

ראובן ישראל

שי אזולאי

שותפי־על



ממלאת מקום מנכ"ל: שולי כסלו

שותפי־על: ראובן ישראל, שי אזולאי

8 בספטמבר – 31 בדצמבר, 2011
אולם מרקוס ב' מיזנה, האגף ע"ש גבריאלה ריץ'

תערוכה

אוצרות: אלן גינתון וענת דנון-סיון
אוצרת משנה: נועה רוזנברג
חלייה: טיבי הירש
עזרה בהקמה: אור הרץ, טוקן סטודיו לעיצוב, גד זוקין
תאורה: נאור אגיאן, אייל ויינבלום, ליאור גבאי, אסף מנחם
רישום: שרגא אדלסבורג, עליזה פרידמן-פדובנו, שושי פרנקל
שימור: ד"ר דורון לוריא, מאיה דרסנר, נגה שוסטרמן, קלרה קרלובה

קטלוג

עיצוב והפקה: מיכל סהר
צילום: יעקב ישראל
צילומים נוספים: אסף עברון ("פאטימה" – תצלומי חלל)
עריכת טקסט: אורנה יהודיוף, סיגל אדלר-שטראוס
תרגום לאנגלית: דריה קשובסקי
עריכה אנגלית: תמר פוקס

תודות

נועה דולברג, אור הרץ, שי אזולאי, אלן גינתון, ענת דנון-סיון,
נועה רוזנברג, יפה ברוורמן, עדי גורה, יעקב ישראל, מיכל סהר, אולי אלתר,
אלעד קופלר, אסף פקר, זיו אלון, עודד וענת אמיתי, יובל בן־נון ועודד ירון,
גיא הדרי, רחמים הושמנד, אריה דולברג, גד זוקין.

תודה מיוחדת לנטע סגל.

התערוכה בחסות **דיסקונט**

כל המידות בס"מ, עומק × רוחב × גובה

© כל הזכויות שמורות למוזיאון תל אביב לאמנות, 2011, קט' 13/2011
מסת"ב 0-036-539-965-978

תוכן העניינים

אלן גינתון	4
פתח דבר	
ענת דנון-סיון	6
החלקיק האלוהי:	
על עבודתו של ראובן ישראל	
קורות חיים	53
עדי אפעל	54
אבחנה גוזרת בשדה הפלסטי	

פתח דבר

אלן גינתון

שותפי־על: ראובן ישראל, שי אזולאי היא תערוכה זוגית משותפת של הצייר שי אזולאי והפסל ראובן ישראל. השם, שנחנן לתערוכה האמנים עצמם, הוא מונח בפיזיקת החלקיקים. במונח זה גלום הרעיון, המבוסס על התיאוריה של סימטריית־על, שלכל חלקיק אלמנטרי מסוג מסוים (פרמיון) צריך להיות חלקיק־שותף משוער (Superparticle או Sparticle) מסוג אחר (בוזון). שם התערוכה מהדהד גם שמות של סדרות על גיבורי־על בתרבות הפופולארית. וכמו שנרמז בשם זה, במפגש בין האמנים נוצרות סימטריות, חיבורים לא צפויים ואף אבסורדיים בין המדעי לדתי, שאינם נטולי הומור.

גוף העבודה שמציג כל אחד מזוג האמנים נחלק, אם כי לא באופן חד, לשתי חטיבות עיקריות: אזולאי מציג "ציורי סטודיו" ו"ציורי מדבר". ציורי הסטודיו הם סצנות פנים ואילו ציורי המדבר מתארים אירועים המתרחשים בחוץ. המדבר והסטודיו יכולים להתפרש כמדבר ומקדש, שני אתרים של המיתוס הדתי, הכוללים את הציפייה,התנועה לקראת והפרקטיקה היומיומית. ישראל מציג פסלי גופים גיאומטריים המתייחסים לאתרים ארכיאולוגיים ומקודשים תוך חיפוש אחר "הצורה האידיאית", "תמצית הדברים", ¹ ופסלים הנדמים לכלי תעופה חלליים, מעין עב"מים. בכל אחת משתי החטיבות האלה יש מפגש בין הקדמוני, העתיק, לבין העכשווי ואף העתידני. הן מצביעות על הקירבה בין השריד הארכיאולוגי או הקדוש לבין צלחות מעופפות או מאיץ חלקיקים. "מנהרת הזמן" מקשרת בין הארכיאולוגי לבין מדע בדיוני. אפשר לומר שכל האלמנטים בתערוכה זו – הציורים

^[1] ענת דנון־סיון, "החלקיק האלוהי", ראו עמ' 6–7 בקטלוג זה

והפסלים – נעוצים במקומם, משופדים למוטות או תקועים במדבר, אך שואפים אל הנשגב ורוצים לממש את פוטנציאל ההמראה והריחוף הגלום בהם. מאפיין מהותי נוסף של העבודות בתערוכה הוא הצבע כמפעיל של האירוע האמנותי. הציור של אזולאי נוצר כל־כולו מתוך מריחת הצבע הגורמת למעברים בין הריאלי לפנטסטי. הצבע אצלו הוא גירוי לגילוי טרנספורמטיבי, ל"רגע הגדול" של הציור. מצד אחד, הציור נבנה מטקסטורות ושטחי צבע רחבים ומתוחמים, ומצד אחר, טיפות הצבע המותזות בסטודיו מעוררות אירועים ציוריים לא צפויים, הזויים, בלתי נשלטים. הצבעוניות בפיסול של ישראל גם היא מתוחמת ומאופיינת בכתמיות עזה וזוהרת, וגם אם עיבודה מוקפד ונקי, היא הזויה וחלומית. כאן המקום לציין כי העיר ירושלים קיימת ברקע העבודות של שני האמנים.

את יחסי השיקוף ההדדי הנוצרים בין העבודות של שני האמנים אפשר להאיר באמצעות ציטוט מתוך הפואמה "האמנות הסינית והאמנות היוונית" מאת המשורר והמיסטיקן הסופי ג'אלל א־דין מחמט רומי (1207–1273):

... בטוהר הזה

הם מקבלים ומשקפים את המראות של כל רגע, מכאן, מן הכוכבים ומן החלל הריק.

הם אוספים אותם כמו היו רואים

בצלילות המוארת

החוזה בס.²

^[2] תרגום: זאב קיציס. הטקסט העתיק מתאר סצנת מירוק והברקה של קיר בידי קבוצת אמנים אחת, עד כדי שיקוף עבודתה של קבוצת אמנים אחרת, מתחרה, שעובדת בסמוך. מבחינת המסר הרוחני, הניקיון והמירוק בשיר זה אינם אלא התמזגות מדיטטיבית בהיעדר ובריק, ההופכת ל"טוהר השמים הפתוחים". ראו: אלן גינתון, "הציור המואר", שותפי־על: שי אזולאי, ראובן ישראל, מחיאון תל אביב לאמנות, ספטמבר 2011, הערה 14.

אנו אסירי תודה לאמנים ראובן ישראל ושי אזולאי על הזכות שניתנה לנו להציג את עבודתם במוזיאון ועל סיועם הרב במהלך ההכנות לתערוכה. תודה מקרב לב לבנק דיסקונט על תרומתם הנדיבה לטובת התערוכה והפקת הקטלוג; תודה לגלריה ברוורמן על תמיכתה ועל השאלת עבודותיו של ראובן ישראל לתערוכה. תודה למשאילים הרבים שנענו ברצון להשאיל את היצירות לתקופת התערוכה.

תודה לעדי אפעל על מאמרה הייחודי ועל תרגומו לאנגלית. תודה למיכל סהר על עיצוב והפקת הקטלוג; לסיגל אדלר ולאורנה יהודיוף על העריכה הלשונית בעברית; למתרגמת הקטלוג לאנגלית דריה קטובסקי ולעורכת הלשונית באנגלית תמר פוקס. תודה ליעקב ישראל על צילום העבודות של ראובן ישראל ועל צילומי ההצבה. תודה לדינה פפו ולדוברת המוזיאון אורית אדרת. תודה לטיבי הירש על תליית העבודות; לשרגא אדלסברג, לעליזה פרידמן־פדובנו ולשושי פרנקל במחלקת הרישום במוזיאון; לצוות מחלקת השימור, ד"ר דורון לוריא, מאיה דרסנר, נגה שוסטרמן וקלרה קרלובה. תודה לנאור אגיאן, אייל ויינבלום, ליאור גבאי ואסף מנחם על התאורה. תודה ליעקב נחום על הסיוע הטכני. תודה לאוצרת־השותפה בתערוכה ענת דנון־סיון; ותודה לאוצרת המשנה נועה רוזנברג.

איור 1: שרשרת DNA



ה־20. לחלקיק זה יש שם נוסף ומפתיע: "החלקיק האלוהי".² מושג פרדוקסאלי זה קושר בין המונח המדעי המשקף יחידת חומר זעירה לבין מושג מופשט, שאינו חומרי, ויסודו ברוח ובאמונה. שני אלמנטים אלה באים לידי ביטוי גם ביצירתו של ישראל.

הבחירה של ישראל ליצור אובייקט המדמה מאיץ חלקיקים קושרת את יצירתו לעולם המדעי ומשקפת את עניינו הרב בחומר ובצורה. אבל בבטן המאיץ של ישראל חבוי סוד נוסף, הקושר אותו לעולם הרוח והאמונה: צורה חסרה המאזכרת מתווה של אבן השתייה הניצבת תחת כיפת הסלע בירושלים. במסורת היהודית, אבן השתייה נחשבת מקור בריאת העולם ומכונה "היסוד". מקור המילה בשורש ש.ת.ת., שמשמעו יסד. על פי מסורת זו, האבן מסמנת את מקום עקדת יצחק ואת החלק המקודש של בית המקדש הראשון והשני. במסורת המוסלמית, אבן זו מסמנת את מקום עלייתו

^[2] עילם גרוס, "החיפוש אחר החלקיק האלוהי", פיזיקפלוס, המגזין המקוון של החברה הישראלית לפיזיקה 12, 15.6.2009. http://physicaplus.org.il/zope/home/he/1223030912/god_particle

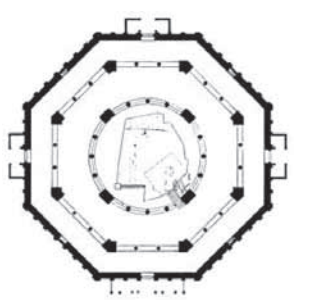
איור 2: פרסומת לממתקי m&m, מנהטן, ניו יורק



השמיימה של הנביא מוחמד ואת מעמד קבלת מצוות התפילה.³ גם בפסל **מודל סטנדרטי מינימלי** (2010–2011)^{קט"5} הצורה הגיאומטרית מתפקדת כתמצית צורנית, כחלקיק זעיר, הנושא בתוכו זיכרון היסטורי של דת ומקום. הפסל שואל את צורת הבסיס הגיאומטרית של מבנה כיפת הסלע שבהר הבית, שבמרכזו ניצבת אבן השתייה ^(איור 3). המבנה ידוע כמקום קדוש לאסלאם, שלישי בחשיבותו אחרי מכה ומדינה. אבן השתייה וכיפת הסלע עומדות כמקור העולם וכמקור המריבה בין שתי מסורות: היהודית והמוסלמית. המונח "מודל סטנדרטי מינימלי" לקוח מתחום פיזיקת החלקיקים ופירושו – היתכנות מודל סימטרי של החלקיקים האלמנטריים בטבע. ישראל מחיל מושג זה על המבנה המקודש של כיפת הסלע, הידוע בסימטריה המושלמת שלו בין חלקיו השונים. בתהליך הפירוק וההפשטה של אתר זה, ישראל מחסיר את הכיפה המוזהבת והעיתורים המרהיבים ומשמר צורת יסוד

^[3] רחל סבאג, ירושלים בנייה ואבן: כיפות במבנים ובתי מדרון, ירושלים: הוצאת מעלות בע"מ, התשנ"ה, עמ' 29.

איור 3: מבנה כיפת הסלע בהר הבית, ירושלים



של שני מחומנים שחורים, הניצבים זה על זה. צבעו השחור של הפסל מרמז אולי לכעבה שבמכה, אתר מקודש באסלאם, הקשור במישרין בסיפור כיפת הסלע ובמסעו הלילי של מוחמד ממכה לירושלים. פולחן הכעבה והנוהג להקיף את האתר שבע פעמים מיתרגם אצל ישראל למנגנון הסיבובי של הפסל. עם סיבובו, הצורה הסגורה נפתחת, אך מסתובבת על ציר "שגוי" וא־סימטרי. צורתו של הפסל מעוררת אסוציאציה נוספת מתחום אחר: של צלחות מעופפות החוגגת באוויר.

השפעת ז'אנר המדע הבדיוני ניכרת גם בפסל **שלשלת** (2010)^{קט"9}. עבודה זו מאזכרת צורה גיאומטרית בעלת 11 צלעות הנמצאת בבסיס מבנה כיפת השלשלת שבהר הבית, אבל צבעוניותה קרובה יותר לציוריו של האמן הבריטי ומאייר ספרי המדע הבדיוני, כריס פוס (Foss)^(איור 4). ישראל תוהה: "מה היה קורה לו היינו לוקחים את אל אקצה לחלל? מה היה קורה לו היו מרחפים עב"מים מעל ראשה של כיפת הסלע?" המחשבה הזו משבשת לרגע את הממד הפוליטי של הדיון, שמעורר האזכור להר הבית. מה בין צלחות מעופפות לבין הקונפליקט הישראלי־ערבי? מה בין ניסיון ההרחקה למחוזות החלל החיצון לבין פתרון הסכסוך? נדמה כי ישראל מציע נקודת מבט המשקיפה מלמעלה על ההתרחשויות; נקודת מבט ספקנית ובלתי מעורבת, שהופכת את הממשי למודל תיאורטי. מבנה המודל

איור 4: כריס פוס, כריכה לספר של אייזק אסימוב Early Asimov, vol. 1, 1982, הוצאת גרנדה, לונדון



מתממש גם בעבודה **אשר ניסו בעוז לפרוץ את גבול עולמם הקטן** (2011)^{קט"11}: שלושה כדורים מונחים על שולחן, שמאזכר בצורתו את מחווה הר הבית, כפי שהוא נראה ממבט על. הכדורים מסמנים את הכיפות ונראים לרגעים ככוכבי לכת ולרגעים ככדורי שולחן ביליארד הממתינים למהלך הבא של המשחק. הפסל **מקלעת העצב II** (2011)^{קט"1}, מוסיף עוד נדבך ל"פרשה הפיסולית" של ישראל. מקורו של הפסל בדימוי של יצור כלאיים בעל פני אישה, גוף של סוס וזנב של טווס, המכונה "אל בוראק". על פי המסורת המוסלמית, אל בוראק היה בהמת המשא של הנביא מוחמד במסעו ממכה לירושלים. מסופר כי זמן קצר לפני עלייתו של מוחמד השמיימה, קשר מוחמד את אל בוראק לחומת הר הבית, והחור שנותר במבנה משמש היום מעין הוכחה לאמיתות הסיפור. את סימני החור התיק ישראל לכותלי מוזיאון תל אביב לאמנות, בצורת מוט שחודר את קיר התצוגה. האם יש לראות במעשה זה הצעה להחלפה של מבנה קדוש אחד באחר? כפי שאל בוראק הוא יצור אניגמטי וחמקמק במסורת המוסלמית, כך גם אל בוראק של ישראל נותר בגדר תעלומה. המנגנון הדיכוטומי של גילוי והסתרה מייצר תחושת ערפול

	
איור 5: חואן מירו, דמוות (עם מטרייה), 1931 (רפליקה 1973), עץ, עלים יבשים ומטרייה, גובה: 198	
	

ואי ודאות אצל הצופה, וכל אסוציאציה שמעלה הפסל נדחית על הסף ומעוררת אסוציאציה נוספת. ישראל מתאר את המהלך הפיסולי שלו, הכולל הסטות ושיבושים, כ"זירת פשע מושלם. אתה בא ויש לך גופה, אך כל רמז מוביל ל'ידד אנד'. אתה לא מצליח לפענח את המקרה".

הגוף ההיברידי של **מקלעת העצב II** יכול להידמות גם לגוף נשי. צורת המניפה מזכירה דגם של שמלה נשית, וקצה המוט החודר את הקיר מסתיים בבליטה אדומה, המרמזת על איבר מין זכרי. המונח "מקלעת העצב"⁴ הוא מונח פיזיולוגי, המתאר אסופת צרורי עצב המעצבבת את האגן והגפיים התחתונות, שבין היתר אחראים לעצבוב הערווה. שם זה מְשווה לעבודה יסוד גופני ארוטי, העומד בסתירה לאסתטיקה הגיאומטרית הקרה שהוא משדר במבט ראשון. היסוד הגופני של העבודה ראשיתו ביד האמן המבצעת, החותכת, משייפת, מכליאה ומהקצעת את לוחות האס־די־אף, וסופו בפעולת צביעה קפדנית הדורשת דייקנות ומאמץ רב להשגת מראה תעשייתי קר. גוף היברדי זה מאזכר את פסלו של של האמן הספרדי חואן מירו [Miró], דמות (עם מטרייה) (1931)^(איור 5), שנעשה ברוח הסוריאליזם המופשט. פסלו של מירו מרמז בצורתו על דמות גברית האוחזת מטרייה וזר פרחים (סמל לחיזור), וממרכזו מזדקר מוט פאלי המעניק לעבודה ממד ארוטי.

נוכחותו של הגוף בעבודתו של ישראל ראשיתה כבר בפסליו המוקדמים. אלה הדהדו אמנם פיסול מינימליסטי נוקשה בעל צבעוניות פסטלית מתקתקה, אך למעשה היו, לדברי האמן, מעין "רוחות רפאים, ייצוגים של גוף מוסתר תחת מעטה". כך, למשל, הפסל **J.W.B. (ג'ון ויין בוביט)** (2007)^{קט' 25} מחופש לפסל גיאומטרי וכולל צורה פאלית התלויה תחתיו ומסגירה את זהותו. ג'ון ויין

^[1] המונח המקובל היום הוא "מקלעת העצה".

	
איור 5: חואן מירו, דמוות (עם מטרייה), 1931 (רפליקה 1973), עץ, עלים יבשים ומטרייה, גובה: 198	
	



בוביט היה גבר בוגדני, שאיבר מינו נחתך בשנתו בידי אשתו הזועמת. ישראל עושה שימוש בשמו של בוביט כמעין שם קוד המרמז בגיחוך על חרדת הסירוס והרדיפה אחרי העונג המיני. בפסל **שער קט' 8** (2010–2011)⁸, נראה שלד מתכתי המרמז על מבנה שערי הקשתות בהר הבית, המצוי בקצה גרם המדרגות המוביל אל כיפת הסלע. בפינת הפסל תלויה על בלימה צורה, הנדמית כאבן ראשה או לחילופין דימוי של אזור החלציים, המסמן את האונות הגברית. בפסלים אחרים של האמן נמצא פרגמנטים נוספים של גוף בצורות של נקבים, חורים ובליטות פאליות, המייצרים מנגנון ארוטי פטישיסטי של תשוקה וחסר.

ייצוג דיכוטומי של גוף מלא וארוטי לעומת גוף עקר וחסר מופיע בספרו של מישל וולבק [Houellebecq] החלקיקים האלמנטריים (1998), באמצעות גיבוריו, שני אחים למחצה, מישל וברונו, שנזנחו בילדותם בשנות ה־60 של המאה ה־20 על ידי אימם ההדוניסטית. ברונו, מורה לספרות, מכור למין מנעוריו ואינו מסוגל לקיים חיים אישיים תקינים ומלאים בשל דחפיו המיניים הבלתי פוסקים. אחיו מישל, מדען בתחום הביולוגיה

	
איור 5: חואן מירו, דמוות (עם מטרייה), 1931 (רפליקה 1973), עץ, עלים יבשים ומטרייה, גובה: 198	
	

המהלך הפיסולי של ראובן ישראל, על אף הדמיון הרב שלו למהלך הרטורי של וולבק, שואף לאחד את האלמנטים המפורדים והמפוצלים לשלמות אחת. נדמה כי בעבודתיו, אלמנטים אלה, הנמשכים זה אל זה ככוחות מנוגדים, מבקשים להתלכד ל"מעשה סבכה נהדר, עצום והדדי".

המולקולרית שעוסק בבידוד ושכפול גנים, אינו מסוגל לממש את אהבתו לאנאבל משום אישיותו הקרה והמרוחקת וא־מיניותו. שני הגיבורים הספרותיים של וולבק משקפים את חוויית הפיצול של הגוף היצרי ושלוח הרסן אל מול הגוף המתורבת והשכלתני בעידן הקפיטליזם המאוחר.⁵ מישל דז'רזינסקי, המדען בספרו של וולבק, מתאר תמונת עולם קרה, חשוכה ומפוצלת בלבו של עולם נאור ומתקדם, שהאדם חי בתוכו חיים של ניכור, בדידות ופחד:

הצורות המופיעות בטבע [...] הן צורות אנושיות. המשולשים, מעשי הסבכה וההסתעפויות מתגלים בחוך מוחנו. אנו מזהים אותם. אנו מעריכים אותם: אנו חיים בקרבם. בקרב יצירי רוחנו, יצירות אנושיות, המובנות לאדם, אנו מתפתחים ואנו מתים. בלב המרחב, המרחב האנושי, אנו עורכים מדידות: באמצעות המדידות האלה אנו יוצרים את המרחב, את המרחב שבין המכשירים שלנו.

[...] הוא [האדם] מדמיין את היצורים בדמותו הפשוטה של הכדור, מבודד במרחב, מצונף במרחב, נמחץ על ידי נוכחותם הנצחית של שלושת הממדים. מבועתים ממושג המרחב, מצטנפים בני האדם; קר להם, הם פוחדים. [...] בלב המרחב המנטלי שלהם נוצרים הפרידה, ההתרחקות והייסורים. [...] הפרידה היא כינויו האחר של הרוע; זהו גם כינויו האחר של השקר. למעשה לא קיים אלא מעשה סבכה נהדר, עצום והדדי.⁶

^[1] אריק גלסנר, "מותה של האהבה", ארץ אחרת 54, ינואר 2010, http://acheret.co.il/?cmd=articles.340&act=rea&id=2099

^[2] מישל וולבק, החלקיקים האלמנטריים (מצרפתית: מיכל סבו), תל אביב: בבל, 2009, עמ' 301–302.

(1)

מקלעת העצב II, 2011

אס־די־אף, צבע מכוניות ופלדח אל־חלד, 114×70×20
באדיבות גלריה ברוורמן, תל אביב

Buraq, 2011

MDF, car paint, and stainless steel, 114×70×20
Courtesy of Braverman Gallery, Tel Aviv

(2)

למטה: **BFF**, 2011

אס־די־אף וצבע מכוניות, 36×40×40
אוסף פרטי, תל אביב

Bottom: **BFF**, 2011

MDF and car paint, 36×40×40
Private collection, Tel Aviv



(3)

2011, **מיניבר**

אס־די־אף וצבע מכוניות, 123×38×146

באדיבות גלריה ברוורמן, תל אביב

Minibar, 2011

MDF and car paint, 123×38×146

Courtesy of Braverman Gallery, Tel Aviv

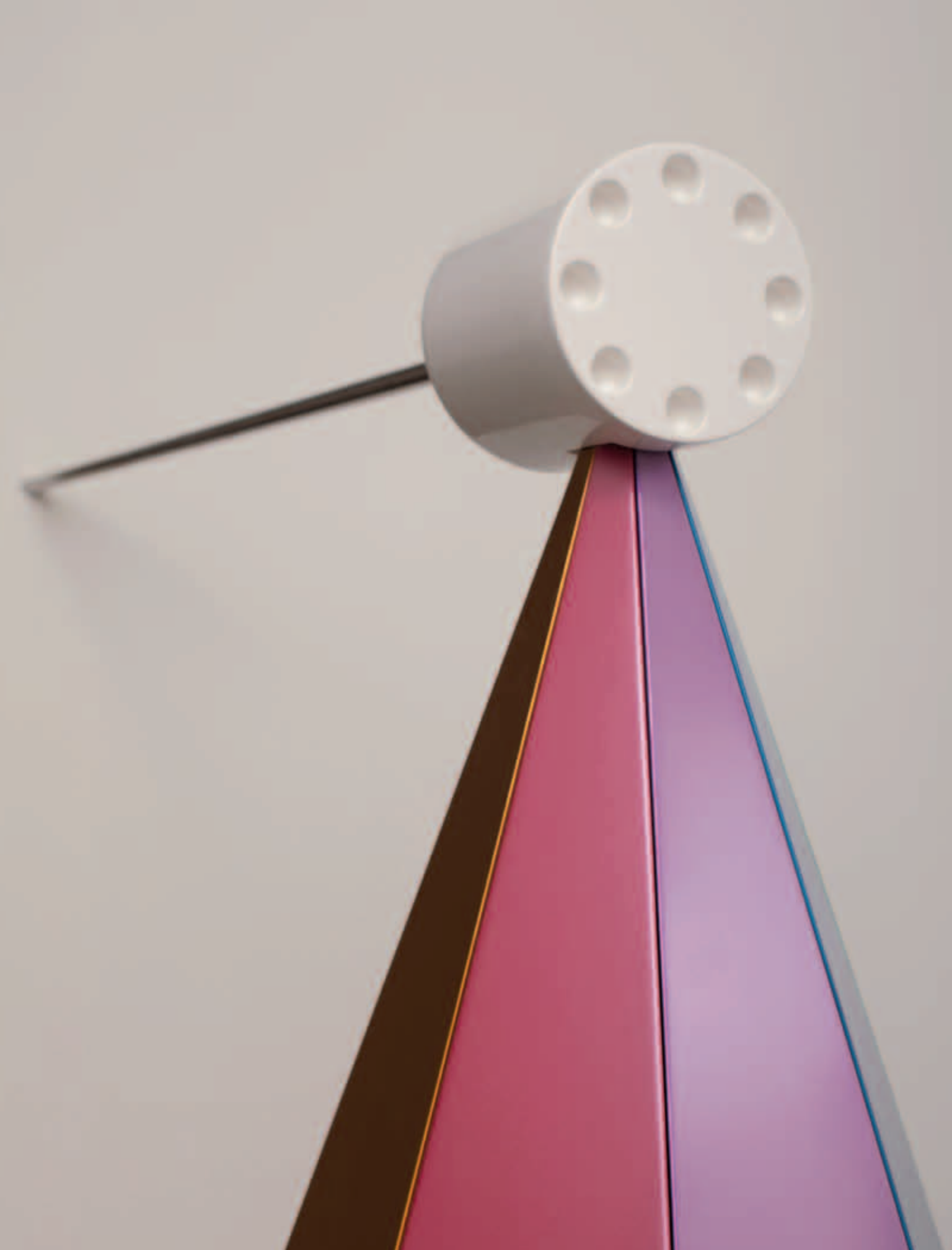


שי אזולאי, **ניסוי**, 2009

Shai Azoulay, ***Flying Men***, 2009









(4)

האנבו, 2010

אס־די־אף, צבע מכוניות ופלדת אל־חלד מימין:

האנבו 5א, 170×50×50, אוסף חגית ועופר שפירא

האנבו 6ב, 190×50×50, אוסף ג'ני וחנינה ברנדס, תל אביב

האנבו 6א, 203×50×50, אוסף פרטי

האנבו 6ב, 182×50×50, אוסף ג'ני וחנינה ברנדס, תל אביב

האנבו 4א, 174×50×50, אוסף פרטי

Haunebu, 2010

MDF, car paint and stainless steel

left to right:

Haunebu 4a, 174×50×50, private collection

Haunebu 5b, 182×50×50, Geny Hanina Brandes Art

Collection, Tel Aviv

Haunebu 6a, 203×50×50, private collection

Haunebu 6b, 190×50×50, Geny Hanina Brandes

Art Collection, Tel Aviv

Haunebu 5a, 170×50×50, collection of

Hagit and Ofer Shapira

(5) למטה:

מודל סטנדרטי מינימלי, 2011–2010

אס־די־אף, וצבע מכוניות, 120×120×15

באדיבות גלריה ברוורמן, תל אביב

Bottom:

Minimal Standard Model, 2010–2011

MDF, car paint, and stainless steel

120×120×15, courtesy of

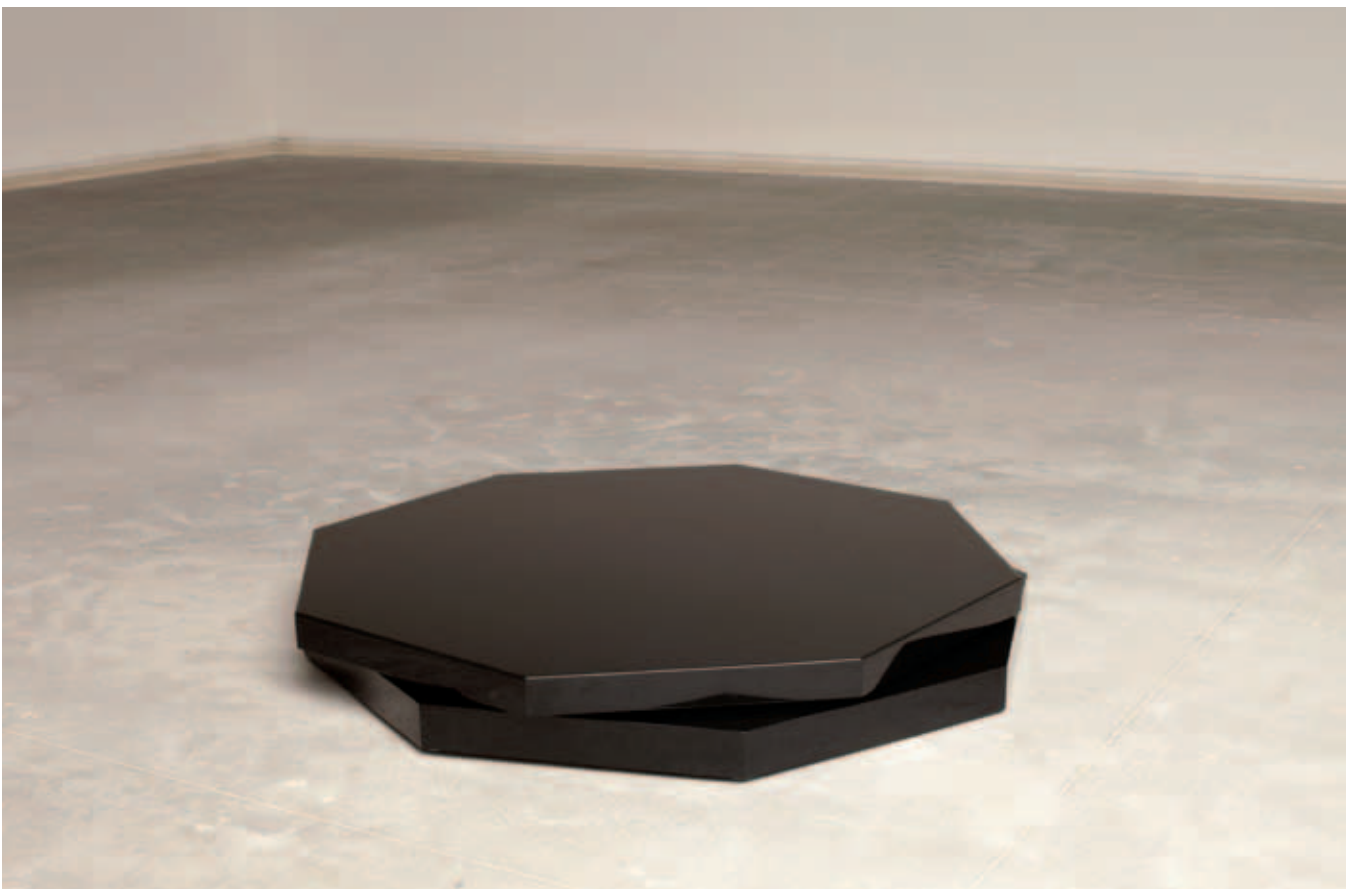
Braverman Gallery, Tel Aviv



(6)

האנבו 6ב, 2010
אס־די־אף, צבע מכוניות ופלדח אל־חלד, 190×50×50
אוסף ג'ני וחנינה ברנדס, תל אביב

Haunebu 6b, 2010
MDF, car paint and stainless steel, 190×50×50
Geny Hanina Brandes Art Collection, Tel Aviv





(7)

קומפוזיציה בחום, ירוק ובל', 2011
אס־די־אף, עץ וצבע מכוניות, 150×34×34
באדיבות גלריה ברוורמן, תל אביב

Composition in Green, Brown and Beige, 2011
MDF, wood and car paint, 150×34×34
Courtesy of Braverman Gallery, Tel Aviv



(8)

שער, 2010-2011
אס־די־אף, צבע מכוניות ופולדח אל־חלד, 240×84×230
באדיבות גלריה ברוורמן, תל אביב

Gateway, 2010-2011
MDF, car paint, and stainless steel, 240×84×230
Courtesy of Braverman Gallery, Tel Aviv





מימין לשמאל: שי אזולאי, **שילוח**, 2011
ראובן ישראל, **שלשלת**, 2010
שי אזולאי, **תלוי** (פרט), 2009

left to right:
Shai Azoulay, **Hang On** (detail), 2009
Reuven Israel, **Silsila**, 2010
Shai Azoulay, **Dispatch**, 2011



(9)

שלישלת, 2010
אס־די־אף, צבע מכוניות ופלדח אל־חלד, 80×80×110.5
אוסף פרטי, בלגיה

Silsila, 2010
MDF, car paint and stainless steel, 80×80×110.5
Private collection, Belgium

(10)

מהירון, 2011

אס־די־אף, צבע מכוניות ופלדת אל־חלד, 64×80×310
באדיבות גלריה ברוורמן, תל אביב

Rush-More, 2011

MDF, car paint and stainless steel, 64×80×310
Courtesy of Braverman Gallery, Tel Aviv





למעלה: שי אזולאי, **הזיה**, 2010
 שי אזולאי, **הגנון**, 2009
 למטה: ראובן ישראל, **מהירון**, 2011

Top: Shai Azoulay, **Hallucination**, 2010
 Shai Azoulay, **Gardener**, 2009
 Bottom: Reuven Israel, **Rush-More**, 2011





(11)

אשר ניסו בעוז לפרוץ את גבולות עולמם הצר, 2011

אס־די־אף, צבע מכוניות ופלדת אל־חלד, 73×80×163
אוסף גלריה ברוורמן, תל אביב

למעלה: שי אזולאי, **אוריינטליזם**, 2009

Who Tried So Hard to Break Out of their Little World

MDF, car paint, and stainless steel 73×80×163, 2011
Braverman Gallery Collection, Tel Aviv

Top: Shai Azoulay, ***Orientalism***, 2009





(12)

הד, 2010

אס־די־אף, צבע מכוניות ופולדח אל־חלד, 37×37×43
באדיבות גלריה ברוורמן, תל אביב

Head, 2010

MDF, car paint, and stainless steel, 37×37×43
Courtesy of Braverman Gallery, Tel Aviv

(13)

2011-2010, **באבי**,

אמ־די־אף וצבע מכוניות, 81×37×60
אוסף פרטי, אנטוורפן

Babi, 2010-2011

MDF and car paint, 81×37×60
Private collection, Antwerp





2010 **הזוכים בפרסי משרד התרבות והספורט לאמנות ועיצוב**

2009, מוזיאון הרצלייה לאמנות עכשווית

Il segreto dello sguardo, גלריה סן פדלה, מילנו

2011 **לוקומושן**, גלריה 121, תל אביב

Senses of the Mediterranean, האנגר ביקוקה, מילנו,

בארגונם של הידידים האיטלקים של מוזיאון תל אביב לאמנות

פרסים ומלגות

2004 פרס הצטיינות ע"ש אהוד אלחנני, המחלקה לאמנות בצלאל,

אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים

2004–2005 מלגת קרן התרבות אמריקה–ישראל

2006 מלגת קרן ריץ’

2006–2007 מלגת קרן התרבות אמריקה–ישראל

2007 פרס קרן מורשה, מוזיאון תל אביב לאמנות

2009 פרס האמן הצעיר, משרד התרבות והספורט

קורות חיים

נולד בירושלים ב־1978

חי ועובד בתל אביב

השכלה

2004 תואר בוגר באמנויות (BFA), המחלקה לאמנות, בצלאל אקדמיה

לאמנות ועיצוב, ירושלים (בהצטיינות)

2007 תואר מוסמך באמנויות (MFA), תוכנית ללימודי המשך באמנות

וצילום, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, תל אביב (בהצטיינות)

תערוכות יחיד

2006 **ראובן ישראל**, גלריה ברוורמן, תל אביב

2009 ***Range of Sorrow***, גלריה מונטרסיו, מילנו, איטליה

2010 ***Fatima***, גלריה ברוורמן, תל אביב

From Shapes to Forms, מוזיאון פלוריאנו בודיני, ג'מוניו,

איטליה

2011 **שותפי־על: ראובן ישראל, שי אזולאי**, מוזיאון תל אביב

לאמנות

תערוכות קבוצתיות

2004 **שלושה בוגרי בצלאל**, גבעון גלריה לאמנות, תל אביב

2005 **ארטיק 7**, המוזיאון לאמנות ישראלית, רמת גן

Favorite, גבעון גלריה לאמנות, תל אביב

2007 ***Somewhere Better than this Place***, גלריה ברוורמן,

תל אביב

שטוח, גלריה בצלאל, תל אביב

Forms of Construction, Eigse Carlow Arts Festival, אירלנד

סלמה 007, תערוכת בוגרים, תוכנית לימודי ההמשך, בצלאל

אקדמיה לאמנות ועיצוב, תל אביב

נא ומבושל, הגלריה לאמנות, אוניברסיטת חיפה

2008 **היה היה**, גלריה ברוורמן, תל אביב

בלאט, פרויקט של רוטשילד 69, תל אביב

High Speed Smooth Movements, חלל התצוגה HSF

(Harlem studio Fellowship), ניו יורק

אמנות ישראלית צעירה: זוכי פרס קרן מורשה, ביתן

הלנה רובינשטיין לאמנות בת זמננו, מוזיאון תל אביב לאמנות

2009 **מה פיסול רוצה?**, גלריה בצלאל, תל אביב

מאוסף ד"ר רימונד אזיבר, Espace Croix–Baragnon,

טולוז, צרפת

Harlem States of Mind, מוזיאון פלוריאנו בודיני,

ג'מוניו, איטליה



הבחנה גוזרת בשדה הפלסטי

ע ד י א פ ע ל

הכתוב שלהלן הוא עיבוד של הרצאה שניתנה ביום העיון "רזולוציה" שהתקיים בבצלאל, תל אביב, בפברואר 2010. הוא מועבר בזאת לרשות עבודותיו של ראובן ישראל, לעמוד לצדן, ללוות אותן, לנוח בצלן או להיות חגור על מותניהן ולתרום להצגתן כפי שהן, דברים ראויים.

כשהיא נחשבת במסגרת המושגית של ההגות המערבית, ההבחנה (distinction) היא בראש ובראשונה פעולה של השכל (ואף מחווה הייחודית לשכל), אך יש לבדוק אם אפשר גם להחילה על השדה הפלסטי. נראה שהתשובה חיובית, מכיוון שמאז ומעולם השדה הפלסטי – המתחיל ברחוב, עובר במוזיאון, מסיים בספרייה ובבית וחוזר לרחוב – הפריד דברים מדברים, גופים מצורות, צורות מקווים, דימויים ממצעים, חומר מגוש, גוף מגוש, גוף מחומר, גופים מדברים וכן הלאה. הנה אפוא הגדרה ראשונית. השדה הפלסטי הוא תחום פוייטי (יצרני¹) הפועל במציאות המתפשטת (כלומר בחומר). הפעולה היסודית המתרחשת בשדה הפלסטי, כך אציע, היא הפרדתם, או אולי אף יש לומר היפרדותם, של גופים מדברים. סדרות של פרידות מרכיבות את השדה הפלסטי. "אלה שבאים, אלה שהולכים" יאמרו הפוטוריסטים; דברים שבאים, דברים שהולכים, בתחנת הרכבת של הגוף; וגופים שבאים, גופים שהולכים על במת החומר.

- ¹ הטקסט הראשוני בנושא הוא, כמובן, אריסטו, **בואטיקה** (תרגום והערות: שרה הלפרין), תל אביב: הוצאת אוניברסיטת בר אילן והקיבוץ המאוחד, 1977; חשוב לציין, כי "פוייזיס" מבחינה זו אינו מתייחס לשירה או לתיאטרון בלבד, אלא לכל פעולה יצרנית. ולהבחנה בין פוייזיס לפרקסיס (בין ייצור לתקנה), ראו: Aristotle, ***The Nichomachean Ethics***, Loeb Classical Library, trans. H. Rackham, Cambridge MA: Harvard University Press, 1956, pp. 334-337 (1140a). ראו גם: Oded Balaban, "Praxis and Poesis in Aristotle's Practical Philosophy," ***The Journal of Value Inquiry*** 24 (1990), pp. 185-198.

כיצד פועלות ההפרדות בשדה הפלסטי? אני סבורה שעל שאלה זו להישאל, מכיוון שבעידן שלנו הכול משתאים משום־מה מהמיטשטש, מתערבב ומתבלבל יותר מהמתחדד, מוכרע, מובחן ומחולץ. טענתי היסודית והפשוטה היא שהבחנה פלסטית של ממש אפשרית רק כשמדובר בדברים הנפרדים מדימוךם הגופני.

דברי כאן מתפלמסים בשאלת הזיהוי בין הדימוי ובין המובחן, המופיע בפתח ספרו של ז'ן-לוק ננסי ביסוד הדימויים מ־2003.² האם המובחנות היא אכן תכונה הכרחית ומהותית של הדימוי? אם אכן כך הוא, היכן היא המובחנות בריבוי האינסופי, המחיש והמשעמם של הדימויים הבלתי מובחנים ובלתי מופרדים בעליל שסביבנו, שב"עולמנו"? אפשר תמיד לטעון כי כל אותם גופיפים המעופפים סביבנו, במה שמכונה היום "המדיה", אינם "באמת" דימויים, או כי אלה הם "דימויים ירודים" וכי ה"דימוי האמיתי" הוא דבר־מה שונה. אך טענה זו אינה משכנעת, מכיוון שיש קשר הדוק בין התפתחות המסכים וההקרנות השונות של "המדיה" ובין הדיון התיאורטי הנלווה אליהם והעוסק במובהק ובמהופנט ב"דימוי" ובמחוזות שונים מכנה את עצמו "מדע־הדימוי".³ שלא כמו ננסי, אני סבורה שהדימוי אינו כרוך במובחנות, אלא במה שדקארט מכנה "בהירות", כפי שאסביר בהמשך. לדעתי, אם יש דבר־מה בשדה הפלסטי שאפשר לראות בו "מובחן", הרי זאת

הגזרה, הפיגורה, שאינה מדמה אלא מבחינה בין דברים לגופים.⁴

ננסי מציע לקשור מצד אחד בין המובחן ובין הדימוי, ומצד אחר בין המובחן ובין הגוף. כלומר, הלכה למעשה, ההליך ההיקשי שלו קושר בין הגוף ובין הדמיון דרך המובחן.⁵ כמו כן ננסי מציע שההבחנה המאפיינת את הדימוי מקדשת את הגוף והופכת אותו למשהו שאין לגעת בו. מוזר, אבל עבור ננסי, המובחן, היינו הדימוי, הוא הגוף שאינו נוגע ואין נוגעים בו. ולבסוף, הדימוי אצל ננסי מקבל אופי תיאור־פנומנולוגי, והוא "הופעה שבה שוקע המסד".⁶

אני מבקשת, בעזרת הגדרתו של דקארט, לחזור אל מושג המובחנות שישמש חלופה לנתיב תיאור־פנומנולוגי זה; לדבר על מובחנות שאינה ביסוד פעולת קידושו של הטוטם, אלא הפעולה המיוחדת שבאמצעותה מחזיק שכל האדם במציאותו. בשונה מננסי, שאצלו ההבחנה עניינה להפוך את הדימוי למשהו שאין נוגעים בו, אבקש לתאר את ההבחנה בתור פעילות שבאמצעותה השכל מפעיל בעלות על גוף או רוכש גוף. ועוד בניגוד לננסי, המתקש שהדימוי נבדל מן הדבר, אני רוצה להציע את הגזרה בתור יָצור פלסטי הצמוד ודבוק לדבר. הוא אינו מתרחק מן הדבר בפעילות של מימזיס או ייצוג, אלא להפך, הוא מעמיק ומחדד את נעיצתו

- ⁴ טרם נכתב מחקר מלא ומקיף בנושא הגזרה, משימה שבכוונתנו למלא. בינתיים, לרשימה חלקית של מקורות, ראו: Erich Auerbach, "Figura," ***Archivum Romanicum*** 22 (1938), pp. 436-489; Erich Auerbach, "Figura," in ***Scenes from the Drama of European Literature — Six Essays***, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, pp. 11-76; Jean-François Lyotard, ***Discours, Figure***, Paris: Éditions Klincksieck, 1971; Gilles Deleuze, ***Françis Bacon — Logique de la sensation***, Paris: Seuil, [1989] 2002.
- ⁵ Nancy, "L'image- le distinct," p. 12.
- ⁶ Nancy, "L'image- le distinct," p. 23.

תמונה של דבר במציאותו המתפשטת. דבר, כך אני מציעה, הוא גוף שהובחן. הפולמוס החד־כיווני שלי עם ננסי נוגע לשאלה על טיבה של האמנות ואם היא מדמה או מחדדת, אבל הוא כרוך גם בשאלה על טיבו של הגוף, אם הוא אירוע חווייתי (Erlebnis) או, אולי, פשוט מה שנמצא.

של דבר במציאותו המתפשטת. דבר, כך אני מציעה, הוא גוף שהובחן.

הפולמוס החד־כיווני שלי עם ננסי נוגע לשאלה על טיבה של האמנות ואם היא מדמה או מחדדת, אבל הוא כרוך גם בשאלה על טיבו של הגוף, אם הוא אירוע חווייתי (Erlebnis) או, אולי, פשוט מה שנמצא.

נתמקד בנקודה הראשונה: האם אכן, כפי שנדמה ומקובל, האמנות היא עניין של דימוי? אני רוצה להציע שלא כך הוא הדבר. שכן, אמנות שעניינה בדימוי, עניינה בדמיון. ואני מטילה (על עצמי) משימה: האם אפשר לנסח הגדרה של האמנות שבמסגרתה הדמיון, גם אם אי אפשר להתכחש כליל לקיומו, הרי הוא מרוסן ומווסת, וודאי שאינו עצם העניין, ואז מה שהופך פעילות אנושית לאמנות, כלומר לפעולה פוייטית, הוא נאמנותה למציאות. במקום הסינתזה האסתטית של רשמי החושים, אני מציעה לחשוב על הפרדה פוייטית־פלסטית בין דברים לגופים. ההבחנה בשדה הפלסטי היא הפרדה שבמסגרתה נגזר דבר ומובהר מקומו במציאות, וכשנגזר דבר, משמע שהיה שם גוף.

בהיגיון השישי מתוך ההגיונות על הפילוסופיה הראשונית, מכריז דקארט על "הבחנה מציאותית" (אני מעדיפה לתרגם, "הבחנה מצויה") בין הגוף ובין השכל (reali mentis a corpore distinctione)⁷. מדובר בהבחנה חזקה, הבחנה מן הסוג שאי אפשר לצמצם ולאחות מצד אחד, וגם אי אפשר לנתק מצד אחר; הבחנה שעניינה במציאותם של דברים קודם לעניינה בהבנתם או בייצוגם. הבחנה מציאותית היא הבחנה

- ↑ René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris: Flammarion, 1979, pp. 172-173; Paul Hoffman, “Descartes’s Theory of Distinction,” *Philosophy and Phenomenological Research* 64/1 (January 2002), pp. 57-78.

בין דברים (res), והיא מתקיימת כשאפשר להגדיר דבר בלי להידרש להגדרתו של דבר אחר. הבחנה מציאותית זו היא הליבה של המערכה המטפיזית הקרטזיאנית, הידועה בתור מערכה "דואליסטית".⁸ ההבחנה המציאותית הזאת בין הדבר־שכל ובין הדבר־גוף מסתמכת על עמדת דקארט בנושא המובחנות עצמה, וכאן מתאים לחזור ולהעלות את ההבחנה הקלאסית שעשה דקארט בין הכרה בהירה להכרה מובחנת.

מבחינת דקארט, הכרה היא ודאית אך ורק אם היא בהירה וגם מובחנת. כל ידיעה מובחנת היא גם בהירה, אך לא כל ידיעה בהירה היא גם מובחנת. כאמור, אני מציעה שהדימוי הוא מן הסוג הבהיר, ואילו הגזרה היא מן הסוג המובחן. מה בין בהירות למובחנות? הבהירות היא התנאי הראשוני אך הלא מספק לקיומה של מובחנות. ידיעה בהירה היא ידיעה "נוכחת וגלויה לפני רוח בוחנת".⁹ כאב, למשל, הוא ידיעה בהירה. יש "משוכנעות" בבהיר או "אי יכולת להתכחש" לו, שכן קשה מאוד להתכחש לעצם נוכחותם של כאב או של הנאה. לעומת זאת, המובחנות היא זיקוקה וזיכוכה של הבהירות, היא המצב שבו לא נשארת אלא הבהירות. המובחן, כהגדרת דקארט, הוא "מדויק ושונה כל כך מן האחרים, עד שאינו כולל בתוכו אלא את מה שמופיע בבירור לפני מי שבוחן אותו כראוי."¹⁰ בעברית אפוא אפשר לומר שהמובחנות היא הצורה הראויה

- ↑ Stephen Yablo, “The Real Distinction Between Mind and Body,” *Canadian Journal of Philosophy*, Supplementary Volume, 16 (1990), pp. 149-201.
- ↑ René Descartes, *Les principes de la philosophie*, I, §45, Œuvres philosophiques éd Ferdinand Alquié, Tome III, Paris: Éditions Garnier Frères, 1973, pp. 117-118. לעברית ראו: רנה דקארט, **עקרונות הפילוסופיה וכתבים אחרים** (תרגום ש' ירצקי וש' קרניאל), תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים, 1979, עמ' 46.
- ↑ שם.

של הבהירות. המובחנות לא "ניתנת", כמו הבהירות, היא לא ספונטנית, ואפשר להתכחש לה. המובחנות לא כופה את עצמה. היא לא חווייתית, לא "אירועית" ולא "טראומטית". היא אינה גולשת ואינה עודפת. היא ודאות שיש לעבוד ולהתאמץ להשיג.”¹¹ כל חקירה מתחילה תמיד מן הבהיר, ממה שנמצא ומופיע. אך כשמושגת מובחנות, מחזיקים רק במה שהוא בהיר במושא, כלומר רק במה שגרם למושא להימצא בבחינת מכשול, או בעיה, בפני המחשבה. לכאורה, נדמה שהיחס בין הבהירות ובין המובחנות הוא יחס כמותי, שכן המובחנות היא בהירות בחזקה שנייה או, דווקא להפך, המובחנות היא רדוקציה או החסרה מן השפע העודף המוכל בתופעה הבהירה.

כך או כך הכימות החמור, האינטנסיבי הזה של הבהירות במצב של מובחנות מייצר הבדל של ממש, כמו זה שאנרי-לואי ברגסון כינה לעתים "הבדל שבטבע" (différence de nature) ולעתים "הבחנה רדיקלית" (distinction radicale) בין הבהירות ובין המובחנות, הבחנה שגם לה אפשר תמיד להתכחש, גם אם לטעמי רצוי לא לעשות זאת. ז'יל דלז, בהבדל וחזרה, טען שהבהירות מוארת, ואילו למובחנות יש איכות אפלה, אפילו של חביון. הוא מכנה זאת "המובחן האפל" (Distincte obscure)¹². החביון הזה מעניין אותי בהקשר של ממד ההחזקה, הבעלות, של ההבחנה. ההבחנה כהבנתי היא מנגנון של אחיזה, של רכישה, מנגנון של בעלות שהמחשבה מממשת על המציאות המתפשטת.

אפשר לתאר את מצבי הבהירות והמובחנות במונחים פלסטיים של משטח וצורה הנרשמת עליו, נחתכת ממנו או תוחמת אותו. במצב של

- ↑ P. Markie, “Clear and Distinct Perception and Metaphysical Certainty,” *Mind* 88/349 (January 1979), pp. 97-104.
- ↑ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris: Puf, [1968] 1997, p. 325. “C’est en tant que distincte (...) qu’elle est obscure.”

תמונה של דבר במציאותו המתפשטת. דבר, כך אני מציעה, הוא גוף שהובחן. הפולמוס החד־כיווני שלי עם ננסי נוגע לשאלה על טיבה של האמנות ואם היא מדמה או מחדדת, אבל הוא כרוך גם בשאלה על טיבו של הגוף, אם הוא אירוע חווייתי (Erlebnis) או, אולי, פשוט מה שנמצא.

בהירות, אפשר לזהות דימוי, לזהות שיש דבר־מה "על" המשטח. אך במצב של מובחנות גזרתית, קו המתאר המחלץ את הצורה מעניק משקל למשטח שממנו נגזרת הצורה, המשטח שנשאר "מאחור". הצורה נרשמת אז בתור אזור חסר בתוך הפורמט, והדימוי עצמו, ובעיקר פרטיו הפנימיים, נעשים זניחים, ולכן אף אפשר לומר שהם נראים פחות. ההפקרה הזאת של הפרטים הפנימיים לטובת דקויותיו של הקו הגוזר, גם כשהיא מתרחשת בתוך צבע רווי גוונים, היא סוג של החשכה, כמו בשעת שקיעתה של השמש, שאז הצללים הולכים ומתארכים, הולכים ומתכהים. מבחינת הגזרה, המשקל נשאר בקו המתאר, בקו הגוזר, ואף שקו זה תוחם באופן כללי משהו, ולכן מעיד על כיוון של הפשטה, הרי באותה מידה הוא מובחן לגמרי. הקו הגוזר הזה הוא כמו גבולו הפנימי של המצע. מאפייניו המיוחדים של הדבר המופרד נספגים אליו, ואפלה הולכת ומשתררת בתוך גבולותיו. נראה לי שהמובחן בתהליך זה הוא ההתפשטות עצמה, המציאות החומרית; שהמאפיין המיוחד של הגזרה הוא שהיא תמיד "בדרך" להפשטה או ממנה. כלומר, לגזרה יש תמיד זיקה למציאות מסוימת, והזיקה הפיגורטיבית הזו היא גם הכורכת את הליך ההבחנה הפלסטי בהפרדתו של גוף. הגוף המובחן כאן יהיה נקודת ההצלבה בין הגוף שצללית מתווה את קוויו, המחווה המסוימת של רישום הקו הגוזר, לבין החומר המסוים של המצע.

בהיסטוריה של האמנות המודרנית, אפשר לזהות נטייה גזרתית מיוחדת הן בציור הצרפתי – מימי ז'ן-אוגוסט-דומיניק אנגר [Ingres] ועד ימי אנרי מאטיס [Matisse] ופייר סולאז' [Soulages] – והן באמנות הישראלית מראשיתה ועד היום. אצל אמנים ישראלים רבים, וביניהם נזכיר רק את פנחס כהן גן, רפי לביא, תמר גטר, ציבי גבע, איצ'ה גולמבק, יהודית לוין ומיכל

and the specific material as the paper, the laminated wood the MDF or the oil paint (as in the case of Pierre Soulages). That is a strong or even real distinction between the surface-body and the surface-thing, which has its paradigm in the moment of Transfiguration the New Testament, when Christ led his disciples up Mount Tabor, transfigured himself in front of their eyes and transferred his place to the sky while changing his materiality.²¹ Through the figural prism we can suggest that in the moment of transfiguration Christ became a body and received a body, as well as realized a distinction between Christ-body and Christ-thing.

(Third layer distinction: a distinction between mind and brain): in this layer of distinction which points to the direction of real distinction, the figure works as a fitting, proper shape of a body, as its work is to denote the materiality surface-thing, and the simulation of any image whatsoever is secondary. And when a thing is distinguished from the image of the thing, it follows that there was also a body there, a body that saw something (or smelled, or tasted, etc., of course), but did not know how to define it, a body that drew the margins of the thing, a body that sensed but did not think the

thing. And so the figural-distinction adds distinct bodies to reality; the figured-body is distinguished from the matter itself of the work; as the laminated wood, the gouached-paper or the MDF. And it is a distinction between the body (as the image of the thing) and the thing, entailing the differentiation between the brain (which senses an image) and the mind (which distinguishes a thing), that is to say between thinking reality and extended reality. This kind of distinction activates, on the plastic surface,²² a mutual exchange of ownership; a body acquires materiality, and a matter acquires a body. When ownership is realized by the mind regarding a thing, the thing passes to the possession of the body, and the product of the figure in the plastic field is the productive distinction between things and bodies, locating things and bodies in reality and producing problems for thought (and thereby, as mentioned above, producing thought itself). Figural distinction neither organizes reality nor creates new things *ex nihilo*. Figural distinction draws the locations-bodies in which things pass and this transference (which

²² André Lhote, "l'aplat," *Traité du paysage et de la figure* (*op. cit.*, note 17 *supra*), pp. 119–121; Gilles Deleuze, *Francis Bacon—Logique de la sensation* (*op. cit.*, note 4 *supra*), pp. 16, 42.

²¹ Matthew 17: 1–8; Mark 9: 2–8; Luke 9: 28–36.

we can call "*espassément*"), carries and implies a real distinction between the thought and extension.

Poiesis of this kind is involuntary, unintentional, often invisible and almost always achieved at the expense of something else. The poietic-plastic product separates the surface-thing from the surface-body, and it essentially different from the object of aesthetic experience, i.e. the image, whose essence is to be seen and to conserve a cohesive system of conditions of possibility, answering to an intentional structure. We cannot know *a priori* the necessary conditions for a poietic activity, as Bergson observed.²³ The conditions of poietic-gesture are knowable only *a posteriori*, and even when known, they do not give us real thought of the thing, the thought that is figured according to the thing's outlines. Poiesis is an un-responsible action, for how can it take responsibility for that which it does not know in advance how and where to find? Most certainly, it cannot be responsible for the image, which it leaves behind its retrograde steps.

.

²³ Henri Bergson, "Le possible et le réel," in *Œuvres annotées* (*op. cit.* note 15 *supra*), pp. 1331–1345.

its world, in which the former dwells; Maurice Merleau-Ponty titled that situation correctly, as the "flesh of the world."¹⁸ This sensitive, sensing, indulging phenomenological body does not really distinguish between interiority and exteriority; indeed, it can be said about it that it is heterotopic, extimic, hybridic, and so forth, if you like. From this perspective the various new-age practices, as well as the psycho-adaptable practices of empathic inter-subjective communality, and even the elusive emplacements and displacements of imagined-identities in cyberspace, all these are operations of the clearly and evidently un-separated, un-distinguished body, a bio-body, which is, first and foremost, intentionally thrown and "tuned" into and towards its "world." Differently from the world, which is the enveloping shell, or as one says the "oyster" of the organic indulging body, reality is an endless series of separations, therefore never complete or whole, yet never lacking anything, either. Unlike bodies, which can contain organs, things cannot contain other things, and can only supply those with a place of

passage. In reality there are things, i.e. distinguished bodies, *partes extra partes*.

Neither bodies nor things are thoughts. But if the organic body is not a thought and is not thinking, nothing prevents its having a consciousness. Therefore, an organic body (differently from a thing) can be in itself or for itself. But when thought realizes a separated thing, the body (which includes a brain, and sometimes also a mind which belongs to it) is being made conscious of the fact that it possesses a limited amount of extension. The body is conscious of the fact that there is something there which is not itself, with which it cannot combine with an ecological economy of exchange and recognition. This thing will pass on the stage of the body, may be presented there for a moment or so, but would also be allowed to remain latent in the backstage or background, before continuing its movement towards its primary place. This process is necessarily apprehended by the body as a problem, and unwillingly produces a thought, as it knows: there was something there which wasn't a thought, and which wasn't a [my] body either, what is it, therefore, this thing? Thereby, a separation between a body and a thing produces a thought.

The figural gesture performs a retrograde series of distinctions

¹⁸ Patrick Leconte, "L'entrexpression charnelle: Pour une lecture du *Visible et l'invisible*," *Bulletin d'analyse phénoménologique* V 4 (2009); <http://popups.ulg.ac.be/bap/docannexe.php?id=315>.

into the depths of reality, a series of transferences from the image into the thing, which even if difficult to draw, I will try to do so in following:

(First layer of distinction: a distinction between the surface and the form): Descartes¹⁹ defined three kinds of distinctions. The strongest distinction is the real one, existing between evidently and clearly separated things. A second, weaker kind of distinction, or modal distinction, exists between two modes (as figure and movement, Descartes' examples) of the same thing. A third, rational distinction exists between the thing and its special characterizing attribute, which is necessary for the thing's understanding. What kind of distinction pertains to the plastic figural one? As the figural distinction primarily differentiates between a form and the surface upon which it is inscribed, it seems most reasonable to affiliate it to the modal kind of distinction. In this situation of modal distinction, the form is unthinkable without its carrying surface, but the surface can be considered independently from the specific forms, and the two are considered belonging to the same attribute, the attribute of extension, as well as to the same thing (the work of

art, or the clothed body, for example.)

(Second layer distinction: distinction between the thing and the body): figural distinction, I suggest, is a special instance of modal distinction, as it operates a distinction between the thing-extension and the thing-body, as follows: when a figure is precise, that is when the surface properly carries the form and the grounding matter carries properly and fittingly both the form and the surface, then the specific matter is only thinkable as being figured by the specific form. The matter of the surface: as the paper and gouache paper (*gouache decoupée*) in the case of Matisse's paper cut-outs, or the laminated wood of Raffi Lavie,²⁰ or the MDF in the works of Reuven Israel, is transfigured, divided, some of it becomes background and a past, and a part of it becomes a located form. In my view, the figural action at that very moment defines and produces, tailors, a body, a special body consisting of the meeting point of the figural gesture and that which is figured, on the carrying surface. In that manner, the modal figural distinction includes a real distinction between that specific body

¹⁹ Descartes, *Les principes de la philosophie* I §60–63, 128–133 (*op. cit.*, note 9 *supra*)

²⁰ Aim Deuelle Luski pointed to that direction in his [Hebrew] essay about Raffi Lavie's "An Arab—Violet Moustache" exhibition, "The Ways of Trees and the Dikt [laminated wood]," *The Protocols of the Unit of History and Theory*, Bezalel 2 (April 2006), <http://bezalel.secured.co.il/zope/home/he/1143538156/1143762843>

entirely me, but it is certainly mine."¹⁶

At the heart of Cartesian certainty exists a duality, and the operation of distinction itself produces a duality. Distinction is basically the distinction of the separate, the separation of the distinct from the clear, that is to say the separation of that which is noble, characterized reality, belonging to itself, possessed by itself, in hold of itself. Figural distinction in the plastic field distinguishes the noble body from its extended reality. Separatist distinction is a necessary requisite for non-monistic metaphysical systems, that is to say for methods leaning on more than one thing (*res*). A thing is distinguished at least from one other thing. The distinct is sovereign and non-dependent on the other thing. This relation is, of course, problematic, being similar to what Jacques Lacan coined as the non-existent sexual relation; that is, in case of the sexual non-relation, as in real-distinction, there must be two between which we would be able to distinguish, but at the same time these

two must be essentially bi-laterally entirely independent. In what manner, therefore, would they be counted as two, i.e. as belonging to the same continuous line of enumeration? Therefore this is not the case of a "couple" or a "pair" in the regular, relational dialectical or complementary sense of the word. Any kind of differentiation leaning on dependency can entail weaker distinctions or differentiations, but not a real one. Furthermore, real distinction will not necessarily be revealed or become apparent in a sensual form. What is separated is separated, and is indifferent whether it is recognized as such. However, the various phenomena of "pixalization," in our period which we may call, in a Heideggero-communicative terminology, the era of "exposure," are related to that which is explicitly non-separated, that which can be (visibly) divided into infinity, a division which is immediately remarkable and effective, as there is nothing to resist the continuation of divisibility. Things that resist are things that can be separated, and are things that are coupled, attached to bodies. They are things that bodies can possess.

The body as a thing, i.e. as dynamic extension per se, is separated and distinct from thought. This body-thing is not to be conceived by the clearness of sensation, but rather only

¹⁶ Indeed, I am identifying Descartes' corporeal substance (*res extensa*) with the reality of the past. As far as I know, this is not an accepted reading of Descartes. For a reading pointing to a similar direction, see Timothy J. Reiss, "Denying the Body? Memory and the Dilemmas of History in Descartes," *Journal of the History of Ideas* 57/4 (October 1996), pp. 587–607.

by distinction, the special instrument of thought. The possession of a body by its mind demands that the mind be distinguished from the brain; and the brain can be really distinguished from the mind only if the former can be defined independently of the characters of mind, that is, as long as it is a non-thinking reality. Another manner to articulate that point would be to state that the body can be managed, felt, imagined, cared-for and so forth by consciousness, but it can not, as body *qua* body, be distinguished or separated from something else by thought, unless it is considered as a thing. The economic, sensual organic body appears from the side of clarity, in the face of the "attentive gaze," and not from the side of distinction. It appears carried by pain, by pleasure, by sensitivity. Indeed it can be said that the body appears, inasmuch as the thing is simply found in its place. Indeed it is possible to disavow the thing, inasmuch as it is impossible to disavow the body. And because it is incapable of being disavowed, the body poses what is "insupportable," for thought; and it is identified by the mind as a problem, a barrage in the way of the will. Correspondingly, the thing is involuntary and non-intentional per se, and it is only in referring to the thing that the mind can achieve real, positive certainty.

And from here it becomes possible to approach the sharpness, the shape, the figure of things not from the side of the clear, sensual, visual phenomenon, but rather from the side of reality, the reality of things. Not by asking whether that is "visible" or "invisible," whether the lines are observable, whether the details are clear, but rather by asking whether the thing itself is separate and therefore distinguishable. At a given moment, a separate thing is either exterior or interior to a body; but it cannot be interior and exterior to a body at one and the same time;¹⁷ inasmuch as when a thing is not really separated but rather sensed as body, there is no real difference between its being exterior or interior to a body, exactly because it is always continuous to the bodily terrain. The sensitive body is essentially un-separated and un-distinct regarding both itself and other things. The body does not know anything outside itself: it smells itself, repels itself, feels itself. The body is inherently auto-erotic and interactive. This auto-erotic un-distinguished body is united with

¹⁷ Surprisingly, as early as 1951, André Lhote wrote: "In plasticity, as in morality, one must know to choose between the interior and the exterior." André Lhote, *Traité du paysage et de la figure*, édition revue, Paris: Grasset, 1958, pp. 85–99, 121 (l'intelligence plastique): "[...], en plastique, comme en morale, il faut savoir choisir entre l'intérieur et l'extérieur.»

It is possible to describe the situations of clarity and distinction in the plastic terms of a surface and a form inscribed on it, being cut out of or framing its borderlines. In a state of clarity, we can identify an image which is found on the surface; but a distinct situation is different; in it, the figural line which stresses the shape of the surface bestows weight, or rather gravity, on the surfaces from which the form is cut, this surface which is left behind or below. The form is then registered as a lacking area within the "format," and then the image itself, and especially its inner-details, become negligible, one may even say "less visible." This abandonment of the inner details in favor of the nuances of the figural line, even when done upon and with a color-saturated surface, is a sort of a darkening process, similar to the dynamics of dusk, when shadows gradually become longer, embracing within their borders deepening somberness. From the figural point of view, what carries most of the weight, what is decisive, is the figural, cutting line, which although delineating the general borders of some area, and therefore moving in the direction of abstraction, nevertheless stays precise, specific and distinct. The figural line is an inner border of the surface. The distinguishing characters

of the separated surfaces are soaked into it, and within its borders more and more darkness is found. It can be that what is distinguished in this process is extended reality itself, that is to say, matter; and that the figure is always either "on its way" towards abstraction or on its way back from it. The figure always retains an affinity to concrete, "figurative" reality; and the body which is separated from the thing in the figural distinction is to be found at the crossroads of the special gesture of drawing of the figural line, the body whose silhouette the figural gesture follows, and the materiality of the surface itself.

In the history of modern art we can identify a figural tendency in French painting, from the days of Jean Auguste Dominique Ingres to the days of Henri Matisse and Pierre Soulages, as well as in Israeli Art, from its beginnings to the present. In the works of many Israeli artists, among whom we can mention only a few: Pinchas Cohen-Gan, Raffi Lavie, Tsibi Geva, Itzhak Golombek, Yehudit Levin, Tamar Getter and Michal Na'aman,¹³ and also in the present turn-of-the-century moment, among which the works of Reuven Israel's

¹³ Michal Na'aman herself wrote about that aspect of her work (Hebrew), "Figures of Fate and Balanced Figuration," *Studio 43* (1993), pp. 35–37.

works are notable and paradigmatic, the figural tendency is evident and noticeable. According to Raffi Lavie: "When I am asked what stands behind my painting I answer that behind the picture stands a wall. And I really mean it."¹⁴ Following Lavie, let us extract the following sentence: "A painting is a picture behind which stands a wall." And that would be a basic, primary sentence of the figural reason, i.e. of the distinction in the plastic domain, and it would pertain, naturally, to any plastic work, not only to what we are used to refer to as "painting."

Distinction, I suggest, is a retrograde, regressive movement, a withdrawal backwards, downwards, into the depth, into gravity, into the reality of the past, that is – into matter. Distinction is movement from surface to surface, from level to level, similarly to the movement that Henri Bergson called "intellectual effort."¹⁵ Should we see in it also a movement of reduction? It may well be so, but neither in the sense of a phenomenological "epoché," nor in the sense of silence (as in the cases of Kant and Wittgenstein), nor in the sense

of diminution, but rather in the sense of a gradual sharpening of a point of separation.

The meaning of this retrograde movement into the past is that the mind has been already at least once around that which it identifies, and therefore that the mind has a past or historical extension upon which it realizes its possession. This withdrawal motion, in its beating movement, affirms a core of character, a character of a mind distinct from its body. In any moment of recognition in this distinction the mind avows: "this I already know, I've already seen that thing (déjà vu)," and thereby a place in the wilderness of that-which-has-been is figured out. The distinguished mind habilitates its past in its movements by articulating: "That is not it, I am not that, I am not specifically that, I am a little different, this is not completely me, there is yet what to know there, it is not the whole truth." And therefore, in each of its beating pulses, the mind distinguishes itself from its body. Yet again: "I am something other than that which I can denote; what I can denote is what I can identify; that which I can identify is that beside which I've already been; This 'already been' is my past." And so, says the heart-of-the-mind, in any of its beats, "This is my body, this is my past, and my past is not

¹⁴ Interview with Raffi Lavie [Hebrew], *Massa: For Literature, Art and Criticism*, 9 February 1973, p. 5.

¹⁵ Henri Bergson, "L'effort intellectuel [1902]," in *Œuvres: textes annotés*, par André Robinet, Paris: Presses Universitaires de France, 1959, pp. 930–958.

a mistaken assertion. If the atom unit of art is the image, then art's domain is necessarily the imagination. And I pose (myself) the task: is it possible to form a definition of art in which the imagination is moderated and regulated (even if its presence is impossible to deny entirely), and in any case does not supply the essential determining core? In that case, I suggest, what turns a human activity into artistic, i.e. into a poietic activity, is its adherence to reality. Instead of the synthesis of sense-impressions, I suggest thinking about the poietic-plastic separation of bodies from things. Distinction in the plastic domain is an operation by which a thing is shaped and its place in reality is inscribed; and when a thing is thus figured out, it means that there has been there, in the place of separation, a body.

In the sixth of his *Meditations on First Philosophy*, Descartes declares a real distinction between the mind and the body (*reali mentis a corpore distinctio*).⁷ It is a strong distinction, one which is on the one hand impossible to heal or to patch up, but on the other hand impossible to disengage. It is a distinction denoting

the reality of things, a denotation that is considered as preceding their apprehension or representation. Real distinction is a distinction between substantial realities (*res*), and applies to cases when it is possible to *define* one thing without having to engage the definition of the other thing. The real distinction is the core of the Cartesian dualist metaphysical mis-en-scène.⁸ This real distinction between the thing-body and mental-thing is based on the classical Cartesian distinction between clear and distinct perceptions, of which a reminder in following may be appropriate:

For Descartes, a perception is considered certain only if it is clear as well as distinct. Any distinct knowledge is also clear, but not any clear knowledge is also distinct. My suggestion, as mentioned earlier, is that the image refers to that which is clear, inasmuch as the figure refers to that which is distinct. What differentiates between clearness and distinctness? A clear perception is "present and fully revealed to the mind giving attention to it."⁹ Pain, for example, is a clear

perception. It is very difficult to disavow the presence of clarity, in the same manner in which it is hardly possible to deny the presence of pain or of pleasure. Distinct perception, however, is the situation in which all that is left is clarity; the distinct idea "is so separated and demarcated from all other ideas, that it contains in itself absolutely nothing which is not clear."¹⁰ We can say, therefore, that distinction is the "proper" form of clarity. Distinctness is not "given" or "found" as clarity, it is not spontaneous, and it *is* possible to disavow it. Distinctness does not force itself, it is neither an event nor a trauma, and it does not arrive to the subject as a lived-experience. It is neither a saturated- nor a surplus-phenomenon. It is a certainty that is achieved by work and effort.¹¹ Any methodical inquiry starts from the clear, from that which appears and, so to speak, "found"; but when distinction is achieved, one retains only to that which is proper to his object, that is, one acquires possession of what made the object be encountered as a barrage in the

first place. It seems that the difference between the clear and the distinct is quantitative, as distinctness can be understood as clearness in the second degree, or actually the other way around, so that distinctness would be conceived as a subtraction of all the unnecessary surplus content existing in the clear, abundant appearance. Either way, this intensive quantification of clarity in the distinct state achieves a substantial difference, such as that which Henri Bergson called "a difference in nature" or "radical distinction" between clearness and distinctness, a distinction which is also always possible to disavow, even if, in my view, it is better not to do that. Gilles Deleuze, in *Différence et répétition*, claimed that inasmuch as clarity is "illuminated," distinction holds a sombre, latent, obscure quality.¹² He calls that situation the "obscure-distinct." This latency interests me with regards to the possessive aspect of distinction. Distinction as I understand it is a mechanism of holding and having, a possessive operation, realized by thought regarding (its own) extended reality.

⁷ René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris: Flammarion, 1979, pp. 172–173; Paul Hoffman, "Descartes's Theory of Distinction," *Philosophy and Phenomenological Research* 64/1 (January 2002), pp. 57–78.

⁸ Stephen Yablo, "The Real Distinction Between Mind and Body," *Canadian Journal of Philosophy*, Supplementary Volume, 16 (1990), pp. 149–201.

⁹ René Descartes, *Les principes de la philosophie*, I, §45, *Œuvres philosophiques*, ed. Ferdinand Alquié, Tome III, Paris: Éditions Garnier Frères, 1973, pp. 117–118.

¹⁰ *Ibid.* For the English I use the translation of George Macdonald Ross, 1998–1999, at: <http://www.philosophy.leeds.ac.uk/GMR/hmp/texts/modern/descartes/principles/dcprinc.html>.

¹¹ See P. Markie, "Clear and Distinct Perception and Metaphysical Certainty," *Mind* 88/349 (January 1979), pp. 97–104.

¹² Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris: Puf, [1968] 1997, p. 325. "C'est en tant que distincte [...] qu'elle est obscure."

domain, acting in extended reality (that is, in matter). The fundamental operation taking place in the plastic domain is, so I suggest, the separation between things and bodies. "Those who come, those who wither away," the Futurists may say; and we can add: things that arrive, things that depart in the terminal of the body, and also bodies arriving, bodies departing on the theater-stage of matter.

How does separation operate within the plastic domain? I believe that is a necessary question to ask nowadays, when, for some reason, one encounters more astonishment and admiration regarding that which is blended, blurred and confused than regarding that which is decisive, distinguished and extracted. My basic and simple suggestion is that a real distinction in the plastic domain is enabled only when operated on things that are separated from their corporeal image.

My words here stand in a somewhat polemical relation to the identification of the "image" and the "distinct" appearing in Jean-Luc Nancy's *Au fond des*

images of 2003.² Is distinctness indeed an essential and necessary trait of the image? If that is so, what is so distinct about that endless, exhausting, indeed boring plethora of images hovering above and around us, in our "world"? One can argue that all those imagined-hovering-corpuscles in what is referred to as the "media" are not genuine images, but rather inferior, corrupted ones, and that a genuine image would be something different. Alas, this argument is not convincing, as there is a clear, evident and intimate affinity between the elaboration of the hypnotized "image-discourse" (sometimes referring to itself as the "science of the image" [*Bildwissenschaft*])³ and the expansion of techniques and practices of screenings and projections in the media and outside it. Differently from Nancy, I believe that the image is not bounded with the quality of distinctness, but rather with what Descartes referred to as "clearness," as I explain later. In my mind, if there is some element to which

² Jean-Luc Nancy, "L'image—le distinct," *Au fond des images*, Paris: Galilée, 2003, pp. 11–33.

³ And the proliferation of writing on the image reflects the same tendency; see for example Hans Belting, *Bild-Anthropologie, Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink Verlag, 2001; Horst Bredekamp, "A Neglected Tradition? Art History as *Bildwissenschaft*," *Critical Inquiry* 29/3 (2003), 418–428; Emmanuel Alloa, ed., *Penser l'image*, Dijon: Les presses du réel, 2010.

differentiation between Poiesis and Praxis, see Aristotle, *The Nichomachean Ethics*, Loeb Classical Library, trans. H. Rackham, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1956, pp. 334–337 (1140a); see also Oded Balaban, "Praxis and Poiesis in Aristotle's Practical Philosophy," *The Journal of Value Inquiry* 24 (1990), 185–198.

we can refer as "distinct" in the plastic domain, its origins would lie not in the imagination and its fancies but rather in the figure, whose basic operation is to distinguish between bodies and things.⁴

Nancy proposes to bind, on the one hand, the image and the distinct, and on the other hand, the image and the body. Therefore, in fact, his deduction identifies the image and the body through that which is distinct.⁵ Furthermore, for Nancy, the distinction that the image activates sanctifies the body and makes it un-touchable. Paradoxically, for Nancy, that which is "distinct," i.e. the "image," is an un-touchable and un-touching body. Finally, Nancy's images are endowed with a theo-phenomenological quality, by being that which is an appearance in which the ground retreats.⁶

My quest, with the help of Descartes' formulations, is to suggest an alternative to this theo-

phenomenological route, an alternative for discussing the distinctive operation in a manner that will pose it as a special procedure by which the human mind holds on to its reality, rather than the gesture of the commemoration of the totem. Unlike Nancy, who uses distinction in order to present the body-image as untouchable, I suggest referring to distinction as the operation by which the mind owns a body. Furthermore unlike Nancy, who differentiates between the image and the thing, I would propose the option of the figure as that plastic creature which is tightly fastened and adhering to a thing. The figure does not distance itself from the thing by acts of representation or mimesis, but rather, it strengthens the thing's embedding in its own extended reality. A thing, I suggest, is a distinguished body.

My unilateral dialogue with Nancy regards the question of the definition of art: whether it imagines or sharpens, but it also refers to the definition of the body: whether the body is a lived-experience (*Erlebnis*), or rather that which is found by the mind as a blocking-barrage, demanding thought to slow down, in order to figure out its location.

Regarding the first question: is it indeed true, as is widely accepted and presumed, that art's interest lies with the image? I suggest that this is

⁴ A full account of the figure regarding its various aspects is yet to be written, a task I intend to fulfill. For a partial fundamental writings of the figure, see Erich Auerbach, "Figura," *Archivum Romanicum* 22 (1938), pp. 436–489; Erich Auerbach, "Figura," in *Scenes from the Drama of European Literature—Six Essays*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, pp. 11–76; Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris: Éditions Klincksieck, 1971; Gilles Deleuze, *François Bacon—Logique de la sensation*, Paris: Seuil, [1989] 2002.

⁵ Nancy, "L'image—le distinct" (*op. cit.*, note 2 *supra*), p. 12.

⁶ Nancy, "L'image—le distinct" (*op. cit.*, note 2 *supra*), p. 23.

***Figural
Distinction
in the
Plastic Field***

A d i E f a l

The following text is a version of a lecture held at the symposium “Resolution,” which took place at the Bezalel Academy, Tel Aviv, in February 2010. The text is hereby transferred to the possession of the works of Reuven Israel, to stand by their side, accompany them, to rest in their shadow or be belted around their waists, and to contribute to their presentation as they are; proper things.

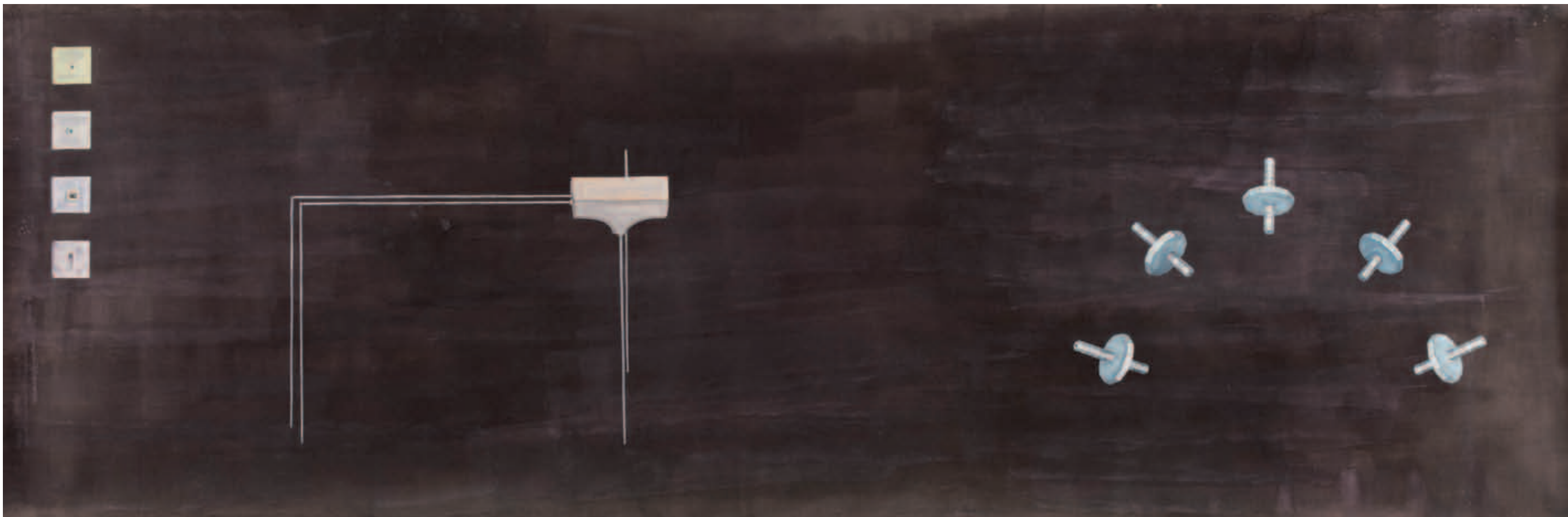
When considered within the framework of the history of western thought, the concept of "distinction" is considered first and foremost as a mental gesture (indeed it is the exclusive gesture of the mind). Notwithstanding, I suggest examining whether this concept is also applicable to the plastic domain. The answer may be positive, as the plastic domain, commencing in the street, passing on to the museum and the library and returning to the street, has always distinguished things from other things, bodies from forms, forms from lines, images from grounds, matter from lumps, bodies from lumps, body from matter, bodies from things and so forth. I pose, therefore, a primary definition: the plastic field is a poietic¹ (productive)

¹ The fundamental text of “Poiesis” is, of course, Aristotle, *Poetics*, trans. Stephen Halliwell, together with Longinus: *On the Sublime* and Demetrius: *On Style* (Loeb Classical Library No. 199), Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995. It is important to note, that in the Aristotelian framework “Poiesis” does not refer only to theater or poetry, but to any productive activity. On the



(14)
D.C.B.a.B., 2011, צבעי מים על נייר, 150×200
באדיבות גלריה ברוורמן, חל אביב

D.C.B.a.B., 2011, watercolor on paper, 150×200
Courtesy of Braverman Gallery, Tel Aviv



(15)

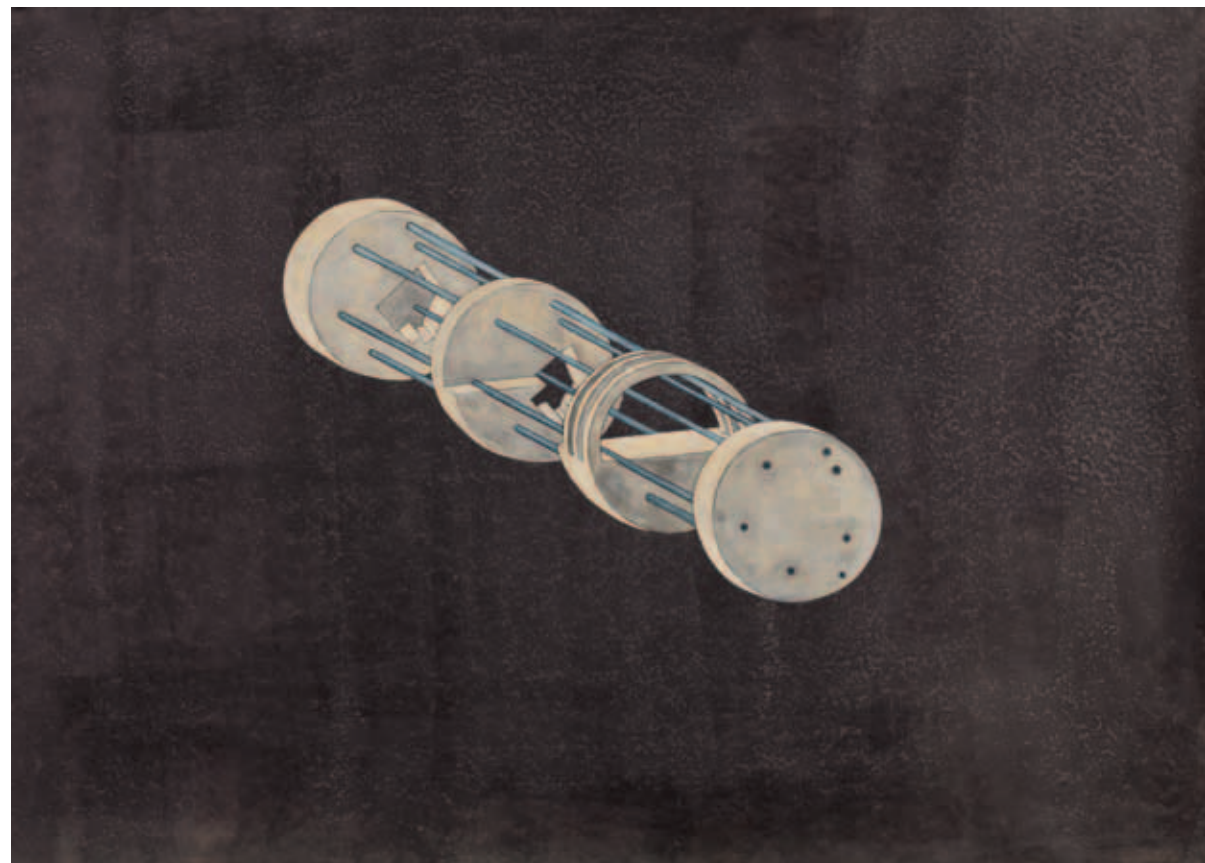
D.S.a.G, 2010, צבעי מים על נייר, 80×250
באדיבות גלריה ברוורמן, תל אביב

D.S.a.G, 2010, watercolor on paper, 80×250
Courtesy of Braverman Gallery, Tel Aviv



(17)
הספר האחרון, 2009, צבעי מים על נייר, 120×150
אוסף אולי אלטר, תל אביב

The Final Frontier, 2009
Watercolor on paper, 120×150
Oli Alter collection, Tel Aviv



(16)
D.R-M, 2010, צבעי מים על נייר, 70×100
באדיבות גלריה ברוורמן, תל אביב

D.R-M, 2010, watercolor on paper, 70×100
Courtesy of Braverman Gallery, Tel Aviv



פאטימה, 2010
גלריה ברוורמן, תל אביב

Fatima, 2010
Braverman Gallery, Tel Aviv



(18)
השכם בבוקר, 2009, צבעי מים על נייר, 150×270
אוסף פרטי, תל אביב

Early One Morning, 2009
Watercolor on paper, 150×270, private collection, Tel aviv



(19)

דבר אלי (כס כסא), 2009

אס־די־אף וצבע מכוניות, 65×140×48
באדיבות גלריה ברוורמן, תל אביב

***Talk to Me (Que'est-ce que c'est)*, 2009**

MDF and car paint, 65×140×48
Courtesy of Braverman Gallery, Tel Aviv

(20)

מקלעות הטעב, 2009

אס־די־אף וצבע מכוניות, 130×20×110
אוסף אולי אלטר, תל אביב

***Moon Shooter*, 2009**

MDF and car paint, 130×20×110
Oli Alter collection, Tel Aviv



באטימה, 2010
גלריה ברוורמן, תל אביב

Fatima, 2010
Braverman Gallery, Tel Aviv



(22)

2009 ,**Decoration for Your Temple no. 9**
אס־די־אף וצבע מכוניות, 120×15×16
אוסף אולי אלטר, תל אביב

Decoration for Your Temple no. 9, 2009
MDF and car paint, 120×15×16
Oli Alter collection, Tel Aviv



(21)

2009 ,**Decoration for Your Temple no. 7**
אס־די־אף וצבע מכוניות, 80×17×17, אוסף פרטי, תל אביב

Decoration for Your Temple no. 7, 2009
MDF and car paint, 80×17×17, private collection, Tel Aviv



(23)

2009 ,**Long Time No See**

אס־די־אף, פלדת אל־חלד וצבע מכוניות, 204×42×84
באדיבות גלריה ברוורמן, תל אביב

Long Time No See, 2009

Stainless Steel, MDF and car paint, 204×42×84
Courtesy of Braverman Gallery, Tel Aviv



(24)

פאטימה, 2009

אס־די־אף וצבע מכוניות, 18×40×40

אוסף פרטי

Fatima, 2009

Stainless Steel, MDF and car paint, 18×40×40

Private collection

(25)
J.W.B. (ג'ון ויין בוביט), 2007
אס־די־אף וצבע מכוניות, 142×13.5×40
אוסף רוח טלגם, תל אביב

J.W.B. (John Wayne Bobbit), 2007
MDF and car paint, 142×13.5×40
Ruth Talgam collection, Tel Aviv



Michel, the scientist in Houellebecq's novel, sketches a cold, dark, and split picture of the world in the heart of an enlightened, progressive world in which man lives a life of alienation, solitude, and fear:

Natural forms... are human forms. Triangles, interweavings, branchings, appear in our mind. We recognize them and admire them; we live among them. We grow among our creations – human creations, which we can communicate to men – and among them we die. In the midst of space, human space, we make our measurements, and with these measurements we create space, the space between our instruments.

[...] He [man] imagines beings in the elementary form of spheres, isolated in space, curled up in space, crushed by the eternal presence of three dimensions. Terrified of the idea of space, human beings curl up; they feel cold, they feel afraid.

*[...] In their mental space, separation, distance, and suffering are born. [...] Separation is another word for evil. It is also another word for deceit. All that exists is a magnificent interweaving, vast and reciprocal.*⁶

Israel's sculptural process, despite its great similarity to Houellebecq's rhetorical move, strives to unite the disparate, split elements into a single whole. In his works these elements, which are drawn to one another like antithetical forces, ostensibly strive to fuse into a "magnificent interweaving, vast and reciprocal."

(January 2010), [Hebrew] at <http://acheret.co.il/?cmd=articles.340&act=read&id=2099>

⁶ Michel Houellebecq, *The Elementary Particles*, trans. Frank Wynne (London: Vintage, 2001), p. 251.

Biographical Notes

Born in Jerusalem, 1978
Lives and works in Tel Aviv

Studies

- 2004 B.F.A. (cum laude), Department of Fine Art, Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem
- 2007 M.F.A (cum laude), Advanced Studies Program in Fine Art, Bezalel Academy of Arts and Design, Tel Aviv

Solo Exhibitions

- 2006 “Reuven Israel,” Braverman Gallery, Tel Aviv
- 2009 “Range of Sorrow,” Montrasio Arte, Milan
- 2010 “Fatima,” Braverman Gallery, Tel Aviv
“From Shapes to Forms,” Floriano Bodini Museum, Gemonio, Italy
- 2011 Superpartners: Shai Azoulay, Reuven Israel,” Tel Aviv Museum of Art

Group Exhibitions

- 2004 “Three Bezalel Graduates,” Givon Art Gallery, Tel Aviv
- 2005 “Artic 7,” Museum of Israeli Art, Ramat Gan
“Favorite,” Givon Art Gallery, Tel Aviv
- 2007 “Somewhere Better than This Place,” Braverman Gallery, Tel Aviv
“Flat,” Bezalel Gallery, Tel Aviv
“Forms of Construction,” Eigse Carlow Arts Festival, Carlow, Ireland
“Salame 007: Graduate Show,” Bezalel Academy of Arts and Design, Advanced Studies in Fine Arts and Photography, Tel Aviv
“Raw and Cooked,” University of Haifa Art Gallery, Haifa
- 2008 “Once Upon a Time,” Braverman Gallery, Tel Aviv
“In Silence,” A Rothschild 69 Project, Tel Aviv
“High Speed Smooth Movements,” HSF (Harlem Studio Fellowship), New York
“Young Israeli Art: Recipients of the Legacy Heritage Fund Prize,” Helena Rubinstein Pavilion for Contemporary Art, Tel Aviv Museum of Art

- 2009 “What Does Sculpture Want?” Bezalel Gallery, Tel Aviv
“Collection of Dr. Raymond Azibert,” Espace Croix-Baragnon, Toulouse
“Harlem States of Mind,” Floriano Bodini Museum, Gemonio, Italy
- 2010 “The Ministry of Culture and Sport’s 2009 Awards for Art and Design,” Herzliya Museum of contemporary Art
“Il Segreto dello sguardo,” Galleria San Fedele, Milan
- 2011 “Locomotion,” 121 Gallery, Tel Aviv
“Senses of the Mediterranean”, Hangar Bicocca, Milan (Organized by the Italian Friends of the Tel Aviv Museum of Art)

Grants and Prizes

- 2004 Ehud Elhananani Memorial Prize, Department of Fine Arts, Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem
- 2004–2005 America–Israel Cultural Foundation Scholarship
- 2006 The Rich Foundation Scholarship
- 2006–2007 America–Israel Cultural Foundation Scholarship
- 2007 The Legacy Heritage Fund Prize, Tel Aviv Museum of Art
- 2009 Young Artist Award, Ministry of Culture and Sport

also realized in *Who Tried So Hard to Break Out of their Little World* (2011)^{cat. 11}: three spheres are placed on a table alluding to the outline of Temple Mount from a bird's-eye view. The spheres signify the domes, intermittently appearing as planets or as billiard balls awaiting the next move in the game.

The sculpture *Buraq* (in Hebrew: *Nerve Plexus II*, 2011)^{cat. 1} adds yet another layer to Israel's "sculptural affair." Its origins lie in the image of a hybrid creature with a woman's face, a horse's body, and a peacock's tail, called "al-Buraq." According to Islamic tradition, al-Buraq was Prophet Muhammad's mount on his journey from Mecca to Jerusalem. It is told that shortly before Muhammad's Ascension, he tied al-Buraq to the wall of Temple Mount, and the hole that remained in the structure now serves as proof of the story's credibility. Israel shifted the traces of the hole to the walls of the Tel Aviv Museum of Art in the form of a rod penetrating the exhibition wall. Can this act be regarded as a proposal to exchange one holy structure for another? Just as al-Buraq in Muslim tradition is an elusive, enigmatic creature, so Israel's *Buraq* remains a mystery. The dichotomous apparatus of revelation and concealment generates a sense of blurring and uncertainty in the viewer, and every association

suggested by the sculpture is rejected outright, conjuring up another association. Israel describes his sculptural process, which includes shifts and distortions, as "the scene of a perfect crime." "You come to the scene and encounter a dead body, and every lead ends up as a dead end. You fail to crack the case."

The hybrid body of *Buraq* may also resemble a female body; the fan shape calls to mind a feminine dress design. The tip of the pole penetrating the wall ends with a red bulge hinting at a phallus. The Hebrew title *Nerve Plexus*⁴ is a physiological term designating an interlacing network of nerves which serve the pelvis and lower limbs, also responsible for innervation of the female genitals. The title infuses the work with an erotic physical element which is juxtaposed with the cold geometrical aesthetic it conveys at first sight. The physical aspect begins with the artist's executing hand, which cuts, sands, and smoothes the MDF boards; it ends with a meticulous act of painting which requires great precision and effort to obtain a cold industrial look. This hybrid object alludes to Spanish artist Joan Miró's *Figure (with Umbrella)* (1931)^(ill. 5), created in the spirit of Surrealism. Miró's sculpture implies

⁴ The term prevalently used today is sacral plexus.

ill. 5: Joan Miró, *Figure (with Umbrella)*, 1931 (replica 1973), wood, dry leaves, and umbrella, h. 198, Fundació Joan Miró



a male figure holding an umbrella and a bouquet (symbolizing courtship), with a phallic rod protruding from its center, lending the work an erotic dimension.

The presence of the body in Israel's work may be traced to his early sculptures, which indeed echoed rigid minimalist sculpture with sweet pastel coloration, yet, according to the artist, were, in fact, "ghosts, representations of a body concealed under disguise." Thus, for example, the sculpture *J.W.B. (John Wayne Bobbitt)* (2007)^{cat. 26} masquerades as a geometrical sculpture, and includes a phallic form suspended underneath it, revealing its identity. John Wayne Bobbitt was a cheating husband whose penis was cut off in his sleep by his raging wife. Israel uses Bobbitt's name as a code name ridiculing the fear of castration and the pursuit of sexual pleasure. *Gateway* (2010–2011)^{cat. 8}

features a metal frame alluding to the archways on Temple Mount, at the end of the stairwell leading to the Dome of the Rock. A form reminiscent of a keystone or, alternatively, a loin standing for male potency, is hanging by a thread in the corner of the sculpture. In other sculptures one may identify bodily fragments in the shape of orifices, holes, and phallic protuberances, which generate a fetishistic erotic mechanism of passion and absence.

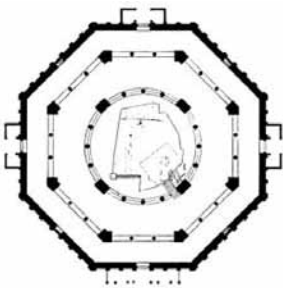
A dichotomous representation of a full erotic body, as opposed to an infertile, lacking body, is presented in Michel Houellebecq's novel *The Elementary Particles* (1998) through its protagonists, two half-brothers, Michel and Bruno Djerzinski, deserted by their hedonist mother in their childhood in the 1960s. Bruno, a teacher of literature, is addicted to sex from youth, unable to maintain a full, normal personal life due to his incessant sexual urges. His brother Michel, a molecular biologist engaging in gene isolation and duplication, cannot consummate his love for Annabelle due to his cold, distant, and asexual personality. Houellebecq's two literary characters reflect the split of the instinctive, unrestrained body versus the civilized, rational body in the age of Late Capitalism.⁵

⁵ Arik Glasner, "The Death of Love," *Eretz Acheret*, 54

secret of artistic creation. The particle accelerator is intended to discover the matter or antimatter which preceded the Big Bang. That hypothetical elementary particle that was there before it all began is called "Higgs Boson" after British physicist Peter Higgs who proposed its existence in the 1960s. That particle has another, surprising nickname: "the God Particle."² This paradoxical concept ties together the scientific term representing a tiny unit of matter with an abstract, immaterial concept originating in spirit and religious faith. These two elements are manifested in Israel's work as well.

The decision to create an object which imitates a particle accelerator links Israel's work with the scientific world, attesting to his fascination with matter and form. Inside his accelerator, however, lies another secret which binds it with the world of spirit and faith: a missing form invoking the outline of the Foundation Stone (*Even HaShetiyah*) situated under the Dome of the Rock in Jerusalem. According to Jewish tradition, the rock is considered the foundation stone of Creation. The Hebrew word *Shetiya* is

ill. 3: Plan, Dome of the Rock, Temple Mount, Jerusalem



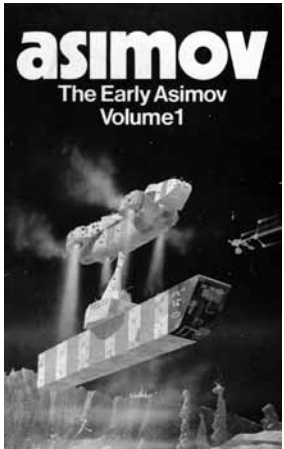
derived from the root n.n.ʁ. designating substructure, therefore it is dubbed "Yesod" (Foundation). It is believed to mark the place of the Binding of Isaac and the location of the Holy of Holies in the first and second Temples. In Muslim tradition it signifies the site from which the Prophet Muhammad ascended to heaven and received the instructions regarding Islamic prayer ritual (*salat*).³

Similarly, in the sculpture *Minimal Standard Model* (2010–2011)^{cat. 5}, the geometric figure functions as a formal encapsulation, a tiny particle which carries a historical memory of religion and place. The sculpture borrows the basic geometrical shape of the Dome of the Rock on Temple Mount, in whose center lies the sacred Rock/Foundation Stone^(ill. 3). The structure is known as a sacred site by Islam, third in importance after Mecca and Medina. The Foundation

² Eilam Gross, "In Search of the God Particle," *PhysicaPlus: Online Magazine of the Israel Physical Society*, 12 (15 June 2009), at: http://physicaplus.org.il/zope/home/1223030912/god_particle_en?curr_issue=1223030912.

³ Rachel Sabbag, *Jerusalem, Construction, and Stone: Domes in Structures and Sloped Houses* (Jerusalem: Ma'alot, 1995), p. 29 [Hebrew].

ill. 4: Chris Foss, cover of Isaac Asimov's *Early Asimov*, vol. 1 (London: Granada, 1982)



Stone and the Dome of the Rock stand as the origin of the world and as the source of the conflict between the two traditions: Judaism and Islam. The term "minimal standard model" is drawn from particle physics. It denotes the plausibility of a symmetrical model of elementary particles. Israel applies this concept to the sacred structure of the Dome of the Rock, known for the perfect symmetry between its constituent parts. In the deconstruction and abstraction of this site, Israel subtracts the golden dome and the spectacular ornaments, preserving the basic form of two black octagons standing one atop the other. The sculpture's blackness possibly alludes to the Kaaba, the holy black stone in Mecca, a site venerated by Islam, directly linked to the story of the Dome of the Rock and the Prophet's night journey from Mecca to Jerusalem. The ritual of the Kaaba and the custom of circling the site seven times is translated into the sculpture's rotary mechanism. When rotating, the closed form opens up, but pivots on a "wrong" asymmetrical axis. Another association, from another field, triggered by the sculpture's shape is flying saucers circling in the air.

The influence of the science fiction genre is also discernible in the sculpture *Silsila* (2010)^{cat. 9}, which recalls a geometrical figure with eleven straight sides at the core of the Dome

of the Chain (Qubbat al-Silsila) on the Temple Mount, but its coloration is closer to the paintings of British artist and science fiction illustrator Chris Foss^(ill. 4). Israel wonders: "What would have happened had the al-Aqsa Mosque been taken to space? What would have happened had UFOs hovered above the Dome of the Rock?". These thoughts momentarily interfere with the political aspect of the discussion, conjured up by the reference to Temple Mount. What's between flying saucers and the Arab-Israeli conflict? What's between the attempt to draw away to distant outer space and the conflict's resolution? Israel seems to propose a point of view which observes the occurrences from above; a skeptical, uninvolved perspective which transforms the real into a theoretical model. The structure of the model is

from various sacred sites: churches, mosques, and synagogues. In a process of deconstruction, reduction, and abstraction, these structures lose their familiar shapes, transforming into basic forms, signs vital to their existence, embedded in his sculptures whether explicitly or implicitly. Through this act, Israel tests the possible limits of reduction of the architectural structure. To what extent is it possible to renounce various elements and still preserve the power inherent to the structure? In a series of sculptures featured in his exhibition "Fatima" at Braverman Gallery, Tel Aviv (2010), Israel chose the story of the Virgin Mary's apparition in the Portuguese town of Fátima as a master narrative or a frame story for the minimalist enigmatic sculptures whose shapes allude to ritual objects. The sculptures in the series **D.f.Y.T. (Decoration for Your Temple)** (2009)^{cat. 22, 23} – whose form is reminiscent of a church organ, or alternatively the horns of the altar and roof capitals in Jewish houses of study (*Batei Midrash*) – have lost their original context, and transformed into aura-bearing autonomous objects. Another sculpture echoing a ritual object, **Talk to Me (Qu'est-ce que c'est)** (2009)^{cat. 20} resembled an apse where the prayer service is held in church, or an Elijah chair, but at the same time contained playful elements,

inviting the viewer to turn a hidden inner box in the sculpture's lower section.

In the current exhibition at the Tel Aviv Museum of Art, Israel continues this tradition combining holy and profane, gathering familiar elements from Islamic architecture. Thus, for example, the title of the sculpture **Minibar** (2011)^{cat. 3} is a distortion of the word *minbar* denoting a raised structure or pulpit in a mosque. The objects' changing, vivid coloration lends them an aura of sanctity, while verging on kitsch. To some extent, the act of deconstruction and reduction in Israel's work is an act of refinement, shedding excess and surplus by means of formal abstraction. In his works, however, figures such as an octagon or a circle do not signify themselves; rather, they are fundamental, symbolical forms. Form becomes the essence, the substance from which everything is created.

–

Reuven Israel describes his sculptural practice as an "evolutionary process."¹ The sculptures preserve a material uniformity. Most of them are made of MDF and painted in car paint. His sculptural

¹ The artist's quotes were all drawn from conversations held in preparation for the exhibition, 2011.

ill. 1: DNA model



evolution over the years has been systematic and strictly maintained. The ideas and actions change along the temporal axis, but Israel emphasizes the importance of the sculptural continuity. The artistic peak, he maintains, in fact consists of a sequence of minute, ostensibly random instances which necessarily lead to the end result (the work of art).

Another concept introduced by Israel in the context of his works is "sculptural DNA," reflecting the search for the gene of the object, whether a material, a form, or a narrative structure. In some cases, the DNA image is concretely embodied by the sculptural object. Thus, for example, in the series "Haunebu" (2010)^{cat. 4, 6}, colorful plates are threaded on iron rods to resemble a DNA double helix as represented in various theoretical models^(ill. 1).

ill. 2: An advertisement for m&m's, Manhattan, New York, 2008



Upon closer look one may also regard them as flying saucers which generate a fantastical landscape, and are associated with science fiction stories about flying aircraft invented by Nazi scientists (one of these was called Haunebu). The image in these sculptures originated in an advertisement for m&m's sweets^(ill. 2) which the artist saw in New York. It manifests Israel's affinity to American Pop Art, alongside influences of mid-1960s and 1970s minimalist sculpture, mainly that of Donald Judd, who extensively engaged with the power innate to architectural forms.

If we return to the secret of absolute form, the sculpture **Rush-More** (2011)^{cat. 10}, simulating a particle accelerator, seems to best represent the consciousness of the artist, who strives to discover the "elementary particle" which will crack the secret of the universe / the

We are indebted to the artists Reuven Israel and Shai Azoulay for granting us the privilege of presenting their work at the Museum and for their great assistance throughout the preparation of the show.

We would like to extend our gratitude to Israel Discount Bank for the generous donation toward production of the exhibition and catalogue; thanks to Braverman Gallery for the support and for the loan of Israel's works for the exhibition. Thanks to all those who willingly agreed to loan works for the duration of the show.

Thanks to Adi Efal for her unique essay and for translating it into English; to Michal Sahar for the catalogue design; to Sigal Adler-Strauss and Orna Yehudaioff for editing the Hebrew text; to Daria Kassovsky, the English translator, and to Tamar Fox, the English copy-editor. Thanks to Yaakov Israel for the photographs of Reuven Israel's works and the installation views.

Thanks to Dina Papo and to the Museum spokeswoman, Orit Aderet; to Tibi Hirsch for hanging the works; to Shraga Edelsburg, Alisa Friedman-Padovano, and Shoshana Frankel of the Museum's Registration Department; to the Conservation Department staff, Dr. Doron J. Lurie, Maya Dresner, Noga Shusterman, and Klara Karlova; to the lighting

crew: Naor Agayan, Eyal Weinblum, Lior Gabai, and Asaf Menachem; and to Yaacov Nahum for the technical support. Last but not least, heartfelt thanks to the exhibition's co-curator, Anat Danon-Sivan, and to associate curator Noa Rosenberg.

The God Particle

On Reuven Israel's Work

Anat Danon-Sivan

Reuven Israel's sculptural model juxtaposes two polar positions. On the one hand, the theological-mystical approach which spans the notion of divinity, narratives of sanctity and the uncanny, as well as science fiction. On the other hand, the scientific approach, primarily particle physics, which introduces a real alternative to the theological approach in the attempt to crack the secrets of the universe. These two positions strive for absolute truth and are presented via mediating tools: a particle accelerator, symbols of sanctity, and flying saucers. Israel's sculptures embrace in a single sentence, in one breath, contradictory and parallel celestial and earthly worlds, which unite to form a single, whole and hermetic body.

What is the secret of Israel's sculpture? What is the nucleus constituting his work? The use of the word secret is not accidental. Israel's work juggles with the hidden secrets of the universe, with the orders of human thought, with the evolution of matter and form. His sculptures hold multi-layered archaeological settings originating in formative myths, scientific theories, and miracle tales of different faiths.

In his quest for the absolute, ideal form, Israel cuts basic forms

Foreword

Ellen Ginton

“*Superpartners*” is a two-person exhibition featuring sculptor Reuven Israel and painter Shai Azoulay. The title of the show, chosen by the artists themselves, is a term borrowed from particle physics, embodying the idea (based on the theory of supersymmetry) that every elementary particle of a given type (fermion) has a presumed partner-particle (superpartner, or sparticle) of another type (boson). At the same time, it also echoes titles of popular series centered on superheroes, while further insinuating that the encounter between the artists spawns symmetries; unexpected, even absurd, associations between the scientific and the religious, which are not without humor.

The body of work presented by each artist is divided, although not sharply, into two major sections: Azoulay exhibits "studio paintings" and "desert paintings." The former are interior scenes, whereas the latter portray outdoor occurrences. The desert and the studio may be construed as wilderness and temple, two sites of religious myth which span anticipation, movement toward, and everyday praxis. Israel presents geometric bodies, which relate to sacred and archaeological sites while seeking the "ideal form," the essence of things,¹ alongside sculptures

which resemble space vehicles, UFOs of sorts. Each section contains an encounter between the primordial-ancient and the current, or even futuristic. They indicate the affinity between the archaeological or sacred relic and flying saucers or a particle accelerator. The "time tunnel" links the archaeological with science fiction. One may say that all the elements in the exhibition – both paintings and sculptures – are fixed in place, skewered to poles or stuck in the desert, yet they all yearn for the sublime and endeavor to fulfill their innate potential of ascent and hovering.

Another fundamental quality of the featured works is color which sets the artistic event in motion. Azoulay's painting is entirely created through the smearing of paint, which results in transitions from the real to the fantastical. Color for him is a stimulus for a transformative discovery, for the "big moment" of the painting. On the one hand, the painting is constructed from textures and broad yet restricted areas of color; on the other hand, the droplets of paint squirted in the studio spawn unexpected, elusive, uncontrolled painterly events. The coloration in Israel's sculptures is

likewise delimited and typified by vivid, brilliant blotches; even when it is meticulously processed and clean, it is nevertheless illusive and dreamy. Furthermore, it ought to be noted that the city of Jerusalem transpires in the background of the works of both artists.

An excerpt from the poem "Chinese Art and Greek Art" by Sufi poet and mystic Jelaluddin Rumi (Jalal al-Din Muhammad Rumi; 1207–1273) may shed light on the mutual reflection generated between the two artists' works:

... In that purity
they receive and reflect the images of
every moment,
from here, from the stars, from the
void.

They take them in
as though they were seeing
with the lighted clarity
that sees them.²

¹ Anat Danon-Sivan, “The God Particle,” see p. 102 in this catalogue.

² Jelaluddin Rumi, *The Essential Rumi*, trans. Coleman Barks (San Francisco: Harper Collins, 1995), pp. 132-133. The ancient text describes a scene in which one group of artists cleanses and polishes a wall, to the point that the work of another, rival artist group working nearby is reflected in it. In terms of the spiritual message, the cleansing and polishing in the poem are akin to meditative fusion into the absence and void, which becomes the purity of the open sky. See Ellen Ginton, “The Illuminated Painting,” cat. *Superpartners: Shai Azoulay, Reuven Israel* (Tel Aviv Museum of Art, Sept. 2011), p. 100, n. 14.



Acting Director: Shuli Kislev

Superpartners: Reuven Israel, Shai Azoulay

8 September–31 December 2011
Markus B. Mizne Gallery, Gabrielle Rich Wing

Exhibition
Curators: Ellen Ginton and Anat Danon–Sivan
Associate curator: Noa Rosenberg
Hanging: Tibi Hirsch
Construction assistance: Orr Herz, Tucan Design Studio, Gad Zukin
Lighting: Naor Agayan, Lior Gabai, Eyal Weinblum, Assaf Menachem
Registration: Shraga Edelsburg, Alisa Padovano–Friedman, Shoshana Frankel
Conservation: Dr. Doron J. Lurie, Maya Dresner, Hasia Rimon,
Noga Schusterman, Klara Karlova

Catalogue
Design and Production: Michal Sahar
Photographs: Yaakov Israel
Additional phtpgraphs: Assaf Evron ("Fatima" exhibition views)
Hebrew text editing: Sigal Adler–Strauss, Orna Yehudaioff
Translation into English: Daria Kassovsky
English text editing: Tamar Fox

Thanks:
Noa Dolberg, Orr Herz, Shai Azoulay
Ellen Ginton, Anat Danon–Sivan, Noa Rosenberg
Yaffa Braverman, Adi Gura, Yaakov Israel
Michal Sahar, Oli Alter, Elad Kopler, Assaf Pecker
Ziv Alon, Oded and Anat Amitai, Yuval Ben–Nun and Oded Yaron,
Rahamim Hoshmand, Arie Dolberg, Gad Zukin

Special thanks to Neta Segal.

Exhibition sponsored by 

Measurements are in centimeters, height × width × depth

©Tel Aviv Museum of Art, cat. 13/2011
ISBN 978–965–539–036–0

Table of Contents

105	Ellen Ginton Foreword
102	Anat Danon–Sivan The God Particle: On Reuven Israel’s Work
94	Biographical Notes
74	Adi Efal Figural Distinction in the Plastic Field

Reuven Israel
Shai Azoulay

Superpartners