weaving, dyeing textiles, producing clayware, or preparing paints for painting. Wandering through the forest, searching and learning the local pigments that are hidden from view (like green leaves that dye fabrics pink, or brown-black), and the focus on the vegetation of the local Mediterranean woodland yielded a local and seasonal color palette, which is at once from here and from there, from back then and from now.

What views does the bird cross in its flight in Diana Schor’s paradise? The bird is seen as part of the landscape beneath it, its body adorned with leaf-like feathers. The Tree of Life motif frequently recurs in Romanian folk rugs, and often incorporates figures of birds. As part of a reorganization of the space in my garden, I found one particular permanent lookout spot. From it I gazed every day at the changing landscape and documented it in a series of small watercolors, like a postcard: light, color, fog, rain, clouds, near, far, winter, summer. Each one stands on its own, like a close-up photograph, and from afar they appear to work together, as if from a bird’s-eye view, and a landscape is laid out, from one end to the other, as far as the horizon.

### Weaves

I created the weave directly, in plain and simple fashion – without a loom or frame, by pinning pins on a board and stretching the threads between them. In this way, it is possible to weave according to a pattern (for example, a vest made up of several units). The series of woven squares functions as a modular mosaic of geometric shapes. Although it is an ancient technique, each unit looks like a digital “pixel.” The size of the squares is derived from the scale of Diana Schor’s tapestry, reduced

### Textiles

**My interest in fabrics and textiles led me in the 1980s – before my fashion design career developed – to study weaving as part of a self-study track. Textiles have been part of my family tradition, which has its roots in Samarkand, Uzbekistan, on the Silk Road. My ancestors were among the founders of the Bukharan neighborhood in Jerusalem, and engaged in the textile trade even after immigrating to the Holy Land at the end of the nineteenth century. In Romania, too, rugs and fabrics arrived through years of trade and conquests in the Near East. Diana Schor intrigues me – as a woman, as an artist, and as an immigrant who has traveled between Romania and Israel, France, and the United States. She grew up and operated within a rich culture, and combined together art and craft. Could I track her journey through the material? Historical textile details in weaving and embroidery are known to reflect a language with an aesthetic code – the forms, colors, weave size, technique, and so forth point to ethnic, geographical, and period origins. Textile represents traditions, customs, and past, like a history book. It is one of the most portable objects in the material world, and travels with immigrants on their journey from one place to another – as a roll of cloth, as a garment, as a tapestry, or as a bundle carried on one's back.**

### Color

**During my research, disassembly was required in order to reach the base – which led to examining the yarn itself, prior to the weaving phase. The colors in Diana Schor's rug are based on a natural palette. The natural landscape of Mediterranean woodland, and the garden I planted around the farm's historic structure, are constantly changing and serve as ongoing objects of observation and repeated documentation, with particular focus on discovering of the pigments that are hidden in the body of tubers, fruits, flowers, and leaves in the changing seasons. I find differences in this ongoing pursuit and its outcomes every year, depending on the changes in climate (a dry, cold, or rainy year). Painting with pigments on fabrics reveals the unique color response of each fiber: plant-based pigments, unlike industrial ones, result in a different hue for each type of fabric, such as wool or silk.**

## ILANA EFRATI: AFTER THE *BIRDS' PARADISE*

Curators: Aya Lurie, Natalie Tiznenko

**About three years ago, fashion designer and artist Ilana Efrati visited the Herzliya Museum of Contemporary Art and expressed interest in the textile works in the museum's collection. At the collection storage rooms, she was drawn to an impressive and large tapestry by a rather forgotten artist, Diana Schor (b. 1926, Romania).<sup>1</sup> It is a woolen tapestry, woven in a classic technique, in colors of green-gray and brown, with an enigmatic image at its center – part chariot hovering in the air, part bird soaring in infinite space. For a long time, the *Birds' Paradise* tapestry was part of the Museum's permanent exhibition, after its first director, Eugene da Villa, purchased some of Schor's works for the collection in the early 1970s.<sup>2</sup> It was subsequently put in storage for over twenty years, until it caught Efrati's eye and piqued her curiosity. I invited her to engage in a dialogue with Schor, and the outcome is the current exhibition, part of the Collection+ series of exhibitions.**

1 Unfortunately, we have been unable to find information about her whereabouts since the 1980s, when she moved to live in San Francisco.

2 Da Villa became acquainted with Schor's work following an exhibition of her works at 119 Gallery in Tel Aviv.

**Efrati identified a blend of influences in Schor's tapestry: motifs from Romanian folklore, drawing on ancient material culture and folk craft traditions; themes from the unique nature and geography of Romania; and a modern, universal idiom. The exhibition is the result of a long internal and external process, in which Efrati created a network of connections and contexts related to deciphering and restoring the textile material's origins and properties, by tracing traditional techniques of spinning, weaving, natural dyeing, and landscape painting. This extensive web links Schor's work with that of Efrati.**

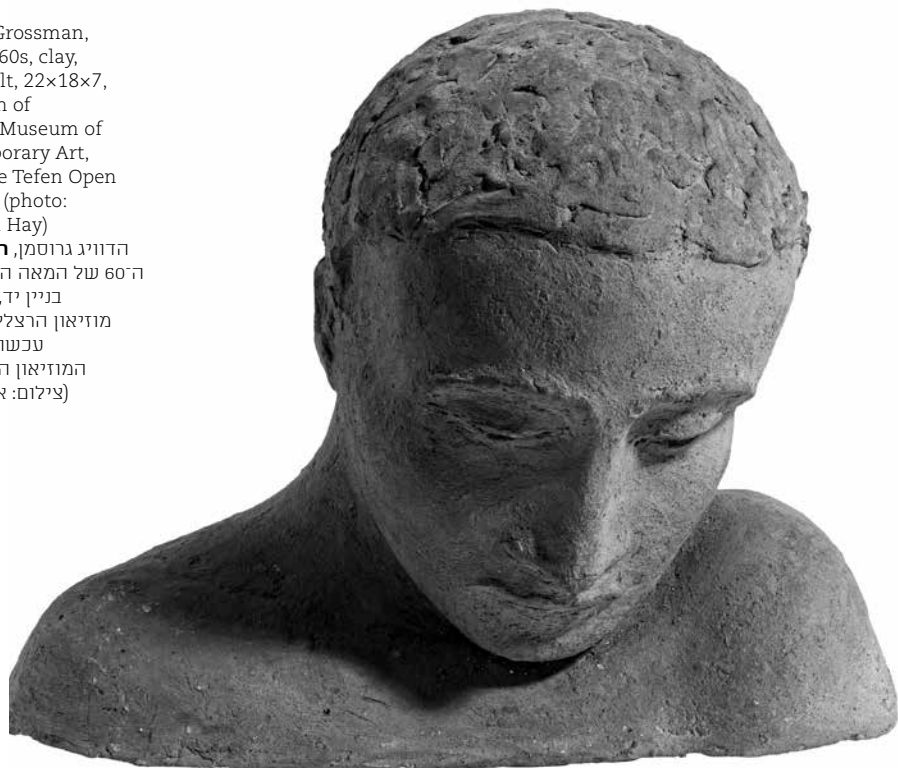
**For over a decade, Efrati has been dividing her life between Tel Aviv and a village in Umbria, Italy, where she runs an ecological farm with her family. After many and intensive years in which she ran a fashion design studio and workshop in Israel, COVID-19 forced her to become grounded, regroup, and change her perception of time.**

museum space between my artworks and wanting to clap my hands as a sign to the pieces to start moving about the gallery. I am comfortable with that dream to this day. Movement, change, casting doubt on this fragile/preserved clay, which repeatedly surprises with its qualities, are still important to me.

Yoav Admoni, whose works are also on display in the current exhibition, was a student of mine at Bezalel. During his studies he created a hedge. I felt then that whoever creates a hedge in gray clay, and knows how to gaze between the branches, will continue to surprise. That he feels the clay, and may therefore, some time in the future, extend his gaze, body, and hand, and introduce other materials into his works. In the video work shown here, he rubs against the walls of a cell, in the buff, doubled up and crammed in. In another work, he tests his strength against the weight of the ceramic clay as he carries a large boulder on his back.

An artist maintains complex relationships with materials over time in the quest for precise encounters. One can always go back to the clay.

Hedwig Grossman,  
**Head**, 1960s, clay,  
 hand built, 22×18×7,  
 collection of  
 Herzliya Museum of  
 Contemporary Art,  
 gift of the Tefen Open  
 Museum (photo:  
 Avraham Hay)  
 הדוויג גרוסמן, ראש, שנות  
 ה־60 של המאה ה־20, חומר,  
 בניין יד, 22×18×7,  
 מוזיאון הרצל ללאמנות  
 עכשווית, מתנת  
 המוזיאון הפתוח תפן  
 (צילום: אברהם חזי)



**contribution to the development of the field in the country, in every respect. One of her most important actions at the start of her journey was locating clay deposits. She instigated digs at various sites in a bid to find a clay that would stand up to the full ceramic production process – one that would be dug out of the soil of the Holy Land, be suited to working by hand, and capable of withstanding firing in a ceramics kiln. Having established her own studio, Grossman began producing works with the clay. Working intimately, within the range of motion of her own body, she created works of descriptive nature, drawing on the sculptural values that she had acquired during her studies in Germany. Her works were designed to suit the size of the kiln, since in her view the process of working with ceramic clay ends only once it has been fired.<sup>1</sup> Grossman founded a dynasty of local female potters. Prior to that time, the pottery wheel work was carried out in villages near the clay deposits by male potters, while women created clay objects related to everyday domestic duties – such as cooking stoves, wall cladding, and storage vessels.**

<sup>1</sup> During the firing, the clay undergoes physical and chemical changes, and the subsequent encounter with the works is surprising and exciting. As Netaly Aylon, another participant in this exhibition, wrote, "What happens in the kiln is similar to what happens in the belly of the earth – soil melting, changing its state of accumulation. It is almost alchemical" (email to the author, August 2021).

**In the years that I studied at the Bezalel Art Academy, in the early 1970s, clay became my mother tongue. Gedula Ogen, also exhibiting in the current show, headed the Ceramics Department at the time. In addition to my specialization in clay, she also gave me food for thought and led me to extend the limits of my creativity: the size of a ceramic kiln is not an obstruction, and the limitation that it presents is only a stage in the process of working on large artworks; one doesn't need to work by the book, and can violate clay or glazing prescriptions in order to achieve new qualities. Gedula opened up before her students a broad window onto what is being done in the field around the world. The lessons involved new and intriguing cultural and human encounters, and even the outcome of the Six Day War came up in discussions in class.**

**I see the mid-1970s in Israel as a period of change in the field: intimate works with an autobiographical quality were exhibited, as well as manifestly political works. The pieces that I created for my solo exhibition at Herzliya Museum in 1987 – which are also on display in the present exhibition – now strike me as both close and distant. I recall the joy of discovery involved in "facing-ness": I remember myself standing in a studio facing a sculpture as tall as me, or taller, remember myself standing in the**

## **HAND BUILT: MULTI-GENERATION CERAMIC SCULPTURE IN ISRAEL**

Yoav Admoni, Netaly Aylon, Hedwig Grossman,  
Nora Kochavi and Naomi Bitter, Abraham Kritzman,  
Gedula Ogen, Lital Sofer, Talia Tokatly

Curator: Tali Kayam

### **Feats of Clay**

By Talia Tokatly

**The title of the exhibition, *Hand Built*, is an allusion to the direct contact between the artist's body and the clay during the artwork creation. Hand contact with the clay is not merely an inconsequential act, but the realization of the action of a hidden mechanism that sparks an internal process. From the shoulders to the fingertips, the arm and hand is a multi-jointed tool with complex movement and rotational capabilities. It is capable of applying force or gently caressing, of punching with a clenched fist or drawing a line with a fingernail. This may be done with full control, or loosely, as one lets go; by applying knowledge or by daring to fail in the visceral contact with the clay. Imagine the face of the prehistoric person who first pressed their thumb into clay, which succumbed and preserved its new shape. That contact changed the face of material history. The contact between body and clay is like an act of dancing, or singing – except that there is the added element of the clay's innate capacity, the preservation of energy that is fixed into a given form.**

**In this exhibition, which traces an inter-generational chain of work with clay in Israel, I find myself filled with everything I learned from my predecessors, while passing the knowledge on to students and artists younger than myself and mentoring them.**

**Hedwig Grossman immigrated to Palestine from Germany in the 1930s – a staunch Zionist who sought to establish an infrastructure of ceramics-making using locally-sourced raw materials. She made a significant**

bursting out through the wet clay walls.

The exhibition *Hand Built* does not represent a group manifesto, but offers a survey of the aesthetics arising from the qualities of clay and its creative processes. The installation renders present the various aspects of constructing by hand, and provides an observation point onto the following links in the chain of creation.

Hedwig Grossman, detail from *Man and Woman*, 1963, terracotta, 55×17×12, collection of Herzliya Museum of Contemporary Art (photo: Avraham Hay)  
 הדוויג גרוסמן, פרט מתוך **גבר ואישה**, 1963, טרקוטה, 55×17×12, אוסף מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית (צילום: אברהם חי)



teachers after the latter had been closed by the German authorities. Thus, Grossman's *Pitcher* and Aylon's *Liver* are reflected in each other, even though they were created decades apart.

A similar supra-temporal connection is formed between Avraham Kritzman and the veteran artist Moshe "Juki" Shek. The work of both is informed by exploration of historical and archeological sites. Shek's totems are the products of abstraction of archeological finds and interior structures of ancient caves, in which he saw a contemporary beauty: "I seek to be an entirety – both of yesterday and of today."<sup>9</sup> Kritzman's totems are formed in a process that recalls a journey of exploration: he digs into a mass of clay and subtracts from it, and finally pours gypsum that is fixed in the channels that were created.

In some of the works, the gravitation toward the archaic has biographical origins: Nora Kochavi and Naomi Bitter went from creating vessels on pottery wheels to hand-built sculpting inspired by an archeological survey. Ogen used to accompany her father, the photographer Shmuel Yosef Schweig, to archeological excavations in Beit She'arim. It is little wonder, then, that she creates "fossils," casts fruits in sand, and produces mud bricks that serve as stands. Ligal Sofer produces clay from soil taken from the yard of her grandfather's house in Moshav Shadmot Dvora, where she was born. The yard is littered with rusty remnants of agricultural machinery that captivated her grandfather – a welder by profession, who manufactured metal hinges for doors. At the material level, despite the generational gap between them, both Ogen and Sofer chose a similar technique: covering objects with a patina of rust.

In other works the archaic fulfills a bodily, performative function. Talia Tokatly's works were first exhibited at the Herzliya Museum in 1987, in her first solo exhibition (curated by Yoav Dagon). The massive clay pieces she created then are very different from the delicate porcelain works of her current output. For Tokatly, that body of work served as a form of rehabilitation as she recovered from surgery: the sculptures she created were of such size, that she had to maintain an erect posture while making them. The performative context is also present in the work of her student, Yoav Admoni, who in the course of his studies created a video that attributed uterine properties to the clay, in which he is seen emerging and

9 Moshe Shek in conversation with Ruthi Ofek, in *Photographers*, exh. cat. (Omer: The Open Museum, 2006), p. 146 (in Hebrew).



group, which functions as a “hive mind” and as an aid and study tool for contemporary sculptors. It is quite possible that Grossman – who from the start of her career in Israel sought to establish workshops and institutions for the study of ceramics and ceramic sculpture – would have found such a group to be the ultimate forum for local discussion about the medium. Art historian Jenni Sorkin sees the formation of such alternative communities as an adjunct to the ceramic creation spearheaded by women who have fought for their place in the pedagogical arena and canon. She notes that in the United States, in the mid-twentieth century, the experience of participation and collaboration that is inherent in pottery work was heightened by the formation of such communities, which deviate from the conventional teacher–student relationship.<sup>6</sup>

6 Jenni Sorkin, *Live Form: Women, Ceramics, and Community* (Chicago: University of Chicago Press, 2016). In her book, Sorkin reviews the works of three pioneering women sculptors who have established highly influential ceramics communities in the United States – including Hedwig Grossman’s teacher, Marguerite Wildenhain, a graduate of the Bauhaus School.

7 Grossman, *Terracotta*, p. 2.

**The *Hand Built* exhibition presents ceramic ware, animal sculptures and hybrid works that range from functional ware to artistic sculpture. In her article, “My Reflections on ‘Like Putty in His Hands,’” Grossman wrote: “Man and earth are a primordial pair. The earth is clay. And the potter, who creates in clay, simulates the actions of the Creator with his hands. Pottery is the mother of sculpture: a vase is an abstraction of a figure – be it human, or beast.”<sup>7</sup> This thought links the functional quality of ceramics with high art, which has hitherto excluded it from the canon.**

**Gideon Ofrat has argued that the archaic aesthetics – which was at odds with the universal tendency that dominated art in Israel in the 1950s and 1960s – is what established the place of ceramics in the local discourse: “Israeli ceramics paid the price for its association with the land, with myth, and the archaic.”<sup>8</sup> It seems that that same archaic quality, which is at the essence of clay, continues to characterize works that are created today – but now it is being re-evaluated.**

8 Gideon Ofrat, *The Beginnings of Israeli Ceramics, 1932–1962*, exh. cat., Herzliya Museum of Art, curators: Gideon Ofrat, Magdalena Hefetz (Ceramic Artists Association of Israel, 1991), p. 8 (in Hebrew).

**Netaly Aylon, a representative of the younger generation, sees the body’s organs – such as the heart, the liver, and tear ducts – as vessel-like archetypes. One of her sources of inspiration – a seventeenth-century anatomical drawing of the structure of the eye by astronomer and mathematician Johannes Kepler – is very similar to Grossman’s repeated drawings of vases and vessels produced while studying at Burg Giebichenstein, an art and design academy that took on many Bauhaus**

about the appropriate role of collections in the exhibition program of contemporary art museums. As a result of this discussion, the term *contemporary* is constantly scrutinized, in terms of its meaning and implications for what is presented and included and what should be omitted and concealed. Art historian Claire Bishop suggests interpreting the contemporary as something dialectical – namely, each period is characterized not by a particular style, but by its approach to creativity, and the museum's role is to serve as an active agent of a diverse and rich history, that also engages with the present.<sup>3</sup> Inspired by this dialectical model, the current exhibition presents works of different periods that clearly share a similar approach to clay and to form.

3 Claire Bishop, *Radical Museology, or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* (London: Koenig Books, 2013).

The name of the exhibition – *Hand Built* – refers to a set of ceramic techniques that do not involve the use of instruments, including slab construction, coil construction, pinching, and press molding. It also represents a quasi-genealogical presentation of the practitioners of these techniques in Israel. In her autobiographical book, *Terracotta*, written as a manifesto and as a guide to pottery beginners, Grossman, an expert in sculpting on a pottery wheel, notes the great value she found in hand-building techniques: “Developing a unique sensitivity of the fingers and hand, that get to learn the character of the clay and the basics of constructing geometric shapes.”<sup>4</sup> This legacy, of unmediated contact with the clay and of the importance of the basic form, has passed from teacher to student, from Grossman all the way to contemporary artists.

4 Hedwig Grossman, *Terracotta* (Tel Aviv: Sifriat Hasadeh, 1972), p. 4 (in Hebrew).

The works of Gedula Ogen, one of Grossman's outstanding students, are on display next to those of Nora Kochavi and Naomi Bitter, two of her first intake of students at Bezalel Art Academy, Jerusalem, who worked as a creative duo. Next to them are the works of Talia Tokatly, who regards Ogen as a source of inspiration to this day (see her text in the present catalogue). The family tree then changes its growth direction with Yoav Admoni – a student of Tokatly's – who together with Netaly Aylon founded the Facebook group *Wandering/ Wondering Sculptors*, that serves as a platform for sharing “questions and answers about sculptural materials ... techniques, professionals – in effect, everything related to sculpture.”<sup>5</sup> Many of the younger generation of artists taking part in the current exhibition are members of this

5 From the group's *About* section of its Facebook page (in Hebrew).

# HAND BUILT: MULTI-GENERATION CERAMIC SCULPTURE IN ISRAEL

Yoav Admoni, Netaly Aylon, Hedwig Grossman,  
Nora Kochavi and Naomi Bitter, Abraham Kritzman,  
Gedula Ogen, Lital Sofer, Talia Tokatly

Curator: Tali Kayam

**The exhibition presents works by artists of different generations. What brings them together is a direct material and visual link inherent in their work.**

**“In terms of the artistic dimension that has been evident in it for generations, it seems that ceramic art, more than any other art, moves in cycles, so has no ‘Before’ and ‘After.’ Ceramic artists have wrought wonders since time immemorial, and works of ancient times easily compete with those of our times.”<sup>1</sup> This text was published following a solo exhibition of Hedwig Grossman, one of the founding mothers of ceramic sculpture in Israel, which inaugurated the Ceramics Pavilion at the Eretz Israel Museum, Tel Aviv, in 1966. Two of the works that were exhibited in display cases at the time – terracotta figures of a man and a woman – are now on display, for the second time, at the Herzliya Museum of Contemporary Art. They were first presented in the exhibition *The Beginnings of Israeli Ceramics, 1932–1962*, curated by Dr. Gideon Ofrat and Magdalena Hefez, the then Chair of the Ceramic Artists Association of Israel. In that exhibition, Ofrat and Hefez traced the evolution of the local ceramics as part of a broader initiative by the late Yoav Dagon, the director and chief curator of Herzliya Museum from 1981 to 1993. Under his directorship, several solo and group exhibitions dedicated to the ceramics medium were held, and the Herzliya Museum gained recognition as an institution with “the greatest commitment to sculpture” in the country.<sup>2</sup> By the end of his term in office, dozens of ceramic works were held in the museum’s collection, along with many catalogues and press articles.**

**For some time now, there has been a lively discussion**

<sup>1</sup> See Bat-Yitzhak, “Like Putty in His Hands,” *Dvar Hapo’elet* (1966), p. 380 (in Hebrew).

<sup>2</sup> Unnamed author, “The Sculpture Momentum,” *Hadashot Supplement*, June 29, 1990, p. 61 (in Hebrew). For more on Yoav Dagon’s outlook with regard to sculpture, see Sigal Reshef, “Distant Names,” *Ha’Ir*, July 20, 1990 (in Hebrew).

3 The museum's expansion was made possible thanks to a generous donation by the late collector Jacob Alkow and the support of the Herzliya Municipality.



Fig. 3  
Herzliya Museum of  
Contemporary Art, main  
entrance, north façade, 2021

**A photograph of the rear of the museum effectively depicts the extension that was added to the building in 2000 (during Dalia Levin's directorship)<sup>3</sup> along its eastern and southern flanks. This new addition, which essentially tripled the museum's size, was built, in organic fashion, as an extension of the original design. Thus, although the museum gained a new façade and its own northern entrance<sup>fig. 3</sup> – one that is new and distinct from the historic entrance through the Yad Labanim House – the overall proportions of the building as a whole were preserved and even enhanced, as was its architectural style and language, while completing the visitors' route to a full circle, linking together all the exhibition spaces.**

**In his photograph (p. 22) Singalovski chose to direct his gaze at the more obscure part of the building, focusing on the gray, material quality of the concrete, the rectangular, rounded proportions, and the rhythmic and measured formal vocabulary. At first glance, the museum's introverted, inward-looking and fortified appearance in relation to its immediate surroundings seems striking. As one looks more closely, however, an increasing number of familiar hallmarks of suburban urbanity become apparent, as external hints at the routine of the place – such as dark soot marks that have accumulated on the concrete walls over time; the nearby housing apartment block, across the street; a power pole next to a few trees; diagonal bands of shading made by white tarpaulin; an accessibility railing; a security camera; a water drainage outlet; and painted curbstones, indicating that parking is prohibited. These are all testaments to the bustling life surrounding the municipal museum, which was built in the heart of a residential neighborhood, and elements that cater to the needs of the visiting public. Despite their apparent violation of the perfect concrete geometry, the presence of these signs gives the building a human dimension, combining with it to produce a new composition: blocking yet bringing closer, concealing yet inviting, temporary yet stable.**

manipulation, which bestows his work with a direct validity. The documented structures, which reflect the dynamic potential of their construction and the inherent presence of urban menace and alienation, imbue the photographs with a social, economic, cultural, and poetic significance.

The Herzliya Museum building is cast in bare concrete of a rough material character, revealing the grain of wooden molds used during its casting. The building, which encompasses inner courtyards, has rounded corners, its rectangular and narrow windows hidden mainly in the barrel vaults of the roof, and pointedly bare of ornamentation. Its presence, which is spatially inward-looking, is apparent in the internal divisions of the concrete mass into small units, which obscure each other in a measured and considered rhythm, and in a highly organized compositional arrangement.<sup>fig. 1</sup>



Fig. 1  
Herzliya Museum, eastern  
façade, 1975 (photo: Moshe  
Gross - Keren Or)

The material modesty of the structure embodies, in the form of the exposed concrete castings, functional principles and an idealistic ethics of resistance to the old order. Brutalist architecture (after *béton brut*, literally: “raw concrete”, a term coined by La Corbusier) flourished from the 1950s to the 1970s, and Israel’s leading architects, led by Rechter, readily embraced it. Although Brutalism is perceived by many as ugly and alienating, it harbors discernible poetic values and formalistic aesthetics that make it possible to understand how these architects found it (besides its offering of fast and cheap construction) an embodiment of prevailing Israeli values at the time – namely, national fulfillment, security, direct simplicity, and material modesty.

Singalovski documented the southern façade of the Herzliya Museum in a large format black-and-white photograph mounted directly on the wall from end to end – as a starting point and end point for the visitors’ view of the architectural building looming in front of them in its full size. The southern façade of the building (facing 12 Sara Malkin Street) is used mainly for direct access to MUZA (the museum’s education department), the museum’s offices, the parking lot, and a hidden inner plaza, containing Santiago Sierra’s 2004 work, *Arrangement of Twelve Prefabricated Parapets*.<sup>fig. 2</sup> This façade is a less familiar part of the museum, and Singalovski, in his inimitable manner, reveals a new beauty and meaning in it.



Fig. 2  
Santiago Sierra, *Arrangement  
of Twelve Prefabricated  
Parapets*, 2004, concrete,  
on permanent loan from the  
artist to Herzliya Museum of  
Contemporary Art

2 Yacov Rechter, "Museum of Art in Herzliya", June 1, 1997, unpublished text, Rechter Institute of Architecture Archive, Tel Aviv, as quoted in Ruth Direktor, "The Herzliya Museum as a Parable: A Museum and Yad Labanim," in: Yacov Rechter: Architect, ed. Osnat Zuckerman-Rechter, exh. cat. (Herzliya: Herzliya Museum of Contemporary Art, 2003), pp. 176–191 (in Hebrew).

the combination as providing the memorial hall with "a cultural-secular theme that would give the building a more vibrant public character, rather than leaving it as a mere monument of remembrance."<sup>2</sup>

**Designed by Rechter, the new building, which was inaugurated in 1975, was of a suitable scale for its urban surroundings, which were still in their infancy. Despite its topographical location – at the top of a hill whose slopes border on Ben Gurion Street – and despite its proximity to major public buildings in the town, such as the city hall and the law courts, its design appeared to avoid the monumental, temple-like, demonstratively authoritative model that has been a dominant theme in museum architecture. The museum's structure refuses to be summed up at a glance as a Monument. It is not surprising, then, that Eli Singalovski toured the museum and surveyed it repeatedly from all sides after being invited to take part in an exhibition devoted to the art venues designed by Rechter's firm. Through his camera, Singalovski sought to re-examine the architectural statement expressed in this distinctive structure.**

**Since the early days of photography, photographers have been drawn to document architectural structures, in part because of their static quality and the dynamic action of light within them, which suited the camera's capabilities at that time. In the late nineteenth century, Frederick Evans (1853–1943) took hundreds of photographs of churches, capturing the buildings' mesmerizing and enigmatic beauty. In the first half of the twentieth century, Edward Steichen (1879–1973) documented the growth of new skyscrapers in the United States. Modernist architectural photographs, including Alexander Rodchenko (1891–1956) and Lucia Moholy (1894–1989), expressed futuristic dynamics through formalistic use of shadow rhythms. In the 1960s and 1970s, Bernd and Hilla Becher (1931–2007; 1934–2015) produced a corpus of photographic typology that mapped, in a language dubbed *frontal objectivity*, industrial buildings that reflected the development of modern Germany after World War II.**

**From the outset, Singalovski has focused on urban environments – in particular, Brutalist architecture. He tends to focus on the structure itself, which is usually located at the center of the format, and uses a technique of night photography with long exposures, that removes human movement from the frame. He avoids digital**

# ELI SINGALOVSKI: HERZLIYA MUSEUM, SOUTHERN FAÇADE

Curator: Dana Gordon

Text by Aya Lurie

**The relationship between photography and architecture ... faithfully reflects not only the history of photography, or the history of architecture, but the “psychology” of the relationship between them. ... Photography has always sought to express and reflect, in one way or another, what underlies the language of architecture – scale, distances, relationships between bodies and forms, urban masses, and the essence of human environmental existence derived from them. The mutual relationship and co-dependence between the development of modern architecture and that of photography are therefore undeniable, almost obsessive. ... The differences seem to create the symbiotic interdependency: photography reflects a diminutive, limited, truncated two-dimensional image, while architecture is usually enormous in scale, three-dimensional, material, “environmental,” complete, and comprising spaces and between-spaces. The need for photography to “heighten,” to extend beyond its own limitations, to be a multidimensional means of expression, draws its inspiration from architecture. Ultimately, architecture and photography feed each other with information and relationships between truth and illusion, light and shadow, form and content, depth and height, breadth and area.<sup>1</sup>**

1 Meir Agassi, “Peeping into Pierre Koenig’s Living Room,” *Studio*, no. 2 (September 1991), p. 12 (in Hebrew).

**Herzliya Museum was founded in 1962 by a group of art-loving residents, headed by Eugene da Villa. They donated paintings from their private collections to establish this cultural institution in the young town. In 1965, at the invitation of the city council and the developer Moshe de Shalit, the architect Yacov Rechter proposed a program integrating a Yad Labanim memorial hall for fallen soldiers and the Municipal Museum. He saw**

Fig. 1  
The Israel Pavilion in Venice within the main exhibition gallery of the Herzliya Museum of Contemporary Art. Sketch by Amnon Rechter and Dana Gordon

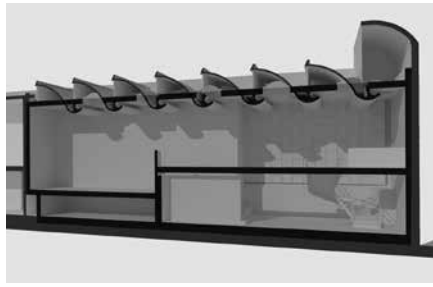


Fig. 2  
Rechter-Zarhy-Rechter Architects, Israeli Pavilion at the Venice Biennale's Giardini, ground-floor plan, 1952, architectural drawing on tracing paper, dimensions unknown

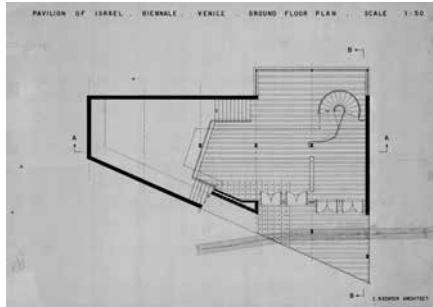


Fig. 3  
Rechter-Zarhy Architects, Peri Engineer, Helena Rubinstein Pavilion, Tel Aviv, 1959 (photo: Moshe Gross – Keren Or, 1968).



Fig. 4  
Zeev Rechter, Palestine Pavilion, Colonial Exhibition, Paris, 1931, conceptual sketch, charcoal on tracing paper, 35x58.5



Fig. 5  
Rechter-Zarhy Architects, Peri Engineer, Beit Yad Labanim and Herzliya Museum, 1975 (photo: Moshe Gross – Keren Or)



Fig. 6  
Rechter-Zarhy Architects, Peri Engineer, competition entry for the Painters and Sculptors Association, Tel Aviv, 1962, drawing on tracing paper, 70x100

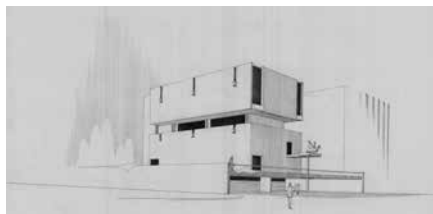


Fig. 7  
Rechter-Zarhy Architects, Peri Engineer, Main exhibition gallery at the Herzliya Museum, 1975 (photo: Moshe Gross – Keren Or). The upper light openings and narrow openings create a connection with the "inner exterior"





which serve the dual narrative well. The second phase, in which the functions were separated and the museum was expanded to its present size, was jointly designed by Yacov Rechter and his son, Amnon, with sensitivity and conformity to the original building, such that it is difficult to tell where one ends and the other begins.

In the present exhibition, the conceptual sketch of the Palestine Pavilion is presented facing the contemporary photograph of the Museum building. This highlights the connection and contrast between the imagined and the real, and unfolds the two chronological and conceptual ends of the Rechters' work – from the International fantasy in the 1930s to the tangible realization, in exposed concrete, in the 1970s. In between are other works that came up in the archive search: proposals for the design of museums and exhibition venues as part of architectural competitions in the 1960s,<sup>fig. 6</sup> and four buildings that were actually built.

Four principles – drawn from the examination of the documents and the reading of the constructed interior spaces – provide a basis for a comparative observation between the represented projects and the exhibition space, and attest to the uniqueness of “Rechterian” architecture. The first is the use of natural light to illuminate the space and the displayed art, through upper light openings. The second is explicit expression of the space's structural elements: the columns distributed throughout the space suggest a separation between human circulation and the building's physical support. The third is proportions: “Display spaces that are not too large or too high, spaces whose flow creates a sense of pleasant, non-threatening walking.”<sup>1</sup> The fourth is a connection between the interior spaces and the “inner exterior,” which contributes to a sense of orientation and direction, by means of window openings that face exterior spaces attached to the building, such as the Herzliya Museum's amphitheater and inner courtyard.<sup>fig. 7</sup>

1 Ruth Direktor, “The Herzliya Museum as a Parable: A Museum and Yad Labanim,” in: Yacov Rechter: Architect, ed. Osnat Zuckerman-Rechter, exh. cat. (Herzliya: Herzliya Museum of Contemporary Art, 2003), p. 189 (in Hebrew).

Identifying these principles in the various display spaces helps to read the intent behind the seemingly “meaningless” elements – columns, windows and walls. Their meaning is manifested in the subjective sense of a person in the space, and in the added value of the building that is designed to present art as a complex space that equally caters to the viewer and the art.

Yacov and his brother-in-law, Moshe Zarhy, joined Zeev's office in 1949, after graduating from the Technion in Haifa, and were made partners there in 1952. In the years after Israel's declaration of independence, their work focused on the design of public buildings, often influenced by the Brutalist aesthetic in architecture that succeeded Modernism in the postwar period. Zeev and Yacov Rechter, with Moshe Zarhy and engineer Micha Peri, worked together until Zeev's sudden death in 1960. Yacov Rechter, Zarhy and Peri continued to work together until 1976, when they split into separate offices. In 1990, Amnon Rechter, Yacov's son, joined his office on completing his architecture studies in London. The two continued to work in the public arena and developed the architectural language that characterized their works at that time. They worked together until Yacov's death in 2001. Since then, the firm has been run by Amnon.

The earliest document on display in the exhibition is a conceptual sketch for the design of the Palestine Pavilion for the Colonial Exhibition in Paris in 1931.<sup>fig. 4</sup> It shows a building consisting of several prisms stacked on top of each other. Dark patches in the upper parts of the façade walls represent windows. In front of the entrance to the building is a portico, and next to it the inscription "Palestine." One can imagine walking up to the main entrance through a shaded colonnade and stepping into an inner space of imposing height, with natural light filtering through it. This is how Zeev Rechter chose to represent the Holy Land – as an arrangement of Modernist, straight-angled cubes, devoid of ornamentation, enveloping neutral and bright spaces that allow for a dignified display. Closer inspection of the sketch reveals that the treatment of masses, the composition, the openings, and the connection to the exterior are among the cornerstones of Rechter's architectural outlook.

The most recent building depicted in the exhibition is the Herzliya Museum of Contemporary Art itself, in a contemporary photograph by Eli Singalovski showing the southern façade of the building. The museum was built in two phases. The first part was designed by Yacov Rechter as a merger of a Beit Yad Labanim memorial center and an art museum, and was opened to the public in 1975.<sup>fig. 5</sup> It is a quintessential example of Brutalist architecture – readability and clarity of the building's structure, and use of exposed concrete and visual coherence, all of

museum space. These principles are embodied in building details whose meanings are usually overlooked, such as columns, windows, and walls.

What is the relationship between a plan, which represents an idea of space, and the tangible space? The question of representation by an architectural document versus a real object lies at the heart of many architectural exhibitions. The document usually possesses a certain technical character and significance. Its purpose is to explain, in a language with clear codes, what the building consists of. The information conveyed in the document is limited – one cannot use it to feel the space, appreciate the beauty of the light that penetrates it, or the quality of the three-dimensional spatial experience of visiting it. However, precisely because of what is missing in the document, it gives the observer the freedom to imagine, interpret, and give meaning to the idea inherent in it. Searching an architectural archive is like an exercise in locating portentous clues to a new story, which is conveyed through informed and knowledgeable decipherment of those clues and also by intuitive and emotional assumptions. In the actual space, a new layer is added to that story.

The search for the words “buildings designed to display art” in the Rechter Archives yields documents relating to various geographical locations, dating back seven decades – from the 1930s to the beginning of the present century – and encompassing three generations of architects from the same family: grandfather, father, and son. They include plans, drawings, illustrations, diagrams, texts, and administrative documentation of buildings. Some of the buildings featured in the documents were built, others remained “on paper.”

The intergenerational story encompasses the entire collection of documents and unites them. Zeev Rechter was born in Kovalivka, Russia (now Ukraine) and came to Palestine in 1919. He immediately began working as an engineer and architect. Over the 1920s, he completed his academic studies in Rome, and also studied and worked in Paris. His work was influenced by the architecture of the International Style and the tenets of early European Modernism. In the spirit of the age, Rechter translated the language of International architecture to suit his local surroundings, in terms of its climate, economy, and society. His son, Yacov, was born in Palestine in 1924.

# RECHTER: A MUSEUM IN A SMALL TOWN IN THE MIDDLE EAST

Curator: Dana Gordon

The Israel Pavilion at the Venice Biennale's Giardini, designed by Zeev Rechter and his son Yacov Rechter in 1952, precisely fits into the main exhibition gallery of the Herzliya Museum of Contemporary Art, which was designed by Yacov Rechter and his son Amnon Rechter, and inaugurated in 2000,<sup>fig. 1</sup> the two spaces are precisely the same volume. This was discovered upon examination of an initial proposal – which was not realized – to arrange an exhibition of works by the artist Ruth Dorrit Yacoby (part of the museum's current exhibition series) in accordance with her proposal for the Israel Pavilion in Venice. Following the discovery, the idea emerged to explore all "Rechterian" architecture of art venues – both realized (Herzliya Museum, the Israel Pavilion in Venice,<sup>fig. 2</sup> the Tel Aviv Museum of Art's Helena Rubinstein Pavilion,<sup>fig. 3</sup> and Kahana House in Ramat Gan) and unrealized (such as the proposals for the Israel Museum, the Sculptor and Painter House, and the Tel Aviv Museum). It is interesting to examine the inter-generational principles shared by designs by Rechter Architects, and the distinctive qualities of these art venues.

To this end, the current exhibition presents documents from the archives of Rechter Architects that document buildings whose purpose is to display art: museums, pavilions, and galleries for permanent or temporary exhibitions. The exhibition is held in the original exhibition wing of the Herzliya Museum of Contemporary Art, which was originally designed as a composite entity, comprising both a Yad Labanim memorial hall for fallen soldiers and a museum of art. The decision to hold the exhibition in this section of the building invites a comparative observation between the architectural principles and ideas – as expressed in the plans, sketches, or text documents – and their realization in the physical

Ruth Dorrit Yacoby,  
**Happy Home**, 2008-10,  
mixed media on  
wood, 122×62, estate  
of the artist (photo:  
Avraham Hay)

רות דורית יעקבי, **בית שמח**,  
2008-10, טכניקה מעורבת  
על עץ, 122×62, עיזבון  
האמנית (צילום: אברהם חי)



this figure into her identity, Yacoby highlighted the social constructs of womanhood and motherhood as a major concern for her. It was during this time that she began steering her work in a clearly feminist direction.

Postscript: In Favor of Intimacy and Partiality  
**To enable a profound experience in the encounter with Yacoby's work, I conceived the notion of *inhibition* (as opposed to *exhibition*) with regard to the show's layout – namely, an intimate format that enables the viewer to engage with the artworks on a one-on-one basis. Motivated by the notion of a collective emancipation of the female subject from the patriarchal order, this allows for intimacy and partiality, rather than objectivity and entirety. Accordingly, a succession of architectural spaces – developed with Ariel Armoni, the exhibition's designer – present a series of partial "ensembles" or "events" highlighting the main themes of Yacoby's work. This enables a close encounter with the subtlety of one of the most interesting female Israeli artists of her time.**

Ruth Dorrit Yacoby,  
**Untitled**, 2010–15, mixed  
 media on wood, 120×62  
 cm, estate of the artist  
 (photo: Yigal Pardo)  
 רות דורית יעקובי,  
**ללא כותרת**, 2010–15,  
 טכניקה מעורבת על עץ,  
 120×62 ס"מ, עיזבון האמנית  
 (צילום: יגאל פרדו)



**universal subjection of the female subject to disciplining by religious institutions through rituals and rites such as marriage, birth and death.**

Freeing Language from Prevalent Systems of Logic

**Yacoby often inscribed her own poems into her artwork. In addition, she repeatedly painted broken sentences, words, phrases, and syllables on a variety of supports, engaging in a feminist deconstruction of language that challenges accepted systems of thought. Yacoby used text to expose the supremacy of the patriarchal order of language, and its inclination to concealment of affect – especially with regard to bereavement and commemoration.**

A Fragmented Female Silhouette

**The recurring presence of a flat female silhouette in many of Yacoby's artworks may be linked to notions of spirituality and feminism. It is also an artistic device that divides the canvas into sections. This anamorphic grid allows Yacoby to introduce a myriad of hues, images, and tempos into her compositions, while stressing the notion that in a patriarchal society the female subject is divided into partialities by the social constructions of her as a woman, artist, and mother.**

Infliction of Harsh Conditions on Art and Artist

**A wide range of images of suffering, anguish, and disintegration of the body recurs throughout Yacoby's work. These themes also find expression in her materials (such as bandages) and work processes: she habitually inflicted the harsh desert environment upon her art. This is manifested in faded colors (due to exposure to bright sunlight and high temperatures) and in the presence of dust, sand, twigs and other organic materials in her artwork. She also used toxic materials in her art, inadvertently inflicting them upon her own body in the process and harming her health.**

Reclaiming Her Birthname Ruth

**At a mature age, Yacoby took on a female role model – Haviva Pedaya, who taught her Jewish mysticism. Renaming herself "Ruth" (after her mother had changed her name from Ruth to Dorrit at an early age), she signaled the biblical figure of Ruth – who forms an alliance with Naomi – as being central to her existence. By introducing**

20 Carolee Schneemann, "The Obscene Body/ Politic," *Art Journal*, no. 50, vol. 4 (1991), p. 28.

**Covered in paint, grease, chalk, ropes, plastic, I establish my body as visual territory. Not only am I an image-maker, but I explore the image values of flesh as material I choose to work with. The body may remain erotic, sexual, desired, desiring but it is as well votive: marked, written over in a text of stroke and gesture discovered by my creative female will.<sup>20</sup>**

**Like Schneemann, Yacoby often merged her body and her work into an integral material whole. She physically engaged with her work, immersing herself in it to produce a fusion. Bonding the forces of the desert to her body and her art, she created a sensual environment of experimental artistic endeavors that eventually took its toll on her health.**

*A Note on the Curatorial Rationale of *The Door to the Secret Garden**

**At the root of the present curatorial interpretation of Yacoby's work is the challenge of exploring her art beyond previous interpretations. The totality and intensity of her work – including the toxic environment of her studio – were not merely stylistic, but artistic choices, reflecting her state of existence. A restaging of her work requires a careful examination of the personal motivations related to her particular working conditions. In the current exhibition, Yacoby's work is read as a testament to aspects of her artistic and personal journey. Such a reading is attained by tapping into her inner voice and noting the delicate resonances that were muted by her own opaque language.**

**The exhibition creates a moment of recognition of the political subjectivation of a female, mature artist from a remote region of the country, who was repeatedly marginalized by patriarchal systems and orders. My research into the historical, geographical, sociological, and psychological conditions that shaped Yacoby's work has resulted in five cross-sectional themes:**

*A Feminist Perspective on Belief Systems*

**Religious and spiritual iconography is a salient aspect of Yacoby's body of work. It includes a Jewish religious perspective and a mixture of signs and symbols from other monotheistic religions, ancient pagan traditions, and spiritual encounters. These are coupled with a feminist perspective, questioning and problematizing the**





Fig. 4

Ruth Dorrit Yacoby, *Garment of Life*, 2008–10, mixed media on wood, 180×122, estate of the artist (photo: Yigal Pardo)

17 Mordechai Omer, Preface, *The Woman of the Thousand Voices*, exh. cat. (Tel Aviv: The Genia Schreiber University Gallery, 2011) (in Hebrew).

18 Rosalind E. Krauss, "Grids," *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass./London: The MIT Press, 1986), p. 10.

19 The flattened female silhouette may also be found in the black silhouette technique used by artist Kara Walker, which has its roots in nineteenth-century Victorian portraits. In a series of prints titled *Harper's Pictorial History of the Civil War (Annotated)* (2005), Walker explored the disappearance of the female subject from depictions of slavery and representations of the Civil War in the United States.

## The Feminine Grid: Rhythmic Dynamism of a Female Fragmented Presence

**The image that recurs most often in Yacoby's work is that of a silhouette of a woman – suspended in the air, arms outstretched, cross-like, at times with a halo around her head – that appears in a wide array of compositional and color variations. This image has been discussed by the late curator Mordechai Omer as the spiritual experience of the Great Mother of all life and death, lamenting over the dead but also giving life and curing the hurt.**<sup>17</sup>

**The extensive repetition of the female figure in Yacoby's work makes one consider its role in the overall composition of the canvas – in particular, in dividing the canvas into sub-sections. In her seminal essay "Grids," the American art theorist Rosalind Krauss asserted regarding Mondrian and Malevich: "They ... are talking about Being or Mind or Spirit. From their point of view, the grid is a staircase to the Universal, and they are not interested in what happens below in the Concrete."**<sup>18</sup> **Unlike the modernist construction of the grid, the female figure in Yacoby's compositions serves as a subtle lattice that introduces rhythm and dynamism into the division of space. While Mondrian and Malevich used grids to denote a modern notion of the universal, Yacoby's female silhouette-grid expressed the fragmented and diffused presence of women in a male-dominated society.**<sup>19</sup>

## Desert Tableaux: Impact of the Desert Environment on the Artwork and Artist

**Yacoby drew inspiration for her art from the landscape and natural world of southern Israel. The flora and fauna and the sand dunes found their way into her work, as did the extreme climatic and terrestrial conditions of the desert. For instance, she subjected a series of works contained within white, rectangular boxes to the natural elements of the desert climate – including sandstorms, rain, high temperatures, and the blazing sun.**<sup>fig. 4</sup>

**Likewise, she exposed other works to toxic and poisonous materials. Yacoby submitted her own body to the same destructive forces that she applied to her art. Immersing one's body in the studio and its materials is a theme that recurs in the work of several female artists who dealt with the body through concepts such as abjection. One such example is the American artist Carolee Schneemann, who wrote:**

that understands suffering as an existential state of continuing antiquity. The occurrences within the soul, like the world of phenomena and nature, are experienced as a manifestation of magical forces and as the embodiment of a spiritual element that seemingly unites the entire world. An existential way of life akin to a mystical religious experience and to the realm of ancient myth is therefore interpreted as a journey: a transformative, conscious, and spiritual process; the journey of mythical heroes to the depths of the underworld and back to the world of life, or the journey of the soul to redemption and eternity. This journey takes place between the poles of birth, death, and rebirth, in a cyclical motion that proclaims life from the midst of death.<sup>15</sup>

15 Ruth Dorrit Yacoby, The Venice Biennale Project – The Joyful Mother of Children: Journey to the Land of Life, application to Represent Israel at the 2015 Venice Biennale, PDF, 2014 (in Hebrew).

16 The submitted proposal consisted of a three-page submission form; 18 pages of her CV; two-page verbal description of the Biennale Project titled Ruth Dorrit Yacoby: The Venice Biennale Project – The Joyful Mother of Children: Journey to the Land of Life; the proposed overall layout of the exhibition as a journey between three territories within the three spaces of the Israeli Pavilion in Venice; a five-page rendering of the exhibition overlaying the architectural plans of the pavilion; detailed descriptions of the display on each floor of the pavilion, including her own poems and writings (a 32-page description of *The Land of the Dead*, a 19-page description of *The Journey – The Living Heart*, a 24-page description of *The Land of the Living*); eleven scanned pages of newspaper articles on her art in English, Italian, and Japanese; eight frames from the film The Woman of the Thousand Voices, produced by her son, Amram Yacoby, with a one-page synopsis; 25 scanned pages from the exhibition catalogue of her solo show at the Vatican; and 50 scanned pages describing her solo exhibition at the Tel Aviv University Gallery, 2011.

The extensive description of the proposed exhibition was based on three overarching themes that preoccupied Yacoby at her studio in the final decade of her life: *The Land of the Dead; The Journey – The Living Heart; and The Land of the Living*. Merging together sketches, poems, images, stills from videos, links to videos, exhibition texts, and newspaper articles,<sup>16</sup> the proposal reflected Yacoby's perseverance in using a poetic language that is quite foreign to contemporary exhibition proposals. In light of its style and volume, Yacoby's proposal might be read as a subversive act that challenged the very structure of the contemporary art world and its codes. Through its own coded lexicon, it raised questions about exclusion and inequalities as experienced by women artists in the contemporary art world. But at the same time, Yacoby's criticism of the division of cultural capital appears to have stemmed not necessarily from a critical awareness of such issues, but from a resentment at being excluded from the mainstream of the art world in Israel due to her gender and age. Her proposal's vocabulary suggests that her opprobrium was aimed in particular at the leading figures of the local art field, who had previously rejected her proposals due to a male-biased approach and ageism – which ultimately resulted in her art being repeatedly marginalized in Israel.

events and accepted historical narratives by asking in the name of what, and for whose interests, do certain events become part of the collective experience.

Yacoby, it seems, opted not to bear the consequences of explicitly raising such questions in public. The understated tones of feminism in her art notably contrasted with the more overt expressions of feminist artists who chose to forego motherhood in order to be accepted into the masculine art canon. The artist Aviva Uri (1922–1989), for example, asserted that “If one wishes to create, one must firstly be an artist, and only then a woman.”<sup>14</sup> The poet Yona Wallach (1944–1985) also gave up motherhood for her career. As a revolutionary Israeli feminist and postmodernist poet experimenting with art, womanhood, and Jewish mysticism, she dealt with the very nature of feminine creativity within the social construction of a woman artist in Israel. Yacoby – like Wallach – pursued death, sex, and femininity as major themes in her work, highlighting womanhood at a time when the national, collective voice was mainly male-dominated. However, while Wallach is considered by many to have been an overt and declared feminist speaking to a generation of female artists that challenged the canon, Yacoby – by pursuing a path that diverged from that of both male and female Israeli artists of her time – was never part of a circle of Israeli feminist artists.

The intricate undertones of Yacoby’s work, subtly addressing questions of patriarchal order, are apparent in a text-based series in which repetition of the Hebrew word *yeled* (boy, child, or son) is constructed from child-like objects. In this series, Yacoby’s use of letters reveals how she played with the masculine conditioning of language, revealing how systems of logic are affected by the patriarchal order.

The (Non) Representative of Israel at the Venice Biennale of 2015

In April 2014, a year before her death, Yacoby submitted a proposal to represent Israel at the 2015 Venice Biennale. The extensive one-hundred-page proposal is a testament to Yacoby’s persistent attempts to become officially recognized by the Israeli institutional art institutions. In it, she wrote:

The creative work of the Great Mother’s journey is rooted in the depths of a personal psychic being,

14 Uri quoted in Dekel, p. 154.

9 A practice that may be linked with Freud's notion of repetition compulsion (Wiederholungszwang).

10 Aristotle's first wife, who worked with her husband on an encyclopedia of the materials they gathered on their honeymoon, which included a collection of specimens of living things.

11 Her teacher Moshe Gershuni, for example, painted letters and words as part of an exploration of spirituality in the context of commemorating the Holocaust. But unlike Yacoby, Gershuni, as a male artist, maintained his status in the mainstream canon of Israeli art despite his homoerotic challenges to religious institutionalization of bereavement.

12 Adrienne Rich, "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision," College English: Women, Writing and Teaching, vol. 34, no. 1 (Urbana, IL: National Council of Teachers of English, 1972), p.18.

13 Tal Dekel, "From First-Wave to Third-Wave Feminist Art in Israel: A Quantum Leap," Israel Studies, vol. 16, no. 1 (Spring 2011), pp. 149–178.

**Yacoby's text-based works span a wide range of materials and periods of her creativity. Her repeated painting of the same words, sentences, and phrases<sup>9</sup> – including her adopted name (Ruth), the name of a museum (MoMA), or that of a female Ancient Greek biologist and embryologist (Pitias),<sup>10</sup> loosely smeared or stained onto canvas, textile, or wood<sup>fig. 3</sup> – challenged institutional, dominant language constructions. By re-signifying textual elements, Yacoby forged an affinity with a previous generation of Israeli artists who criticized the use of Hebrew in political contexts.<sup>11</sup> Recognizing that word associations were a key means of exerting control in a patriarchal society, Yacoby consciously destabilized the logic of traditional structures by creating her own female, poetic constructions.**

**In a series of large-scale text-based works, Yacoby painted her own poems – many in red paint on white linen: bleeding language constructions that call to mind female poets who reclaimed language from a feminist perspective. One such example is the work of the American poet, essayist, and feminist Adrienne Rich, who in her essay, "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision," wrote: "Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival."<sup>12</sup>**

**Although Yacoby never clearly conveyed an ideological political feminist agenda as Rich did, she challenged male domination of culture through acts of "re-vision" of Hebrew language constructions. Israeli feminist art historian Tal Dekel explains that in the Holy Land (pre-independence Israel, late 1800s and early 1900s), Zionism promoted the idea of gender equality in the spirit of First-Wave feminism, but in reality, Israeli First-Wave feminism – before and after independence – was essentialist.<sup>13</sup> Likewise, the so-called gender equality associated with Israeli society of mid- to late twentieth century was, in reality, founded on a biological-essentialist approach, with socially and culturally predefined differences between men and women. It is within this context that one must regard the fact that Yacoby, a mother of four, also pursued a career as an artist. According to Dekel, one of the strengths of feminist thought is the opportunity to reevaluate, or even recast,**



Fig. 3  
Ruth Dorrit Yacoby, *Untitled*,  
2010–12, paint and fabric on  
wood, 122×80, estate of the  
artist (photo: Yigal Pardo)

and the New Testament. Referring to the Virgin Mary – believed to have conceived Jesus after being impregnated by the Holy Spirit without having sexual relations – Yacoby highlights the incongruity rooted in conceptions of womanhood, motherhood, and childbearing in monotheistic religions. In another series of paintings – housed in a set of shallow boxes – a female figure appears in progressive stages of disintegration. Blending in with her background, fragments of the silhouette are graced by desert debris such as stones, twigs, and sand. Clay burial candles and vessels adorn the bottom of the boxes, reminiscent of the pagan rituals of the region. As though emerging from the depths of the desert soil, these three-dimensional works demonstrate Yacoby's liberated exploration of death, burial, and bereavement.

In addition, incorporating militarist aspects of Israeli society into many of her paintings, Yacoby invoked her own particular existence as the mother or wife of her male family members, who were all conscripted by the military. By combining religious and military iconography, Yacoby grappled with notions of life, death, and eternity in Israeli society, underlining the fact that death and bereavement are a major part of life in Israel.

The film *The Woman of a Thousand Voices* (2007), created by Yacoby's son, Amram Yacoby, fleshes out her unique combination of ancient rituals and traditions, with their relevance to contemporary Israeli society. With particular focus on salt, the film links her output's particular geographical, geological, environmental roots in the Dead Sea with motherhood, care, and the Holy Scriptures of the Hebrew Bible. By filming on the shores of the Dead Sea, the film alludes to the biblical tale of Lot's (nameless) wife, who is turned into a pillar of salt as punishment for disobeying the angels' warning not to look back at the evil cities of Sodom<sup>8</sup> – the fate of a woman who speaks truth in a patriarchal society. Through the crystalized lens of salt, Yacoby's son portrays his mother, the protagonist, in all her complexity. The contradictory nature of salt – as a substance of healing and preservation, yet also as an element that impedes life and growth – is echoed through the character of Yacoby in the film. She is portrayed by her son as a caring and empathetic human being, concerned about her environment and the preservation of local traditions, while, suffering for all the fallen sons, she drowns herself in a sea of tears.

8 A pillar of salt stands to this day on the shores of the Dead Sea, symbolizing this biblical myth and attesting to a woman deemed unworthy to be saved by her husband and her community due to her devotion to her moral truths.

6 The exhibition was on view at the Pontifical Committee for International Eucharistic Congresses.

7 Haviva Pedaya, "Between the Sky and the Land," Ruth Dorrit Yacoby: Gate of Tears, Rain of Roses, exh. cat. (The Vatican, 2001).



Fig. 1  
Ruth Dorrit Yacoby, On the Night of All the Moons Ruth was Born, 2009–11, mixed media on wood panel, 250×100, estate of the artist (photo: Avraham Hay)



Fig. 2  
Ruth Dorrit Yacoby, Mary's Mercy Cabinet is Empty, 2000–03, mixed media on wood, 122×62, estate of the artist (photo: Yigal Pardo)

in turn led her to explore various religions and faiths. In 2001 she presented a solo exhibition, *Gate of Tears, Rain of Roses*, at the Vatican.<sup>6</sup> Pedaya wrote the main text in the exhibition catalogue, noting:

**The observer of Yacoby's works feels that her art is carved out of the abysses of the soul, and that one is looking at a story whose existential power draws on the effort and striving for spiritual and creative development, along with the urge for self-realization as a woman and mother.<sup>7</sup>**

**Pedaya clearly recognizes the strong association between religion and feminism in Yacoby's art. This connection is made explicit in the painting *On the Night of All the Moons Ruth was Born* (2009–11) that links the biblical scene in which Ruth follows Naomi's advice to meet Boaz at night (Ruth 3:3–4) with the moment of Yacoby's "re-birth" as her namesake.<sup>fig. 1</sup> The painting depicts a female figure against a red background, wreathed in plants, cradling a bird in her arms. It is a full expression of Yacoby's exploration of Judaism and Kabbalah through the perspective of care and empathy. By restoring the name "Ruth" to her personal identity and incorporating the biblical Ruth into her art, Yacoby forged a unique mixture of spirituality, religion, and traditions, based on an unraveling of religious myths and legends through a feminist perspective.**

**Yacoby's exploration of religious and spiritual rituals and traditions was not necessarily pursued from a religious vantage point, nor was it an empty act of appropriation, but rather a way of raising pertinent questions about how institutionalized religion seeks to control female subjects. Although at the time it was fairly uncommon for Israeli secular women artists to address religious issues through a feminist perspective, a contemporary of hers, Michal Na'aman (b. 1951), did so in a 1974 installation and a series of paintings titled *Kid in Its Mother's Milk* – based on the biblical injunction, "Thou shalt not cook a kid in its mother's milk" (Exodus 23:19) – which combined the kosher prohibition of mixing together meat and dairy products with reference to the regimentation of the lives of female subjects at childbirth in medical institutions.**

**Yacoby's painting *Mary's Mercy Cabinet is Empty* (2000–03)<sup>fig. 2</sup> references the institutionalization of the female subject in religion – particularly in Christianity**

**individual character.”<sup>3</sup> To my mind, Yacoby’s use of natural items, such as leaves, twigs and branches (collected during her morning outings into the desert), combined with domestic discarded objects, such as broken furniture, windows and doors, and available or “worthless” materials, such as cardboard, broken glass and plastic (collected during her meanderings about the city), gave expression to the environment in which she operated, as well as to her belief that everything has a place in the world and in her art.**

#### Female Alliances in the Book of Ruth

**After studying art and raising her children, Yacoby was drawn to Kabbalah – a set of esoteric Jewish teachings with mystical religious interpretations. During this period, she also did something that must be considered a watershed moment in her life and work. In 1995, she reclaimed her birthname “Ruth” that her mother had changed to “Dorrit” when she was still a baby. In doing so – possibly also as a tribute to one of the most complex female characters of the Hebrew Bible – Yacoby was declaring her renewed interest in religious and spiritual themes through a feminist perspective.**

**The Book of Ruth<sup>4</sup> tells the story of the Moabite woman Ruth who, after the death of her husband, returns with her mother-in-law, Naomi of Judea, to the latter’s native Bethlehem. Declaring complete loyalty to her, Ruth accepts the God of the Israelites as her God and the Israelite people as her own. Despite hardships, she insists on accompanying Naomi back to Bethlehem, where – with Naomi’s encouragement – she marries Boaz, a prosperous relative of her late husband. Through the tale of a woman who challenges a male-centered society by seeking to fulfill her gendered role, the book of Ruth raises questions about female alliances and the social construct of womanhood and motherhood in a patriarchal society.**

**Haviva Pedaya,<sup>5</sup> a noted Mizrahi feminist intellectual, who greatly influenced Yacoby, explores manifestations of religion in Israeli society as a cultural enterprise rather than through the lens of holiness and sanctity, and critiques Israeli society’s ongoing oppression of women, especially Mizrahi women living at the periphery. Through her encounters with Pedaya, Yacoby became interested in notions of womanhood and motherhood as expressed in a wide range of religious and traditional beliefs, which**

4 The Book of Ruth was written between the 6th and 4th centuries BCE.

5 Prof. Pedaya (b.1957) is an Israeli poet, author, cultural researcher, and professor of Jewish history.

1 For example, in the group exhibition *Feminine Presence: Israeli Women Artists in the Seventies and the Eighties*, curated by Ellen Ginton at the Tel Aviv Museum of Art, 1990, Yacoby exhibited alongside Tamar Getter, Deganit Berest and Michal Na'aman, who have been largely associated with Israeli *Dalut HaHomer* (Arte Povera).

2 After Yacoby's untimely death, I assisted her family in cataloguing her artistic legacy, resulting in a digital database of thousands of items, available at [www.ruthdy.com](http://www.ruthdy.com) (accessed October 31, 2021).

conditions in the Negev desert. Looking back at Yacoby's work, it clearly diverged with the Israeli canon of the time, and at times contradicted it outright. Unlike other female artists of her generation, with whom she often exhibited her works,<sup>1</sup> Yacoby never entirely subscribed to any particular trend in Israeli art. Analyzing her work through the combined lens of feminism and locality highlights her unique voice, and how it challenges the Israeli art canon.

### A Voice from the South

Yacoby exhibited widely, both in Israel's major museums (including an exhibition at the Herzliya Museum, curated by Yoav Dagon), and around the world – in Europe, South America, Asia, USA, and Canada. However, in contrast to the acclaim that she received overseas, she was considered by many in the local art scene to be an outsider artist. This was possibly due to her work being at odds with the prevailing trends of the Israeli art discourse, as an artist living and working at the geographical fringes of the country and centering on feminine themes.

My own personal acquaintance with Yacoby played a key part in the research for the present exhibition. On returning to my hometown Arad after my fine art studies and ten years of professional experience, I founded a local artists residency program – Arad Art & Architecture – and subsequently the first major art center in the eastern Negev, Arad Contemporary Art Center. It is through this professional work in Arad that I first became acquainted with Yacoby and her family.<sup>2</sup>

As a curator in Arad, I have developed the notion of a local genus of cultural production and display that is largely a product of the specific living and working conditions prevailing in the far-flung regions of the globe – especially in the southern hemisphere. I have dubbed this genus the “southern mindset,” and consider it as a swift gust of warm air emanating from the south, disrupting prevailing, somewhat ossified approaches and conventions of Western art and culture. I discern such an element in Yacoby's attitude or emotional state, which resulted in the intensiveness with which she sought to encapsulate her environment in her art.

Curator Dr. Gabriele Uelsberg considered the appropriation of “various materials, found objects, and colors” in Yacoby's art as a “blend of reality and imagination ... divesting them [the materials] of their



# RUTH DORRIT YACOBY: THE DOOR TO THE SECRET GARDEN

Curator: Hadas Kedar

## Introduction

**The entry point into the exhibition *The Door to the Secret Garden* is a contemporary analysis of the late Ruth Dorrit Yacoby's oeuvre. Yacoby, who passed away in 2015, left behind one of the most enigmatic bodies of work in the history of Israeli art. The exhibition, the first major presentation of Yacoby's work since she passed away, offers a renewed contemplation of her work in the context of Israeli and international art, reflecting on its past relevance and current significance.**

**Yacoby was born in 1952 as Ruth Yacoby to a Canadian-born mother and a father of Iraqi descent, who met in Palestine during the British Mandatory rule. They settled in a cooperative farming community near the Sea of Galilee, where they specialized in beekeeping, avocado, olives, and poultry farming. In her youth, she left her parents' home to study at the Boyar Boarding School for gifted youth in Jerusalem, and on reaching adulthood moved to the town of Arad, in Israel's southern Negev region, with her husband, Giyora Yacoby, who worked as an engineer for the mineral refining industries. There she qualified as a psychologist, and began working as one in the town. While raising four children, she began her art studies in Be'er Sheva, and subsequently enrolled in the Midrasha School of Art – one of Israel's main art schools. Although she began her creative journey later in life, Yacoby's body of work comprises thousands of artworks – a reflection of her total dedication to her craft – on universal themes such as birth, death, creativity, faith, spirituality, feminism, ecology, womanhood, motherhood, war, bereavement, and more.**

**The present exhibition seeks to reexamine Yacoby's oeuvre from two main perspectives: a feminist viewpoint and a local outlook related to her living and working**

Aharon Avni, **Self  
Portrait**, late 1920s,  
oil on canvas, 45.5×37,  
collection of the Phoenix  
Insurance Company Ltd.  
(photo: Lena Gomon)  
**אהרון אבני, דיוקן עצמי,**  
סוף שנות ה־20 של המאה  
ה־20, שמן על בד  
45.5×37, אוסף הפניקס  
חברה לביטוח בע"מ  
(צילום: לנה גומון)



two children – Hadassa and Amos – a well-known figure in Tel Aviv’s cultural field, and a respected artist. Avni’s Studia continued to operate despite the crisis, and, while he continued to run it, Avni co-founded the Hamidrasha Labor Art and Crafts Teacher Education Institution with Eliyahu Beiles (1903–1966), which would later become a leading school of art – Hamidrasha School of Art, now part of Beit Berl College. During this time, Avni won the Tel Aviv Municipality’s Dizengoff Prize for Painting and Sculpture for the second time, held a solo exhibition at the Tel Aviv Museum and another in Paris – the last exhibition of his life. Shortly after his return to Israel, in late 1950, his health deteriorated and he was diagnosed with a serious illness. Aharon Avni died in 1951, and was buried in the Nahalat Yitzhak cemetery. After his death, the Studia was renamed the Avni Institute, which bears his name to this day.

“Aharon Avni was one of the humble artists, who consistently carved his own path,” wrote the noted art critic Haim Gamzu in his book *Painting and Sculpture in Israel*.<sup>1</sup> This consistency was double-pronged: it meant that he was seen as original and advanced in one period, yet as conservative and even old-fashioned in another. This change affected him not only during his lifetime, but posthumously, as well – in the form of disregard by museums, in his absence in historiographical writings, and in oblivion from public memory. Exactly seventy years after his death, this exhibition and its accompanying book offer, after a long time, an opportunity to become acquainted with the paintings of Avni, whose glow has dimmed. This is an opportunity for a re-encounter with the qualities and merits of this artist, whose “creative vocation and way of life were first and foremost a miraculous gift to the eye.”<sup>2</sup>

1 Quoted in Dr. Haim Gamzu: Art Reviews, edited by Gila Balas (Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 2006), p. 157 (in Hebrew).

2 David Arie Friedman, “The Late Aharon Avni,” *Haaretz*, March 29, 1951, p. 15 (in Hebrew).

Avni's studio and his Studia (art-teaching studio, see below) – that is, between the private artist and his public figure, or between the painter who repeatedly opted for intimacy and the one involved in the artistic scene of his time – the inwardness of his work crops up repeatedly in the exhibition before us, in art that is both close to the eye and to the heart.

Beside his artistic work, Avni nurtured the pedagogical aspect of art education, which he saw as a mission of utmost social value and cultural importance. In 1936, he founded the Studia, or, to give its full official title: The Studia for Painting and Sculpture under the Cultural Committee of the Tel Aviv Workers' Council. The Studia was established under the auspices of the Histadrut (trade union organization) and thanks to Avni's connections in Mapai (the then ruling Labor Party), with the goal of "providing its students with a perfect education, in theory and in practice, in the field of plastic arts, and to spread artistic education to the masses." Avni himself headed the Art Department, where he taught painting, drawing, perspective theory, and the history of French art. The artist Moshe Sternschuss headed the Sculpture Department, and taught sculpture, plastic anatomy, and the history of sculpture. Other teachers taught graphics, drafting, theory of style, artistic engraving and printing, anatomy, history and sociology of art, technology and chemistry of painting, etc. The Studia became a key hub in the art world of Tel Aviv, and among its students were Michael Argov, Zipora Brenner, Dan Eytan, Eliahu Gat, Menashe Kadishman, Dani Karavan, Dan Kedar, David Lan-Bar, Ephraim Lifschitz, Lea Nickel, Esther Peretz-Arad, Moshe Propes, Buky Schwartz, Zvi Tadmor, Shimon Tzabar, Claire Yaniv, Yitzchak (Ika) Yisraeli, Ruth Zarfati, and Nahum Zolotov.

In 1945, just two years after Aharon Avni added Yehezkel Streichman (1906–1993) to the Studia's teaching staff, Streichman left, taking a large contingent of students with him, and co-founded a rival art-teaching studio with Avigdor Stematsky (1908–1989). The event, which was quite traumatic for Avni, marked changes in artistic trends and changed the balance of power in the local art and cultural field of the time. These continued to dog Avni in the following years.

This turbulent period in Avni's professional life, however, soon gave way to happier times. By the start of the fifth decade of his life, Avni was already the father of

# AHARON AVNI: HIS STUDIO AND STUDIA

Curator: Ron Bartos

**Aharon Avni (1906–1951) is one of the most important forgotten artists in Israel. Avni was a prolific painter, an influential educator, the founder of two leading art schools, whose artistic activity had a significant cultural impact on the artistic field of pre-independence Israel.**

**Avni's life was short – he was only 45 at the time of his death in 1951 – and his major artistic activity took place in the 1930s and 1940s. The artistic background of his work thus extends from the end of the Modernist shift in pre-independence Israeli art and its divergence from the previous Orientalist school, to the entrenched hegemonic trend of universalist abstraction. Against this backdrop, Avni forged his own style and artistic identity as an artist focused primarily on "introverted" or introspective images – a "chamber painter" of interiors, portraits, and landscapes. Like other artists of his generation, Avni formulated a new local style of painting that was profoundly rooted in the French artistic tradition and influenced by the contemporary School of Paris. It is a style focused on personal and emotional expression yet founded on pictorial and artistic values that dictate the painting's composition, encompassing both the artist's skill and the painting's atmosphere. Moreover, the style adopted and adapted for the local scene was perceived to be not only a modern and universal language, but one that also bore "Jewish" attributes, which, it was felt, were ripe for revisiting. Accordingly, Avni's paintings are intimate, emotionally charged, and dark – and they are typically of interiors (of a home, or studio), still lifes (usually flowers), portraits (mostly of family members or female figures who were close to him), and intimate landscapes (rather than panoramic views). Avni's predilection for intimate interior views is both a genre and an ideational outlook – one of painting intimate painting at close quarters. Between**

Many good people took part in preparing the current group of exhibitions at the Herzliya Museum of Contemporary Art. I would like to thank, first and foremost, the artists: Ilana Efrati, Eli Singalovski, Yoav Admoni, Netaly Aylon, Naomi Bitter, Abraham Kritzman, Gedula Ogen, Diana Schor, Lital Sofer, and Talia Tokatly. We cherish the artistic output of Aharon Avni, Nora Kochavi, Zeev Rechter, Yacov Rechter, and Ruth Dorrit Yacoby. Special appreciation goes to Ron Bartos, Dana Gordon, Tali Kayam, Hadas Kedar, and Natalie Tiznenko for their in-depth research and curatorial work.

Heartfelt gratitude is extended to Moshe Fadlon, Mayor of Herzliya and Chairperson of the Herzliya Art and Culture Company, for his great faith in the Museum. We are grateful to Ehud Lazar, the new Director General of Herzliya Municipality; and to Adi Hadad, CEO of the Herzliya Arts and Culture Corporation, for her significant involvement in every way.

Aharon Avni's exhibition and catalogue were made possible by the generosity of the artist's family. Gratitude is extended to Dr. Itamar Borowitz, executor of the estate of his late wife, Adv. Etty Avni-Borowitz, for deeming the Herzliya Museum worthy of entrusting the late Aharon Avni's works to its collection, for the enjoyment of art lovers and future generations. I am deeply grateful to Nelly Aman – a close friend of the artist's daughter, the late Hadassa Avni – for making the fruitful introduction between Dr. Borowitz and the Museum. Thanks to all the institutions and individuals who lent works to this exhibition: the artist's estate; Tel Aviv Museum of Art and Curator of Israeli Art, Dalit Matatyahu; The Phoenix Art Collection and curator of the collection, Miri Ben Moshe; Adv. Muriel Matalon; and collectors who wish to remain anonymous.

Ruth Dorrit Yacoby's exhibition was made possible thanks to the close collaboration of the artist's family, who devoted themselves to the success of this project. We are grateful to Giora Yacoby and the artist's children, Dr. Shimshon Jacobi, Dr. Shlomit Jacobi, Yael Jacobi Glass, and Amram Yacobi. Heartfelt thanks to the photographer Avraham Hay for his great involvement and support throughout the project. Special thanks to Sigal Alloush Jacobi for her great commitment. Thanks to the House of Israeli Art, Academic College of Tel Aviv–Yafo and its director, Idit Amihai, for a curatorial research scholarship awarded to Hadas Kedar, curator of the exhibition. Special thanks to Oren Sagiv.

The exhibition devoted to art venues designed by Zeev Rechter and Yacov Rechter was made possible thanks to a collaboration with the ReCA – Rechter Center for Architecture. Thanks to architects Amnon Rechter and Roy Gordon for their fruitful involvement. Thanks to architect Chen Zirinski.

The starting point for the *Hand Built* exhibition was the Herzliya Museum of Contemporary Art's collection of ceramic works, put together by Yoav Dagon, its director from 1981 to 1993. Thanks to Einav Barnes Eliasov, who lay the foundation to the

research about the Museum's ceramics collection as part of her internship in the Museum through a curatorial program in collaboration with the House of Israeli Art, Academic College of Tel Aviv–Yafo. Gratitude is extended to the Tefen Open Museum for generously donating Hedwig Grossman's works to the Herzliya Museum's collection. Special thanks go to Chief Curator of the Open Museum Ruthi Ofek and to graphic designer Magen Halutz for their welcome involvement. Thanks to all the institutions and individuals who lent works to this exhibition: The Israel Museum, Jerusalem, Curator of Design and Architecture Rami Tareef, and Tal Elispur, PMO, Shipping and Loans; Eretz-Israel Museum, Tel Aviv, Dr. Irit Ziffer, curator of the Ceramics Pavilion, and Alina Getzel of the Registration Department; Jerusalem Print Workshop – Djanogly Graphic Arts Center, its founder, Arik Kilemnik, and Yair Talmor, director of the archive and collection; Knesset Art Collection, Jerusalem, and Knesset curator, Sharon Soffer; Tal Ronen, daughter of the artist Gedula Ogen; The Levin Collection and its curator and director, Tamara Gramova; and collectors who wish to remain anonymous. For their research assistance we are deeply thankful to Marcelle Klein, founder and director of the Benyamini Contemporary Ceramics Center, Tel Aviv; Vered Drori and Hila Cooper, Ziffer House Archive, Documentation and Research Center of Israeli Visual Arts; and the Hedwig Grossman Estate and Dr. Tal Dekel. We are grateful to Friends of the Museum Orna and Geoffrey Stern for generously supporting the exhibition.

Special thanks to Emda Group and its chairs, Nurit Berman and Ika Abarbanel, for providing the curatorial scholarship awarded to Natalie Tiznenko, co-curator of Ilana Efrati's exhibition. Thanks to the Romanian Cultural Institute, Tel Aviv, and Anita Peri Sela for assisting the research for Efrati's show, inspired by a tapestry by Romanian-born artist Diana Schor. Special thanks to Shlomi Rosenboim.

Our heartfelt gratitude is extended to all the Friends of the Museum, who support our activities with great warmth and commitment throughout the year. We are thankful to Shabtai Shavit, Chairperson of the Fund for the Herzliya Museum. Special thanks to Hagit Uzan Bachar, Friends of the Museum Manager; to Shosh Almagor and Hava Avital, of the Friends management; and to Galia Hendelman, the Friends coordinator.

We appreciate the superb professionals who accompany the Museum's activities on a regular basis: Einat Adi for editing the Hebrew texts and translating them into English; Ruba Simaan of Glocal Translations and Content Resolutions for the Arabic translation, and Salma Samara for the Arabic proofreading; and Kobi Franco for the graphic design. Thanks to Yaniv Levi and Yossi Cohen, in charge of the media in the exhibitions. Thanks to the volunteers who assist us with great dedication: Geula Goldberg, Orit Grosman, Miri Maoz, Smadar Shilo, and Moshe Wolanski. Finally, deep gratitude goes to the wonderful museum staff: Tammy Zilbert, Lilach Ovadia, Reut Linker, Noa Haviv, Jasmine Ritter, Yosi Tamam, and Nili Goldstein. Bless you all.

## Museum Staff

Director and Chief Curator: Dr. Aya Lurie  
Administrative Director: Tammy Zilbert  
Director of MUZA Education Wing: Hilla Peled  
Assistant to Chief Curator and Coordinator: Lilach Ovadia  
Assistant Curator and Web Officer: Natalie Tiznenko  
Event and Distribution Coordinator: Reut Linker  
Registrar: Noa Haviv  
Friends of the Museum Manager: Hagit Uzan Bachar  
Friends Coordinator: Galia Hendelman  
Volunteers: Geula Goldberg, Orit Grosman, Miri Maoz,  
Smadar Shilo, Moshe Wolanski  
Secretary: Jasmine Ritter  
Maintenance: Yosi Tamam, Alex Perekhodnyk  
Public Relations: Hadas Shapira  
Admissions: Nili Goldstein

## Exhibitions and Catalogue

Editor: Dr. Aya Lurie  
Editorial Assistant: Lilach Ovadia  
Design and Production: Kobi Franco Design  
Hebrew Text Editing and English Translation:  
Einat Adi – Acts of Writing  
Arabic Translation: Glocal Translations and Content Resolutions  
Arabic Proofreading: Salma Samara  
Restoration and Consultancy: Maayana Fliss  
Design and Installation of Multimedia Systems: ProAV Ltd.  
Signs and Labels: Cling, Environmental Branding Solutions  
3-D Scans: Tamar Schori / 360TIKS  
Photography: Sam Frank; Lena Gomon; Moshe Gross – Keren Or;  
Avraham Hay; Yigal Pardo; Eli Singalovski  
Installation and Video Photography: Dor Even-Chen  
Audio Guide Production: Espro Acoustiguide Group  
Audio Guide Mobile Site: Yael Grossman Arzuan  
Transportation: Reuven Aharon; Transclac Fine Arts Ltd.; Tapuz  
Installation and Hanging: Eyal Reuveni, Yosi Tamam  
Electricity and Lighting: Uzi Kapzoon  
Construction and Painting: Victor Ben-Altabe  
Printing: A.R. Printing Ltd., Tel Aviv

Dimensions are given in centimeters,  
height precedes width.  
Works are from the artists' collections,  
unless otherwise indicated.

© 2021 Herzliya Museum of Contemporary Art  
Cat. 2021/3

## Aharon Avni: His Studio and Studia

Curator: Ron Bartos  
Assistant Curator, intern at the Curatorial Program in  
collaboration with House of Israeli Art, Academic College  
of Tel Aviv–Yafo: Osnat Oliel-Limor  
Graphic Design: Kobi Franco Design  
Exhibition Catalogue  
Editor and Author: Ron Bartos  
Design and Production: Studio RoniveRony  
Copyediting: Maya Shimony  
Photography: Lena Gomon  
The exhibition and catalogue are generously supported by  
Dr. Itamar Borowitz in memory of Adv. Ety Avni-Borowitz

## Ruth Dorrit Yacoby: The Door to the Secret Garden

Curator: Hadas Kedar  
Assistant Curator: Julia Yablonsky  
Exhibition Design: Ariel Armoni  
Installation of Hanging Devices: Luka Ratin  
Curatorial research supported by a scholarship from the  
House of Israeli Art, Academic Collage of Tel Aviv–Yafo  
*The Woman of a Thousand Voices*, 2007  
66 min  
Director, Cinematographer, and Editor: Amram Yacoby  
Poems and Artworks: Ruth Dorrit Yacoby  
Sound Design: Nissim Massas  
Singing: Shlomit Jacoby  
The Yehoshua Rabinovich Foundation for the Arts, Tel Aviv  
*Malka (The Lost Princess)*, 2013  
30 min  
Director, Cinematographer, and Editor: Amram Yacoby  
The Yehoshua Rabinovich Foundation for the Arts, Tel Aviv;  
The Gesher Multicultural Film Fund; Cinema South Film Festival Fund

## Rechter: A Museum in a Small Town in the Middle East

Curator: Dana Gordon  
Assistant Curator, intern at the Curatorial Program in  
collaboration with House of Israeli Art, Academic Collage  
of Tel Aviv–Yafo: Ilanit Arkin-Kish  
Framing and Production: The Print House, Tel Aviv  
3-D Rendering and Films: Roy Gordon, Chen Zirinski, Dana Gordo  
Painting: Bar Flesch  
Scanning: Shuki Kook  
Presented in collaboration ReCA – Rechter Center for Architecture

### Inward Gaze

## Eli Singalovski: Herzliya Museum, Southern Façade

Curator: Dana Gordon  
Text: Aya Lurie  
Framing and Hanging: The Print House, Tel Aviv

### Collection+

## Hand Built: Multi-Generation Ceramic Sculpture in Israel

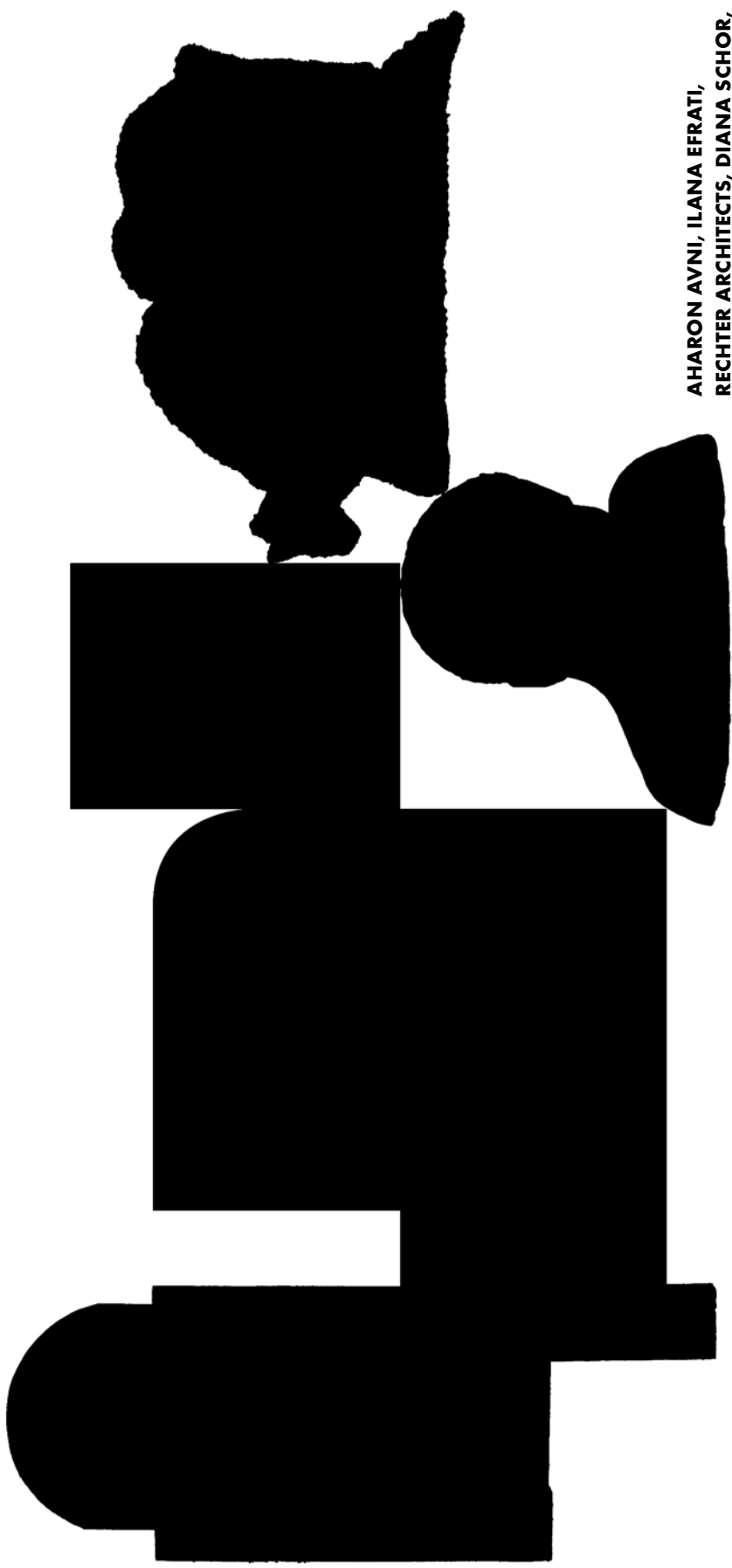
Participants: **Yoav Admoni, Netya Aylon, Hedwig Grossman, Nora Kochavi and Naomi Bitter, Abraham Kritzman, Gedula Ogen, Lital Sofer, Talia Tokatly**  
Curator: Tali Kayam  
Exhibition Design: Tomer Schmilovitch  
The exhibition is generously supported by Friends of the Museum  
Orna and Geoffrey Stern

### Collection+

## Ilana Efrati: After the Birds' Paradise

Curators: Aya Lurie, Natalie Tiznenko  
Woodwork: Sharon Zargary  
Video Editing: Yair Asher  
Textile Restoration and Consultancy: Shoshana Mandel  
Curatorial research generously supported by Emda Group,  
marking its thirtieth anniversary





מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית  
متحف هرتسليا للفنون المعاصرة

HERZLIYA MUSEUM OF CONTEMPORARY ART

AHARON AVNI, ILANA EFRATI,  
RECHTER ARCHITECTS, DIANA SCHOR,  
ELI SINGALOVSKI, RUTH DORRIT YACOBY,  
HAND BUILT: YOAV ADMONI, NETALY AYLON, HEDWIG GROSSMAN,  
NORA KOCHAVI AND NAOMI BITTER, ABRAHAM KRITZMAN,  
GEDULA OGEN, LIGAL SOFER, TALIA TOKATLY