

שי אזולאי
ראובן ישראל

שותפי־על

ממלאת מקום מנכ"ל: שולי כסלו

שותפי-על: שי אזולאי, ראובן ישראל

8 בספטמבר - 31 בדצמבר, 2011

אולם מרקוס ב' מיזנה, האגף ע"ש גבריאלה ריץ'

הערוכה

אוצרות: אלן גינתון וענת דנון-סיון

אוצרת משנה: נועה רוזנברג

חלייה: טיבי הירש

חאורה: 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: אברהם חי

יעקב ישראל (תצלומי הצבה) סיגל קולטון (קט' 14) אוהד מטלון (קט' 13)

עריכת טקסט: אורנה יהודיוף, סיגל אדלר-שטראוס

תרגום לאנגלית: דריה קטובסקי

עריכה אנגלית: תמר פוקס

הקטלוג הופק באדיבות:

קרן רבקה סקר ועוזי צוקר לאמנות ישראלית עכשווית

גלריה עינגע לאמנות עכשווית **עינגע** ingg

חודות

לדניאלה אחתי שאני אוהב כל כך, שמלווה אותי, מקשיבה לי, משפיעה עלי ומאזנת אותי.

לילדים שלי, שחר אליהו, טל שירה, שמחה דוד, אברהם יוסף, ולאלה שיבואו אחריהם,

שמקלפים ממני את כל מה שמיותר.

לא לן על הנדיבות, על התשוקה ועל החוכמה שבעיניי.

לרבי נחמן שגילה לי את השמחה האמיתית.

לקדוש ברוך הוא שיצר אותי ומוליך אותי אל עצמי.

התערוכה בחסות **דיסקונט**

כל המידות בס"מ, רוחב x גובה

תוכן העניינים

אלן גינתון	4
פתח דבר	
אלן גינתון	6
הציור המואר	
הרבי נחמן מברסלב	15
מעשה בשני ציירים	
ללכת בשביל העזים	25
שיחה בין טל יחס לשי אזולאי	
קורות חיים	89

פתח דבר

אלן גינתון

"שותפי-על: שי אזולאי, ראובן ישראל" 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 האידיאלית", "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.

1 ענת דנוורסיון, "החלקיק האלוהי", **שותפי-על: ראובן ישראל, שי אזולאי**, מחזיאון תל אביב לאמנות, ספטמבר 2011, עמ' 6-7.

אנו אסירי תודה לאמנים שי אזולאי וראובן ישראל 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 מיוחדת לקרן רבקה סקר ועוזי צוקר לאמנות ישראלית עכשווית: תודה לגלריה עינגא לאמנות עכשווית על תרומתם לקטלוג. תודה למשאלים הרבים שנענו ברצון להשאל את היצירות לתקופת התערוכה. תודה לטל יחס על הראיון עם האמן. 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 לאברהם חי על צילום העבודות לקטלוג וליעקב ישראל על 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, נגה שוסטרמן וקלרה קרלובה, ובמיוחד למאיה דרסנר על עבודתה המסורה. 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.

אפשר לומר שכל האלמנטים בתערוכה זו – הציורים 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 ומתחממים, ומצד אחר, טיפות הצבע המותזות בסטודיו מעוררות אירועים ציוריים לא צפויים, הזויים, בלתי נשלטים. הצבעוניות בפיסול של ישראל גם היא מתחממת 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

החווה במ.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", הערה 14, עמ' 13 בקטלוג זה.

הציור המואר

אלן גינתון

בציור **מה שאת עושה לי** (2008),³² נראה הסטודיו של שי אזולאי, כמו במרבית ציורי המחזור "ציורי סטודיו". אבל שלא כמו בציורי סטודיו מסורתיים, מה שמתרחש בלא מעט מציורי הסטודיו של אזולאי, וכמובן גם בציור הזה, שייך לעולם הפנטזיה: משהו שיצא מכלל שליטה. על הרצפה מונח בד לבן מתוח על מסגרת, לא מצויר עדיין. מעליו מרחף הצייר במצב שכיבה, גופו נמוך ונוזל כלפי מטה, ומסביבו עשרות קערות, כוסות צבע עם מכחולים, חלקן עומדות עדיין על הרצפה וחלקן מרחפות כמותו באוויר, מתיזות צבע לכל עבר. מי שמחוללת את המהומה היא דמות נשית, שעומדת בצד ומחזיקה מיקרופון ליד פיה. "היא שרה לו" אומר אזולאי, "כמו מבקרת אמנות, והערך שלו מתחיל להתעופף, להתרומם, הוא הופך להיות קדוש, נשגב, הוא מאבד גרביטציה. אתה הופך מ'אחד בסטודיו', לאחד שנמצא כבר במקום אחר".¹ בפרספקטיבה אחרת, האישה הזו היא "זמרת" שמכשפת בזמרתה את הסטודיו – מין יוספינה הזמרת,² אם להשתמש בדוגמה מספרות גבוהה ואלגורית שמדברת על תרבות עממית (כמו הציורים של אזולאי).

התמונה המתוארת בציור של אזולאי אכן מזכירה מעשיות עממיות. היבטים אחדים, כמו המיקרופון, עשויים להזכיר את הציור הניאו-אקספרסיוניסטי הגרמני מסוף שנות ה-70 ותחילת שנות ה-80 של המאה ה-20, שהתחבר לתרבות הצעירים. היבטים אחרים, קיצוניים

¹ כל הציטוטים מתוך שיחות עם האמן במהלך הכנת התערוכה, 2011, אלא אם כן מצוין אחרת.

² "יוספינה הזמרת או: עם העכברים", בתוך: פרוץ קאפקא, **סיפורים ופרקי התבוננות** (תרגום: ישרון קשת), ירושלים ותל אביב: הוצאת שוקן, תשכ"ה, עמ' 209-228.

שי אזולאי ביקש לצרף לקטלוג התערוכה אחד מסיפוריו של רבי נחמן מברסלב – "מעשה בשני ציירים", משל חסידי שגיבוריו הם שני ציירים ומלך¹⁵ ראו עמ' 15. היחסים בין ציור לחסידות או בין ציור לאופנויות דתיות מעסיקים את הציור של אזולאי. כשהוא משוחח על עבודתו, אזולאי סולל בעצמו את הדרך לקשור את הציור שלו לעולמות תורניים ומיסטיים. השיחה בין טל יחס לאזולאי המתפרסמת בקטלוג זה מתחילה גם היא בסיפור החסידי: "באגדה 'מעשה בשני ציירים', שמובאת כאן בקטלוג, מוצגים שני ארכיטיפים של אמנים. האחד חרוץ, מיומן, אך צפוי, והשני בטלן, אך ניחן בכושר המצאה ובמקוריות שעל גבול הערמומיות. האחד מרצה ועשייתו טכנית והשני מרדן שגישתו קונספטואלית. אתה אחד האמנים החרוצים שאני מכירה, מגיע לסטודיו חמישה ימים בשבוע ועובד כמה שעות בכל יום. עם זאת הציור שלך מלא הברקות ודמיון משולח רסן. איפה, בין שני הארכיטיפים האלו, אתה רואה את עצמך?" שואלת יחס, ואזולאי משיב: "שני הציירים האלה קיימים אצלי בעת ובעונה אחת. לכל אחד מהם יש מקום ורגע מסוים שבו הם פועלים. גם בעבודה על ציור שבו הכול עובד והולך לפי התכנון, מגיע הרגע שעולה השאלה '...נו אז מה? משעמם', ומתוכה מתפרצת ההפרעה שלוקחת את המעשה אל המקום הלא מתוכנן והמפתיע. אני חושב שזה המפגש בין המודע הנשלט ובין התת-מודע המסתורי. אין קיום לאחד בלי האחר".³

אזולאי מבין את הסיפור, שהמבנה הטיפולוגי שלו נחוץ כדי להבליט את המסר החתרני הדתי של מספרו (הרשות העליונה מעדיפה את הצייר/המאמין הספונטני, הלא צפוי ואפילו החוצפן על פני

יותר, מזכירים דינמיקה מוכרת מציורים של שנות ה-90, שכוננו "ריאליזם נזיריטי". ויש באופן הציור של אזולאי, הרווי כולו במעשה הציור, גם קשר לציירים עכשוויים, שאפשר לכנות את הציור שלהם "ציור שמצייר את עצמו". אין הכוונה רק לכך שהציור מודע לעצמו או שהוא מכיל ציורים, אלא לכך שהעולם המצויר בציור הוא כבר מצויר, ש"להיות" בציור הזה פירושו "להיות מצויר", שהעולם הוא ציור.

אבל בציור של אזולאי יש גם משהו נוסף ואחר. הציור שלו הוא סיפורי, עממי ואלגורי. יש בו משהו מסגנון **שוליית הקוסם**: קסם שעלול לצאת מכלל שליטה. **מה שאת עושה לי**, בהיפוך למילות השיר הוולגרי "מה הוא עושה לה", מדבר על מתח אתי. הצייר מרחף ונמס מכוח שירתה של מבקרת האמנות, וכל הסטודיו כמרקחה: בית מרקחת שיצא משליטה. חוסר השליטה הוא כוח יוצר אבל גם כוח להשחית, ואזולאי מתריע על הסכנה.

יש בציור פרט אחד, שנמצא ברקע, מחוץ לדרמה המתחוללת במרכזו, שראוי להזכיר אותו כבר עכשיו, כי הוא מצביע על מה שעובר כחוט השני בעבודתו של אזולאי. על הקיר הרחוק, ממש במרכז הציור, ישנו דימוי שנראה כמו שעון: כמה מעגלים קונצנטריים שממרכזם יוצאים שני מחוגים, ארוך וקצר, שאורכם הוא הרדיוסים של המעגלים. בהקשר לדמות המחזיקה במוט ובעיגול בציור אחר שלו, **להסביר לחמור עיגול** (2009)², אמר אזולאי: "אלה שני דברים שחוזרים אצלי". בדימוי השעון על הקיר מופיעים, בכסות אחרת, המקל והעיגול. אבל הם מופיעים גם בדימוי הרבה יותר שכיח בציורים: המכחול והכלי שבתוכו הוא נמצא, שצורתו בדרך כלל גליל או חרוט קטום. המכחול נמצא בתוך עיגול. הדימוי החוזר הזה יעלה שוב בהמשך הטקסט.

³ "ללכת בשביל העזים, שיחה בין טל יחס לשי אזולאי", ראו עמ' 25 בקטלוג זה.

איור 1: ג'ספר ג'ונס, פריסקופ (הארט קריין),
1963, שמן על בד, 170.2×121.9, אוסף האמן



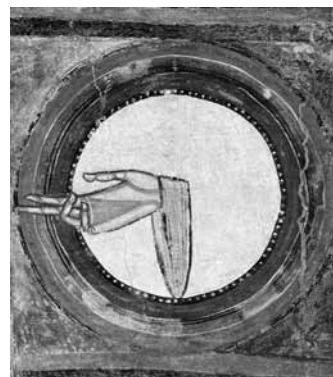
של יד האמן מופיעות בציורים רבים במאה ה-20. יד הצייר מופיעה באופן בולט בציורים של ג'ספר ג'ונס [Johns] מראשית שנות ה-60, למשל: *Diver* (1962), *Land's End* (1963), *Periscope* (1963) (Hart Crane)^(איור 1) ועוד. הציורים האלה, על פי שמותיחם, מצביעים על היס, ובשם הציור האחרון מופיע גם שמו של המשורר האמריקני הארט קריין (Crane, 1899–1932) שהתאבד בטביעה. הפרשנות מייחסת את הסדרה לזיכרון האירוע הטראגי בתודעתו של ג'ונס. אבל יד הצייר בציור האחרון גם מחליפה את קרש המתיחה של המסגרת, או הסרגל (*Device*, 1962–1963), ששימש את ג'ונס בציורים קודמים כדי למרוח צורת מעגל בתוך הציור. באופן הזה, כשהיא בתוך הצבע, בתוך הציור, היד מסמנת גם "לטבוע בתוך הציור", מוטיב שאזולאי מזדהה איתו במפורש. בהקשר לציורים שמופיע בהם המוטיב של טיפות צבע אומר אזולאי: "אחר כך זה הביא מחשבות על ג'קסון פולוק [Pollock]. פולוק אמר: 'אני טובע בטיפות'".⁴

⁴ אזולאי מתכוון לציורי הטפטוף שפולוק צייר על בד שהיה פרוס על הרצפה. בהקשר הזה אמר פולוק שהוא נמצא בתוך הציור.

הצייר/המאמין שבוחר בדרך המקובלת), באופן שהולם את הפרקטיקה שלו, כפי שהוצגה בשאלה עצמה: אני שניהם בעת ובעונה אחת. נראה שיותר משאזולאי זקוק לצייר השני בסיפור, הוא זקוק לעצם הסיפור: למשל חסידי שעוסק באמנותו שלו. בתשובתו אזולאי גם מתרגם את ההבחנה בין שני הציירים למושגים מודרניים: הצייר הראשון מייצג את המודע והשני את הלא-מודע. דרך המושג "לא-מודע" מתוספים לאנלוגיה בין ציור לדת ממדים נוספים. בהקשר זה, הלא-מודע הוא "החלק האלוהי" שבאדם או אפילו האלוהי עצמו. הלא-מודע מפגיש את האדם עם אמיתות שלא שיער, עם הממשי. כמו שבהקשר הדתי, ה"צייר" השני, כלומר האדם הדתי, המאמין, נמצא בקרבה אינטימית ל"מלך", לאל, יותר מאשר הצייר שפועל רק מתוך המודע. אחד המוטיבים החוזרים בציורים של אזולאי הוא היד של הצייר. יש כמה ציורי סטודיו שבהם יד הצייר נשלחת מחוץ לציור אל תוכו. בעבודה **אירוע ציורי** (2007)¹⁷ נשלחת היד אל מוט המופיע בשולי הציור. **ברגע הגדול** (2007) היד נשלחת אל המכחולים הנמצאים בתוך צנצנות על שולחן עבודה. אבל יד הצייר מופיעה בציורים באופנים נוספים, לא רק כשהצייר מצייר, אלא גם כשהוא עושה פעולות אחרות – חלופות אנלוגיות – פעולות שהצייר ממשיך אותן לציור: השקיה של חבצלות מים, אימוני לחימה, פיזור אוכל לדגים, בישול, ניצוח או ציור בפה – הכול ציור. אזולאי אומר: "היד לא עוזבת אותי בכל השלבים של העבודה. היד היא הפעולה, היד היא המחשבה על הציור, יד הפועל, וגם הצינור (במובן מטפורי, ערוץ) – היד המכשפת – המעשייה יוצאת ממנו [מהצייר, א.ג.] – היד האלוהית". היד המציירת היא גם היד המכוונת, המפרנסת, המזינה, במיוחד בציור **כל מה שאני צריך** (2008)²¹ קט' 21.

ידו של הצייר היא מוטיב מוכר בציור. חתימות

איור 2: יד האלוהים, כנסיית סן קלמנט, טהול, קשת האפסיס (פרט),
מוזיאון לאמנות קטאלנית, ברצלונה



לעליונותו של אלוהים כצייר על פני הצייר האנושי. הדוגמה הרביעית אומרת: "בשר ודם מבקש לצור צורה, כמה סימנין הוא נותן עד שלא צר אותה הצורה. אבל הקדוש ברוך הוא אינו כן, אלא צר את האדם בתוך טיפה אחת. בוא וראה, הטווס הזה, שלוש מאות ששים וששה מיני צבעונים יש בו. ומהיכן הוא נוצר? מתוך טיפה של לובן נוצר. ולא חאמר בעוף, אלא אפילו אדם, נוצר מתוך טיפה של לובן, שנאמר: אשה כי תזריע וילדה זכר. הוי אומר: אין צור כאלוהינו".⁷

המובאה ממדרש תנחומא, שמדברת על האל שצר

את האדם או הטווס מתוך טיפה, מזכירה תופעה מיוחדת בציור של אזולאי. ברבים מצירי הסטודיו שלו החלל מלא טיפות של צבע, המתגלות במפתיע כאנשים קטנים. על אחד הציורים האלה, **חזון הטיפות היבשות** (2007) ^{קט' 28} ועל התופעה באופן כללי אומר אזולאי: "הייתי בטויל טבע ואז הבנתי שאני חי בתוך צבע.⁸ המרחב הכי חזק שאני קיים בתוכו הוא הצבע. אני גם לא עושה רישום הכנה, אני עובד מתוך מריחה של צבע. והשארי, הנזילה, זה כמו זרע, כמו זרעון. השפצת הצבע יש בה משהו פורה, מדושן... אני רואה בו דמויות". אזולאי רואה בטיפות הצבע טיפות זרע, שמתחנן נוצרים אנשים, ממש כמו המדרש על הבורא. וכאן יש מקום לזכור את יחסי הגודל בציור של אזולאי, שכמובן אינם מבוססים על פרספקטיבה של קרוב/רחוק, אלא על חשיבות או חשיבות מדומה ועל פנטזיה, כמו באלגוריות. מסעות גוליבר של ג'ונתן סוויפט הוא דוגמה אחת ליחסי גודל שכאלה, ואזולאי גם עושה בה שימוש מפורש בציור **גוליבר** (2009), ^{קט' 33} שבו נראה הצייר הענקי קשור על ידי אנשי הטיפות

בדבריו על היד המכשפת, זו שמייצרת בציור את הלא צפוי, שמבצעת את הלא־מודע, אזולאי מגיע בסוף אל "היד האלוהית". האנלוגיה בין ידו של האמן לידי של אלוהים היא אנלוגיה מוכרת.⁵ גם מוטיב ה־Device של ג'ונס המופיע בציורים מראשית שנות ה־60, שמייצג את ידו של הצייר, מזכיר את ידו של אלוהים הנשלחת מחוץ לציור ובוראת את העולם, כפי שהיא מופיעה בציור הנוצרי של ימי הביניים. אלוהים הוא האדריכל של העולם, הגיאומטריקן ^(איור 2), אבל אלוהים הוא גם צייר. התייחסות לאלוהים כאל צייר מופיעה גם במקורות יהודיים. וכך כתוב במדרש תנחומא: "ואין צור כאלוהינו (שמואל א ב ב), אין צייר כאלוהינו".⁶ ומיד מביא המדרש חמש דוגמאות

⁵ במאמר על תערוכה של הפסל הצרפתי אוגוסט רודן [Rodin] נכתב: "היד היא סימבולית. בעבודת המפתח **יד אלוהים** היד מסמלת את בורא האנושות. יד ענקית מערסלת גבר ואישה עירומים, המצויים, אולי, בעיצומו של מעשה פרו ורבו. רודן ראה הקבלה בין יד האמן היוצר לבין ידו של האל־היוצר. למרבה האירוניה, ידו של האמן אינה הכרחית בהכרח".

Daisy Fried, "After Cezanne, what? The Fine Art and Careful Marketing of the Philadelphia Museum of Art's Rodin and Michelangelo", <http://archives.citypaper.net/articles/022797/article006.shtml?print=1>Daisy

⁶ מדרש תנחומא תזרעו ב'.

⁷ שם.

⁸ צבע וטבע, כמו סטודיו ומדבר, שתי הקטגוריות שלפיהן מחלק

אזולאי את ציוריו. ראו להלן, עמ' 12.

הפרקטיקה של דיבור על תמונות, של הסבר של ציורים היא פרקטיקה מבוקשת ושכיחה מאוד. ועם זאת, זוהי פרקטיקה שלא חדלים לערער על אמיתותה ועל נחיצותה. מדובר בסיטואציה שהיא גם אניגמטית וגם מתסכלת.

– ההתבוננות בציורים של שי אזולאי מייצרת תחושה מוזרה: הציורים נראים בהירים, בלי קשר לבהירות הצבעים. ציורי המדבר, למשל, מצוירים בצבעים בהירים בדרך כלל, אבל ציורי הסטודיו לאו דווקא ואף על פי כן, תחושת הבהירות קיימת באותה מידה גם בציורי הסטודיו ואולי במיוחד בהם. אצל אזולאי, לא הצבעים בהירים, הציור בהיר. אפשר לומר שמדובר כאן בבהירות אחרת. בהיסטוריה של הציור יש ציורים בהירים מאוד, אפילו לבנים, שאינם בהירים כלל. בציורים של אזולאי יש בהירות גמורה. הם פתוחים, חשופים לחלוטין לראייה. נדמה שהם חשופים לראייתו של מי שרואה הכול. הם מוצפי אור לא ממקור אור מסוים. לעיתים יש בציור מקורות אור, מנורות, אבל אין להם שום קשר לבהירות של הציור. לעיתים קרובות יש מעט הטלות צל בציורים אבל הן שוליות, אינן מסתירות דבר, ואין להן קשר למקור אור מסוים. נדמה שהן שרירותיות, חלק מקונבנציה מסוימת של ציור. על סמך הקירבה המוצהרת של אזולאי לתרבות היהודית העממית המיסטית, אפשר אולי לקרוא לציור שלו "ציור הבהיר", על משקל ספר הבהיר, ספר מיסטיקה יהודית מהמאה ה-12, ששמו שאוב מפסוק בספר איוב המצוטט בפסקה הראשונה שלו: "בהיר הוא בשחקים", שמתייחס לעוצמת אורו של האל.⁹

⁹ אמר ר' נחוניא בן הקנה כתוב אחד אומר (איוב לז כא) ועתה לא ראו אור בהיר הוא בשחקים, וכתוב אחד אומר (תהלים יח יב) ישת חושך סתרו ואומר (תהלים צז ב) עון וערפל סביביו קשיא, בא הכתוב השלישי והכריע ביניהם (שם קלט יב) גם חשך לא יחשיך ממך ולילה כיום יאיר כחשיכה כאורה. **ספר הבהיר א.**

הקטנים. ספרו של לואיס קרול אליס בארץ הפלאות הוא דוגמה אפשרית אחרת של שינויי גודל פתאומיים.

בציור **להסביר לחמור עיגול** רואים את הצייר כורע מול חמור לבן – אתון לדבריו של אזולאי – בידו השמאלית הוא מחזיק מקל ועיגול קטן ובידו הימנית ממשיך לצייר על האדמה עיגולים בצבעים שונים. אזולאי מסביר כי בציור הזה הוא "מלמד את האתון, שחכמה ממני, לעשות עיגול", והוא מוסיף כי על פי המקורות היהודיים, פעם במשנה ופעם בתלמוד, פי האתון (אתונו של בלעם שפתחה את פיה ודיברה איתו), היא אחד מעשרה דברים נסיים שנבראו בערב שבת בין השמשות. אזולאי משתמש בביטוי "בין השמשות", חיבור של שני גורמי שמים המתאר זמן מיוחד, הרגע האחרון שלפני שבת ששימש לבריאת נסים, כדי לדבר גם על חיבור אחר, התערוכה הזוגית עם ראובן ישראל: "החיבור היה בשבילי הדבר הכי רחוק שיש, אבל הרגשתי שבאיזשהו מקום – שם למעלה – זה מתחבר".

הנס של הדיבור של האתון, הנס של הקישור בין שני האמנים, מחבר שני מקורות מיסטיים: המיסטיקה היהודית שבמדרש על בריאת פי האתון והמיסטיקה של האמן הגרמני יוזף בויס (Beuys), שעל שם המיצג שלו מ-1965 איך להסביר תמונות לארנבת מתה נקרא הציור של אזולאי. הציור הזה מתאר את המחשבות של אזולאי על הפרקטיקה של הדיבור על ציור, בדומה לעבודה של בויס. אזולאי מחליף את החיה האירופית בחיה מזרחית, בחמור, שמבטו בציור חכם מזה של המלמד, ואת המושג "תמונה" הוא מחליף במושג לא פחות קשה – "עיגול", שקשור לציור בכלל ובוודאי לציורים של אזולאי, שברבים מהם מופיעים עיגולים. גם המקל שמחזיק הצייר לפני החמור הוא אטרביוט שכיח בציור שלו: שוב, הישר והמעגל.

איור 4: שי אזולאי, יריקה, 2006, שמן על בד, 73x106, אוסף האמן



החסידי¹⁰ היא לאו דווקא שמחה מובנת מאליה, אלא שמחה למרות הכול. יש סיפור של רבי נחמן מברסלב מספר המעשיות, ששמו "מעשה מביטחון". מסופר בו על מלך שהלך לחפש בממלכתו אדם שאינו דואג, וכשראה אדם שמח בחלקו השתדל בכל כוחו לערער את ביטחונו ולהפר את שמחתו אבל ללא הצלחה.

בקטלוג בוגרי התואר השני באמנות של בצלאל משנת 2007 מופיע ציור של אזולאי – **פרזנטציה**, ובו סטודנט (ככל הנראה) מפעיל מקרן ומסביר את עבודתו לגבר מבוגר יותר היושב לציוד^(איור 5). כאן ניכר באופן קונקרטי המעבר מחושך לאור בעבודתו של אזולאי, לא רק בסוג האור ובכמותו ביחס לחשכה, אלא גם במעבר הנושאי אל ההארה של עבודת האמן וסביבת הסטודיו. בטקסט שצירף אזולאי לדימויים כתב: "העבודות שאציג בתערוכת

¹⁰ "עבדו את ה' בשמחה" נאמר בספר תהילים (ק ב), ופסוק זה הפך לאחת הסיסמאות העיקריות של החסידות כולה. כשהדברים נעשים מתוך שמחה – הם תמיד שלמים יותר ומוצלחים יותר, ואילו עשייה מתוך עצב ודכדוך מביאה לתוצאות עלובות. חסידות ברסלב מדגישה את חשיבות השמחה בעבודת ה', ואחד המשפטים המרכזיים אותו משנים החסידים הוא: "אין ייאוש בעולם כלל".

חשיבות השמחה בחסידות ברסלב מוכרת בעיקר מהציטוט: "מצווה גדולה להיות בשמחה תמיד", ליקוטי מוהר"ן תנינא סימן כד.
¹¹ **סלמה 007, תערוכת בוגרים 2007** (קט'), בצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב, תוכנית לימודי המשך באמנות ובציילום, תל אביב, 2007, עמ' 61.

איור 3: שי אזולאי, עמדה #1 (מתוך הסדרה "מוצב"), באנל ימין מתוך דיפטיכון, 2003, שמן על בד, 110x180, אוסף פרטי

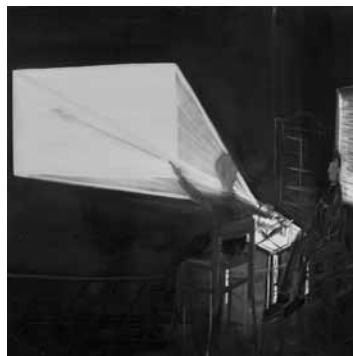


תחושת הבהירות או המוארות לנוכח הציורים מתעצמת ומקבלת תבנית של היפוך ביחס לציור המוקדם של אזולאי, שעסק בחשכה כמעט גמורה, בתמונות לילה שרק נצנוצים של אור מפרים אותה. הם היו ציורי לילה מ-2004. היו יריות על גילה [שכונת גילה בירושלים] וצירתי בלילה 'ציורים מדממים' [...] אבל הם היו שחורים מאוד ולאחר זמן זה עשה אותי עצוב והפסקתי עם זה"^(איור 3).

בשלב הזה התרחש המעבר של אזולאי מציורים חשוכים עם הבזקי אור קטנים לציורים המכונים כאן מוארים. אזולאי מספר על הציור שפתח את המהלך הציורי החדש – **יריקה** (2006)^(איור 4): "מהלך של נטישה, מתמרד בציור. מתמרד במה שלמדתי עד אותו רגע. 'להיות' או לירוק על 'הלהיות'. ציור שסימן את התזוזה מהציורים המוקדמים ביותר". המשפט המפורסם שאומר המלט במחזה של שקספיר – "להיות או לא להיות", מקבל אצל אזולאי תפנית דרמטית. הוא יורק על "הלהיות", ואת ה"לא להיות" הוא מפרש באופן זני או חסידי (חב"די): "ביטול היש".

המעבר מן הציורים המוקדמים למאוחרים מקבל מובן של התבהרות, כשהציור הבהיר הוא ציור מואר גם במובן של ההארה של הצייר. ושוב, על פי צירוף לשוני עברי מסורתי, זהו מעבר "מחשיכה לאורה, מיגון לשמחה". השמחה

איור 5: שי אזולאי, פרזנטציה, 2007, שמן על בד, 160x160, אוסף פרטי



קודם תמיד לסטודיו, והמעבר מן האחד לאחר חוזר על עצמו לנצח.

הציור **בדרך לשם** (2009) ^{קט' 12} הוא "ציור

מדבר", שמלבד מרחבי הנוף המדברי המונוטוני מתוארים בו שני אובייקטים: בקצה הציור משמאל דמות קטנה, האמן, צועד בשביל מדברי המוליך אל מבנה גדול המתואר כשלד עשוי קורות וגג מקושט.

הצייר צועד אל המבנה כשבידו ענף. לאן צועד האמן המחזיק בידו ענף של עץ? הביטוי "שם" המופיע בשם הציור ("הדרך לשם") מציין בשפה המקראית את מקום המקדש, כמו בביטוי: "לשכן

שמו שם", שחוזר בשינויים קלים עשר פעמים בספר דברים. ¹³ למבנה המופיע בציור ארכיטקטורה של

מבנה קדוש, אבל הוא כנראה הסטודיו: האמן חוזר מן המדבר אל הסטודיו. המבנה נראה לא כישות ריאלית אלא כפאטה מורגנה. הצייר רואה אותו אבל הוא לא נמצא במקום שבו הוא נראה. המבנה

הזה מופיע גם בציור מדבר נוסף, **אורינטליזם** (2009), ^{קט' 6} שאזולאי רואה בו ציור שמקשר בין שני טיפוסי הציור שלו (הסטודיו והמדבר), מכיוון שהוא מציג את הצייר מצייר במדבר.

ההארה מופיעה גם ממקום אחר. בציור **הזיה** (2010) ^{קט' 19} הצייר נרדם על שולחנו בסטודיו,

מרפקו וראשו נשענים על השולחן ועיניו עצומות. מהו צייר שעניו עצומות? צייר לא-מודע. משהו קורה בסטודיו – הצייר ישן אבל הסטודיו ער.

כתמי הצבע המואנשים נמצאים בפעילות. לדברי אזולאי: "כאן הוא ישן ושם קורה משהו, ואז זה

קורה". זה משפט מפתח בעשייה של אזולאי. פתאום קורה משהו, הצייר עובר פאזה מציור מודע לציור

לא-מודע, וזה קשור לשינה, לעצימת עיניים, לעיוורון. דמות הצייר כאן מזכירה את דיוקנו של

גויה [Goya] בתחריט הידוע תרדמת התבונה

סוף השנה תעסוקנה במבט על פעולת הצייר ובדמות הצייר". ¹²

האור הוא מוטיב מרכזי במיסטיקה בכלל

ובמיסטיקה היהודית בפרט, אבל אין לו מקום בולט בציוריו של אזולאי כישות עצמאית, אלא במקרים בודדים כמו בציור **ניצוצות** (2007) ^{קט' 29}. לעומת זאת הוא מתגלה בבהירות, במוארות של הציורים. המוארות של הציורים נפרשת בפנים השונות שלהם.

אזולאי מציג את עבודותיו מהשנים האחרונות תחת שתי קטגוריות: "ציורי סטודיו" (המוקדמים יותר, לפחות בראשיתם) ו"ציורי מדבר". זוהי

חלוקה שמשווגת את הציורים קודם כול לפי זירת ההתרחשות שלהם. יש לחלוקה הזו גם משמעות ביוגרפית: הסטודיו נמצא בירושלים, שבסמיכות אליה מתגורר היום אזולאי, ואילו המדבר הוא הנוף

של ילדותו בערד. הסטודיו של בגרותו של אזולאי אפשר למדבר של ילדותו להופיע בעבודות. אבל זוהי גם חלוקה של אתרים בעלי משמעות סמלית, וכאן הסדר דווקא הפוך: המדבר קודם לסטודיו.

במיחוס, המדבר קודם למקדש. המדבר הוא מקום ההתגלות, והסטודיו הוא המקום הקבוע, הסגור, המקדש של האמנות. המדבר כמקום של התגלות

¹³ למשל, דברים פרק יב פסוק 11.

¹² שם, עמ' 60.

זאוקטיס הודה בהפסדו וקרא: "אני הולכתי שולל את הציפורים, אך אתה הולכת שולל אמן כזאוקטיס".

קיציס מביא את פירושו של ז'אק לאקאן [Lacan] לסיפור של פליניוס ורואה בו אנלוגיה לאחד האופנים שהועלו גם במחשבה החסידי. לאקאן רואה ביצירתו של פרהסיס ביטוי לניפוצה של האשליה ושל הטעיית העין ואת ההיחשפות לממשות האמיתית. מבחינה זו, הווילון שאינו רק מסתיר אלא גם מגלה – את הממשי, מתפקד כמו הראי שיצר הצייר השני בסיפור של רבי נחמן מברסלב. קיציס טוען שהראי הוא בדיחה על היומרה של הצייר הראשון לחקות את המציאות. הריקנות שבראי היא וריאציה על המושג החסידי "ביטול היש", שמטרתו להדגיש את המציאות האמיתית היחידה, זו של האל. היכולת להשתמש בבדיחה כדי לדבר על הדברים הרציניים ביותר, היא היא גם רוח העבודות של שי אזולאי.

מולידה מפלצות (1798-1797), אבל גם את דמות המלנכוליה השקועה במחשבות בהדפס של דירר [Dürer] (מלנכוליה, 1514), שמוקפת גופים גיאומטריים, כמו הצייר של אזולאי.

אי ראייה, כמו זו של הצייר שאישה העומדת

מאחוריו מכסה את עיניו בכפות ידיה **בציור בהסתרה** (2007), היא סוג של נכות. אזולאי רואה בנכות משל לקושי של הציור, כמו בציור **שיעור ציור פה ורגל** (2007)¹⁴. הציירים האלה, הנכים, שאזולאי מזדהה אתם, הם ציירים אמיתיים בעיניו. כמו הצייר שעניו מכוסות, הם מציירים טבע דומם של גולגולת, המוטיב של "זכור את יום המיתה". הבדיחה אינה על חשבונם אלא על חשבון המוטיב ההיסטורי.

על הסיפור החסידי "מעשה בשני ציירים" כתב זאב קיציס מאמר מקיף בשם "שני הציירים – סיפור משתקף בראי"¹⁴. קיציס מציע פירושים אחדים להעדפה של הצייר השני ודן גם במקורות ההיסטוריים של הסיפור של רבי נחמן מברסלב. המאחרים שבהם הם מקורות יהודיים, אבל המוקדמים הם מקורות מוסלמיים וקודם להם מקור רומי. המקור הקדום, הרומי, הוא הסיפור הידוע של פליניוס [Pliny the Elder, 23-79], על שני הציירים היוונים זאוקטיס מהראקלה ופרהסיס מאפסוס, שערכו תחרות, מיהו הצייר הטוב מבין שניהם. על פי המסופר, ברגע שחשף זאוקטיס את עבודתו – ציור של ענבים מופלא בדייקנותו, קרבו ובאו ציפורים וניסו לנגוס בענבים המצוירים. אז ביקש זאוקטיס מפרהסיס להסיר את הווילון שהסתיר לכאורה את הציור שצייר. להפתעת גילה זאוקטיס כי הווילון של עמיתו היה מצויר.

¹⁴ זאב קיציס, "שני הציירים – סיפור משתקף בראי", **אקדמות** כ"ב, ניסן תשס"ט. באינטרנט:

<http://www.bmj.org.il/userfiles/akdamot/22/Kitsis.pdf>

מעשה בשני ציירים

הרבי נחמן מברסלב¹

מעשה במלך אחד שבנה לעצמו פלטין (ארמון) וקרא לשני אנשים וציווה אותם שיציירו את הפלטין שלו. וחלק להם את הפלטין לשני חלקים, היינו שמחצה הפלטין יהיה מוטל על האחד לציירו ומחצה השני יהיה מוטל על השני לציירו. וקבע להם זמן, שעד אותו הזמן מחויבים הם לציירו, והלכו להם אלו השני אנשים.

והלך אחד מהם ויגע וטרח מאוד ולימד עצמו זאת האמנות של ציור וכיור היטב-היטב, עד שצייר את חלקו שהיה מוטל עליו בציור יפה ונפלא מאוד. וצייר שם חיות ועופות וכיוצא בזה בציורים נפלאים ונאים מאוד.

והשני לא שם אל לבו גזירת המלך ולא עסק בזה כלל, וכאשר הגיע סמוך לזמן המוגבל שהיו צריכין לגמור מלאכתם, הנה הראשון כבר גמר מלאכתו ואמנותו בחלקו בציור נאה ונפלא מאוד. וזה השני התחיל להסתכל על עצמו מה זאת עשה, שכילה הזמן בהבל וריק ולא חש לגזירא דמלכא (לגזירת המלך). והתחיל לחשוב מחשבות מה לעשות, כי בוודאי באלו הימים המועטים הסמוכים לזמן המוגבל אי אפשר לתקן עוד ללמוד לעצמו ולעשות אמנות הציור לצייר חלקו בזה הזמן המועט, כי היה סמוך מאוד למועד הקבוע להם. ונתיישב בדעתו, והלך והטיח כל חלקו במשיחת סמנין, ועשה פאקיסט (טיח) שחור על כל חלקו. והפאקיסט היה כמו אספקלריא (ראי) ממש. והלך ותלה וילון לפני חלקו להפטיק בין חלקו ובין חלק חברו.

ויהי כי הגיע מועד הקבוע שקבע להם המלך, הלך המלך לראות תבנית מלאכתם אשר עשו באלו הימים. וראה חלק הראשון שהוא מצויר בציורים נאים ונפלאים מאוד ומצוירים שם בחלקו ציפורים וכולי בדרכים נפלאים מאוד. וחלק השני היה תלוי בוילון וחושך תחתיו ואין רואים מאומה. ועמד השני ופרש את הוילון, והזריח השמש, ובאו והאירו כל הציורים הנפלאים כולם בחלקו, מחמת שהיה שם הפאקיסט שהיה מאיר כמו אספקלריא. וכן כל הציפורים המצוירין בחלק הראשון ושאר כל הציורים הנפלאים כולם נראו בתוך חלקו. וכל מה שראה המלך בחלק הראשון ושאר כל הציורים הנפלאים כולם נראו בתוך חלקו. וכל מה שראה המלך בחלק הראשון ראה גם כן בחלקו של זה. ונוסף לזה, שגם כל הכלים הנפלאים וכל הקרדיצין (רהיטים) וכיוצא, שהכניס המלך לתוך הפלטין – כולם נראו גם כן בחלק השני. וכן כל מה שירצה המלך להכניס עוד כלים נפלאים לתוך הפלטין יהיו כולם נראים בחלקו של השני. והוטב הדבר לסני המלך.

¹ נוסח הסיפור לקוח מספרו של תלמידו ר' נתן בן נפתלי הרץ מנמירוב (1780-1845), **חיי מוהר"ן**, קרן הדפסה דחסידי ברסלב, ירושלים תשל"ו, 1976, עמ' צ"ח

עמ 17-24, פרטים מחורך:
קטי' 24, 20, 23, 19, 27, 32, 22, 30

Pages 17-24, details from:
cat. 24, 20, 23, 19, 27, 32, 22, 30





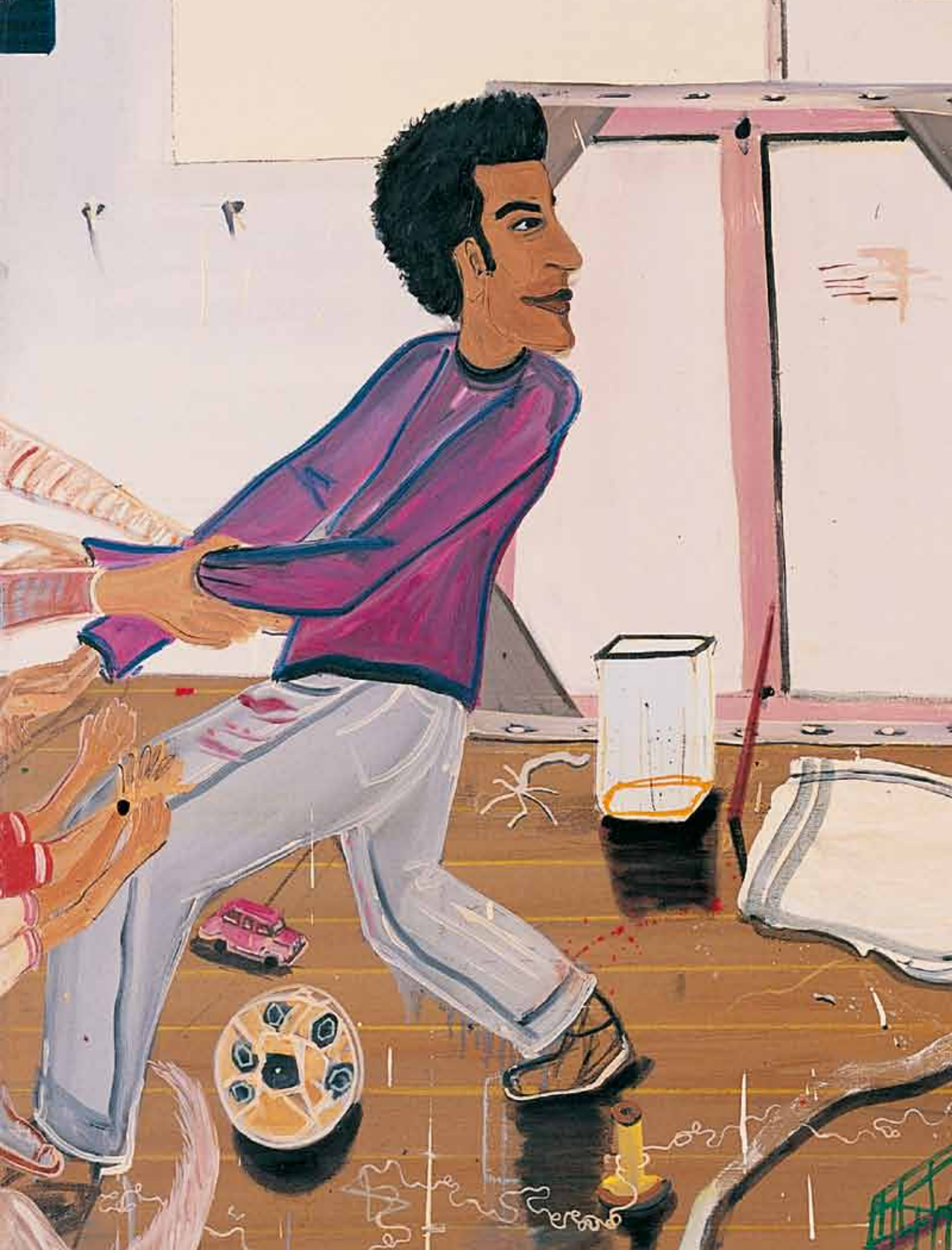












ללכת בשביל העזים

שיחה בין טל יחס לשי אזולאי

ט.י. באגדה "מעשה בשני ציירים", ששובאת כאן בקטלוג, מוצגים שני ארכיטיפים של אמנים. האחד חרוץ, מיומן, אך צפוי, והשני בטלן, אך ניחן בכושר המצאה ובמקוריות שעל גבול הערמומיות. האחד מרצה ועשייתו טכנית והשני מרדן שגישתו קונספטואלית. אתה אחד האמנים החרוצים שאני מכירה, מגיע לטטודיו חמישה ימים בשבוע ועובד כמה שעות בכל יום. עם זאת הציור שלך מלא הברקות ודמיון משולח רסן. איפה, בין שני הארכיטיפים האלו, אתה רואה את עצמך?

ש.א. שני הציירים האלה קיימים אצלי בעת ובעונה אחת. לכל אחד מהם יש מקום ורגע מסוים שבו הם פועלים. גם בעבודה על ציור שבו הכול עובד והולך לפי התכנון, מגיע הרגע שעולה השאלה '...נו אז מה? משעמם', ומתוכה מתפרצת ההפרעה שלוקחת את המעשה אל המקום הלא מתוכנן והמפתיע. אני חושב שזה המפגש בין המודע הנשלט ובין התת-מודע המסתורי. אין קיום לאחד בלי האחר.

ט.י. אם מתבוננים בגוף העבודה שלך לאורך השנים, ניכר שעברת כמה גלגולים עד שפיתחת את כתב היד הציורי המזוהה אתך מן השנים האחרונות. בעבודות המוקדמות יש מצד אחד נגיעות של ריאליזם דקדקני ומצד אחר התמודדות עם מופשט, שבהמשך הדרך כביכול "נפטרת" מהן. מה הייתה נקודת המוצא ואיך זה התגלגל משם?

ש.א. התחלתי לצייר בגיל 24, מאוחר יחסית. תמיד רשמתי, שרבטתי בשולי המחברות, אבל הלימוד לא היה מסודר. ברגע מסוים, בשעת טיול בתאילנד, ציירתי מראה שנסקף מחלון החדר. באותו רגע הבנתי שיש במקום של הציור

בעמ' 25-29:

ציורי הכנה, 2006-2010

שמן על בד מודבק על זיקט, 18x20, באדיבות האמן וגלריה עינגע לאמנות עכשווית, תל אביב

Pages 25-29:

Studies, 2006-2010

Oil on canvas glued to plywood, 18x20
Courtesy of the artist and Inga Gallery of
Contemporary Art, Tel Aviv

ט.י. לאורך כל לימודי התואר הראשון ולאחריו לא נראו בציורים דמויות אנושיות, והרי האינטראקציה האנושית עומדת במרכז היצירה שלך היום. מתי נכנסו הדמויות?

ש.א. זה הטריד אותי. למדתי לצייר את הרקע, משטחים מופשטים, ציורי אווירה. כשב־2005 התחלתי את התואר השני בבצלאל, הבנתי שאני כבר לא מתחרה. כבר היו ילדים בבית. הציור הראשון שבמרכזו צוירה דמות, **יריקה** (2005), הוא מעין דיוקן עצמי בדמות המלט, אדם האוחז בידו גולגולת ויורק. הבנתי שאני צריך לוותר על כל מה שלמדתי ולתת לציור לפרוץ החוצה. זו הייתה הפעם הראשונה שדמות נכנסה לציור שלי ואתה גם ההיסטוריה של האמנות. הבנתי שההיסטוריה – של הדימוי, של האמנות, של החיים שלי – אינה ויטרינה אלא נועדה לשימוש. יש משפט של ג'ף קונס (Koons) שאני אוהב: "You have to embrace your history"¹. מאותו רגע הציור נפתח להתבוננות שלי על עצמי. ניסיתי לקחת את כל הידע שלי ולערבל אותו ברמה הציורית, ואז יצאו החוצה הקול שלי, הצורך להיות שייך אבל גם לא שייך, לבחון מה שייך לי. אז התחילה להיווצר קבוצה של ציורי סטודיו. התחלתי לצייר את הסביבה הטבעית שלי מבפנים אבל גם במבט מבחוץ. ניסיתי לבחון, דרך הציור, בתוך הסיטואציה הציורית, מהי השראה, מהו ביקור סטודיו, מהו ציור ישראלי. הפסקתי להתעקש על הדיוק. הריאליזם של הציור גרם לי סבל. ברגע שהשתחררתי מהצורך הזה התאפשרה זרימה טבעית, התפרצות. החוויה של צייר בסטודיו



חופש מוחלט, וזה המקום שאני רוצה להיות בו. כשחזרתי לארץ המשכתי לצייר ונרשמתי לבצלאל. בבצלאל עסקתי רק בציור והתחלתי מן ההתחלה. נתתי לעצמי להיות מושפע מהמורים שלי לציור, איציק ליבנה, יהושע בורקובסקי, דורון ליבנה. הגעתי מהפריפריה, מערד, נחתי בבצלאל, במרכז האמנותי, והכוח של המערכת השתלט עלי. הרגשתי שאני צריך להיות צייר אירופי, אשכנזי. הדבר הראשון ש"עליתי עליו" ואימצתי לאורך תקופה היה תרגיל של רישום אור דרך מאוורר. אחר כך ציירתי צללים שלוש שנים. כך למדתי להתאפק ולא להתפזר, התעקשתי על הגוון של הדימוי, על ריאליזם – לא כזה של מדידות ומשקלים, אלא של התבוננות במציאות. בתהליך זה של למידה שיטתית ויתרתי על הדמיון שהיה נקודת ההתחלה שלי, אבל התעקשתי על הדיוק, ללמוד לדייק, כמו בזמן ששיחקתי כדורגל והתאמנתי ברגל הלא חזקה. פרויקט הגמר של התואר הראשון, בעקבות דיאלוג עם יעקב מישורי, היה התקרבות למופשט. ציירתי משטחי כדורגל שהפכו למופשט גיאומטרי.

1. עליך לאמץ את ההיסטוריה שלך.

מקור לדימויים. לפעמים הדמיון קשור לפרנויה, והאתגר הוא להעביר אותה לציור.

ט.י. גוף עבודה גדול בתערוכה מתאר סצנות של האמן בסטודיו. בדרכך מלאת ההומור והפנטזיה אתה מתאר את מערך הכוחות הפועל בתוך שדה האמנות – יחסי אמן-אוצר, אמן-אספן, אמן-צופה, אמן-מסטרים גדולים ואמן-ויצירתו – יחסים שיש בהם כוחנות, בוז, הערצה, רגשי עליונות ורגשי עלבון, וגם חדוות יצירה המהולה באימה מפני הקנבס הריק. דומה שאת כל הדו־שיח הסוער שלך עם הכוחות הפועלים בתוך עולם האמנות, אתה מנהל בתוך הציור עצמו, כמעין זירה של התגוששות שבה אתה יכול לפרוק את התסכול ולהחזיר אותו לעולם בדמות ביקורת רונית הומור עצמי. באיזו מידה ציורי הסטודיו הם פרודיה מכוונת על עולם האמנות? ואולי בכך אתה בעצם מתפקד כצייר השני מ'מעשה בשני ציירים', מחזיר לעולם האמנות בבואה של עצמה שכוללת גם את השתקפותך שלך?

ש.א. המרחב שאני משחק בו הוא, בסופו של דבר, הבד. שם אני מדבר ומביע את דעתי, את מחשבותי ואת הביקורת שלי על העולם, שאני כמובן חלק ממנו. הדרך היחידה בעיני לחיות במצב הפריך הזה היא להשתמש בהומור עצמי שבאמצעותו אני יכול לחבוט בשק המזוכיסטי שנקרא שדה האמנות. היחסים אמן-שדה התקיימו תמיד, ולכאורה בין האמן המהפכן ובין השדה – המשתעמם בקלות ומחכה לילד רע שיבוא ויגיד לו שהמלך עירום – מתקיימת חתירה תמידית. בפועל אין באמת דבר כזה, כי כולנו שותפים למנגנון שמשועבד לכוחות ששולטים בו, שמנהלים אותו אנשים בלתי נראים שלא תמיד

היא חוויה של בדידות, אבל ניסיתי לתעל אותה, באמצעות הצבע והיד הקלה, לחיפוש אחר החגיגה, אחר שפה תקשורתית, וכל זה – הרצון לשמחה, הבריחה מהעצב – נשזר בתורת הרבי נחמן.

ט.י. דומה שהיום פעולת הדמיון היא שמוליקה את הציור שלך. יש בציורים ממד נרטיבי, כאילו אתה מגלגל בראשך מעשייה משובשת, סוריאליסטית, ומצליח להכיל אותה בדימוי בודד. כיצד ניצחים הדימויים והסיפורים הללו?



ש.א. הדימויים נולדים במקומות שונים. לפעמים מתוך המאמצים של להיות אבא, של החיים עצמם, של היום-יום, ואז הדמיון וההמצאה הם מעין נקודת מוצא, חלון של אפשרויות בלתי מוגבלות, מצוף שאני נאחז בו וניצל מטביעה. לפעמים הדמיון הוא השתלשלות של העולם האמוני ושל המקורות היהודיים, שמתבססים על נרטיב שהוא דרך לתיאור ולתקשורת, ושל העולמות האינסופיים והלא מפוענחים במעשיות הרבי נחמן. גם התסכול והאבסורדיות נוכח עולמנו העקום – שנוצרות בו סיטואציות בלתי אפשריות, ונשאר רק לתאר אותן בציור – הם

חושבים על אמן בסטודיו, על ההילה המתעתעת של הצייר – אימפולסיבי, פוגש את המוזה, מדבר עם הצבעים, מלך בממלכה של עצמו. הבנתי שאני נמשך לצייר את מחזה הצייר ואת עלילותיו, ובייחוד נמשך לפיקציה המכילה הכי הרבה חומר גלם לתוכן של תוכנית ריאליטי על עצמי. אני משליך את המבנה של תוכנית כזאת לתוך עולמו של הצייר ובוחר את "המציאות" שיוצרת את "ההילה" של הצייר. אני חושב שהמהלך הזה נובע בעיקר מהצורך להבין איך פועלות מערכות של כוח בשדה האמנות.



ט.י. ב"מציאות" הזאת דומה שלהתנהלות האנושית יש מעמד של מופע סוריאליסטי, ולא זו בלבד שדמות הצייר נדרשת "לתת שואו" לבאים לסטודיו, אלא נדמה שהקיום האנושי בציורים הוא במצב תמידי של פרפורמנס ונראות המודע תמיד לנוכחות מבטו של הצופה (אם מדובר במטפס על הר, אם בבודהה במדבר ואם באמן לבדו בסטודיו).

ש.א. מעמד הצפייה והצורך לייצר "שואו" בציור הם היבטים שמעסיקים אותי וקשורים למצב הציור שמתחרה על תשומת לבו של הצופה בעולם שמשנה את פניו. עולמנו הוא עולם של מסכים, של טכנולוגיות מתפתחות, והציור הוא מעשה פרימיטיבי (ועם זאת הוא פעולה טבעית, שהרי כל ילד מצייר). הרצון לשלב בציור תנועה, גרביטציה, תעופה, מקורו בניסיון להתחרות בדימוי המצולם ובמסך הווידאו. מדובר באקט של פיתוי לצופים וגם לי עצמי. מבחינתי, הכישרון הוא לבוא כל יום לסטודיו ולהתמודד מחדש עם הציור, עם הרלוונטיות שלו, לראות כל יום את הכישלון שלך ולהסיק ממנו מסקנות, להתרכז, לחפש את הזהות שלי, את המקום שלי,

יודעים לראות או להבין אמנות, ומעניינים אותם דברים אחרים. כולנו אוהבים להרגיש חתרנים, חדשנים, חד-פעמיים ולחשוב שהעולם יגלה אותנו אחרי שנמות. לדעתי, זה חומר גלם מעולה לבדיחה.

הסדרה של ציורי הסטודיו התחילה בציור **הביקור** (2007) המתאר מבקרת, אוצרת, המוליכה שני כלבים ברצועה האחוזת בידה, והצייר כורע ליד הבוד, מתחנן, מסביר, מושפל. זה היה רגע שמתוכו יצאו עוד ועוד רעיונות סביב נושא הצייר בסטודיו והחוויות שהוא חווה לכאורה, תחילה כל מיני סוגים של ביקורי סטודיו ואחר כך פיתוח של פרטים בתוך הסטודיו, כמו השולחן, הרצפה, טיפות הצבע המואנשות שהפכו לדמויות המשוחחות עם הצייר. בהמשך התפתחה דמות הצייר. היא החלה לעופף ולהתרומם והציור, שתנועה מוסיפה לו תמיד עניין ובעיקר הפתעה, הפך מסטטי לדינמי ואיבד את הגרביטציה. משהו בתיאור וגם באווירה שנוצרה בציור, ממנו והחוצה, נעשה מיסטי.

בציורים של הסטודיו אני מרגיש תמיד שאני מצייר את "הצהוב", קלישאות של מה שאנו

עברה תמיד במדבר, ומבחינתי הוא מייצג את כל התלישות שחוה מי שמוקם במדבר כשהגיע לישראל. בסופו של דבר מי שהגשים את החלום הבן־גוריוני הציוני ליישב את המדבר, הם אלו, כמו ההורים שלי, שעלו ממקום דתי, שחלמו על ירושלים, ולא על מדינה סוציאליסטית.

מבחינה איקונוגרפית, אחד הדימויים שחוזר בציורי המדבר הוא דימוי החמור. הוא קשור לאיקונוגרפיה דתית, לציפייה לגאולה, למשיח, אלא שהוא סמל תלוש, הוא הציפייה בלי הדבר עצמו. הוא כלי תחבורה, ארצי (בהיפוך אותיות חמור הוא חומר, ויש הקבלה בין החמור לחומריות). ככל שהרביתי לצייר את החמור הוא הפך לדיוקן עצמי שלי. זו חיה חזקה שעובדת קשה, אך היא לא הכוכב, אין לה הילה כמו של הסוס.

ט.י. אחד האלמנטים שמחברים בין ציורי המדבר לציורי הסטודיו הוא מוטיב הטקס. ההתרחשות בציורים ככלל רצופה טקסים, אם קולקטיביים ואם אישיים. במובן הזה האמנות והאמונה – לא רק הדתית אלא זו שמכוננת את הזהות האישית והחברתית שלך – הם בחקירה מתמדת, שהציור מנסה להתמודד עמה בכל פעם מחדש.

ש.א. אני מוקף בטקסי פולחן מכל מיני סוגים. בקיום תורה ומצוות יש אין־ספור טקסים; בקיום עצמו יש אין־ספור פולחנים; בעולם האמנות יש המוני מלכים, אלילים ועובדי אלילים; וההורות היא כולה פולחן אחד מתמשך. המשותף לכולם הוא הרצינות, יראת הכבוד הבלתי אפשרית והכובד, הכובד הקשה מנשוא, שאֵתם אני יכול לחיות רק בעזרת ההומור שמנפח את הכול, כמו בלון הליום, ומאפשר לי להתרומם מעל הכול, להיות ולא להיות.



וללכת בשביל העזים – בשביל שאיש עדיין לא סלל בשבילי.

ט.י. "שביל העזים" שלך מוביל אותך מהסטודיו אל הטבע ובעיקר אל המדבר, שהוא הרקע לגוף עבודה גדול מהשנים האחרונות המכיל איקונוגרפיה חדשה ואופי אחר. לעומת ההתרחשות הרבה בציורי הסטודיו, יש בציורי המדבר משהו מינימליסטי יותר, מדיטטיבי. בסצנות אלו מתחדד הממד המיסטי בעבודות ומצליח לדור בכפיפה אחת, כמעט מתוך סתירה, עם התובנות המושחזות על מניעיו הארציים של האדם. מה מושך אותך אל המדבר, ואיך המיסטיקה והגרוטסקה מתקיימות זו לצד זו?

ש.א. המיסטיקה חודרת לציור בלי שאני מודע לכך. אני חושב שזה נובע מהכמיהה שיתחולל נס כלשהו במרחב הבד. בכל העבודות יש רגע של מיסטיקה באוויר. יש רגע נְסִי שבו משהו שולי, נלעג, פריפריאלי זוכה בהזדמנות.

מבחינת המסורת וההיסטוריה היהודית קיימת כפילות. מצד אחד כל החזיונות והנסים החשובים קרו במדבר (קריעת ים סוף, קבלת התורה), ומצד אחר גם ההגירה, הדרך לישראל



(1)

דיג, 2009

שמן על בד, 177x212, אוסף אולי אלטר, חל אביב

Fishing, 2009

Oil on canvas, 177x212, Olli Alter collection, Tel Aviv



(2)

להסביר לחמור עיגול, 2009

שמן על בד, 177×212, אוסף פרטי

To Explain the Circle to a Donkey, 2009
Oil on canvas, 177×212, private collection



(3)

ערסל, 2009

שמן על בד, 188×197.5, אוסף פרטי

Hammock, 2009

Oil on canvas, 188×197.5, private collection

(5)

חזרה, 2010

שמן על בד, 123×147, אוסף פרטי

Rehearsal, 2010

Oil on canvas, 123×147, private collection





(6)

למעלה: אורינטליזם, 2009
שמן על בד, 189×198, אוסף פרטי

Top: **Orientalism**, 2009
Oil on canvas, 189×198, private collection



(7)

חול ים, 2009

שמן על בד, 112x122, אוסף פרטי

Sea Sand, 2009

Oil on canvas, 112x122, private collection

(8)

2009, **חילוץ**

שמן על בד, 136×119, אוסף פרטי

Extrication, 2009

Oil on canvas, 136×119, private collection



(9)

תלוי, 2009

שמן על בד, 176×190, אוסף אולי אלטר, תל אביב

Hang On, 2009

Oil on canvas, 176×190, Oli Alter collection, Tel Aviv





(10)

שילוח, 2011

שמן על בד, 171×173.5, אוסף ארט פרטנרס

Dispatch, 2011

Oil on canvas, 171×173.5, Art Partners Collection



2010, ראוּבֵן יִשְׂרָאֵל, **שִׁלְשֵׁלֶת**,
Reuven Israel, *Silsila*, 2010

(11)

מחווה, 2010-2006
שמן על בד מודבק על דיקט, 18×20, באדיבות האמן

Study, 2006-2010
Oil on canvas glued to plywood, 18×20, courtesy of the artist



(12)

בדרך לשם, 2009

שמן על בד, 178×181

אוסף שאולה ועמוס הרמן, נווה מונוססון

Going There, 2009

Oil on canvas, 178×181, Shaula & Amos Herman
collection, Neve Monosson





(13)

איש שקוף, 2007

שמן על בד, 145×179, אוסף רעיה רוזין

Transparent, 2007

Oil on canvas, 145×179, Raya Rosin collection



(15)

בעמוד הבא: **White Control**, 2009
 שמן על בד, 123×222, אוסף אולי אלטר, תל אביב

Next page: **White Control**, 2009
 Oil on canvas, 123×222, Oli Alter collection, Tel Aviv

(14)

כריעה, 2007
 שמן על בד, 155×194, אוסף משפחת אלבז

Kneeling, 2007
 Oil on Canvas, 155×194, Elbaz family collection





(16)

חלום ירושלים, 2008

שמן על בד, 178×194, אוסף אילן שבתאי

***Jerusalem Dream*, 2008**

Oil on canvas, 178×194, Ilan Shabtay collection



(17)

אירוע ציורי, 2007

שמן על בד, 140×110, אוסף צילה וג'יורא ירון

Painterly Event, 2007

Oil on canvas, 140×110, Zila & Giora Yaron collection



(18)

הגנו, 2009

שמן על בד, 176×181, אוסף פרטי

Gardener, 2009

Oil on canvas, 176×181, private collection





למטה: ראובן ישראל, מאיץ חלקיקים, 2010
Bottom: Reuven Israel, *Rush-More*, 2011





(19)

הזיה, 2010

שמן על בד, 183×195

תרומת קרן רבקה סקר ועוזי צוקר לאמנות ישראלית עכשווית

Hallucination, 2010

Oil on canvas, 183×195, donated by the Rivka Saker & Uzi Zucker

Fund for Israeli Contemporary Art



(20)

על האש, 2008

שמן על בד, 160×197, אוסף אולי אלטר, תל אביב

Barbecue, 2008

Oil on canvas, 160×197, Oli Alter collection, Tel Aviv



(21)

כל מה שאני צריך, 2008

שמן על בד, 158×178.5, אוסף פרטי, סביון

All I Need, 2008

Oil on canvas, 158×178.5, private collection, Savyon



(22)

על הכתפיים, 2009

שמן על בד, 222×181, אוסף בנק הפועלים

History Upon Me, 2009

Oil on canvas, 222×181, Bank Hapoalim Art Collection



(23)

האספן, 2009

שמן על בד, 186×197.5, אוסף אילן שבתאי

Collector, 2009

Oil on canvas, 186×197.5, Ilan Shabtay collection





(24)

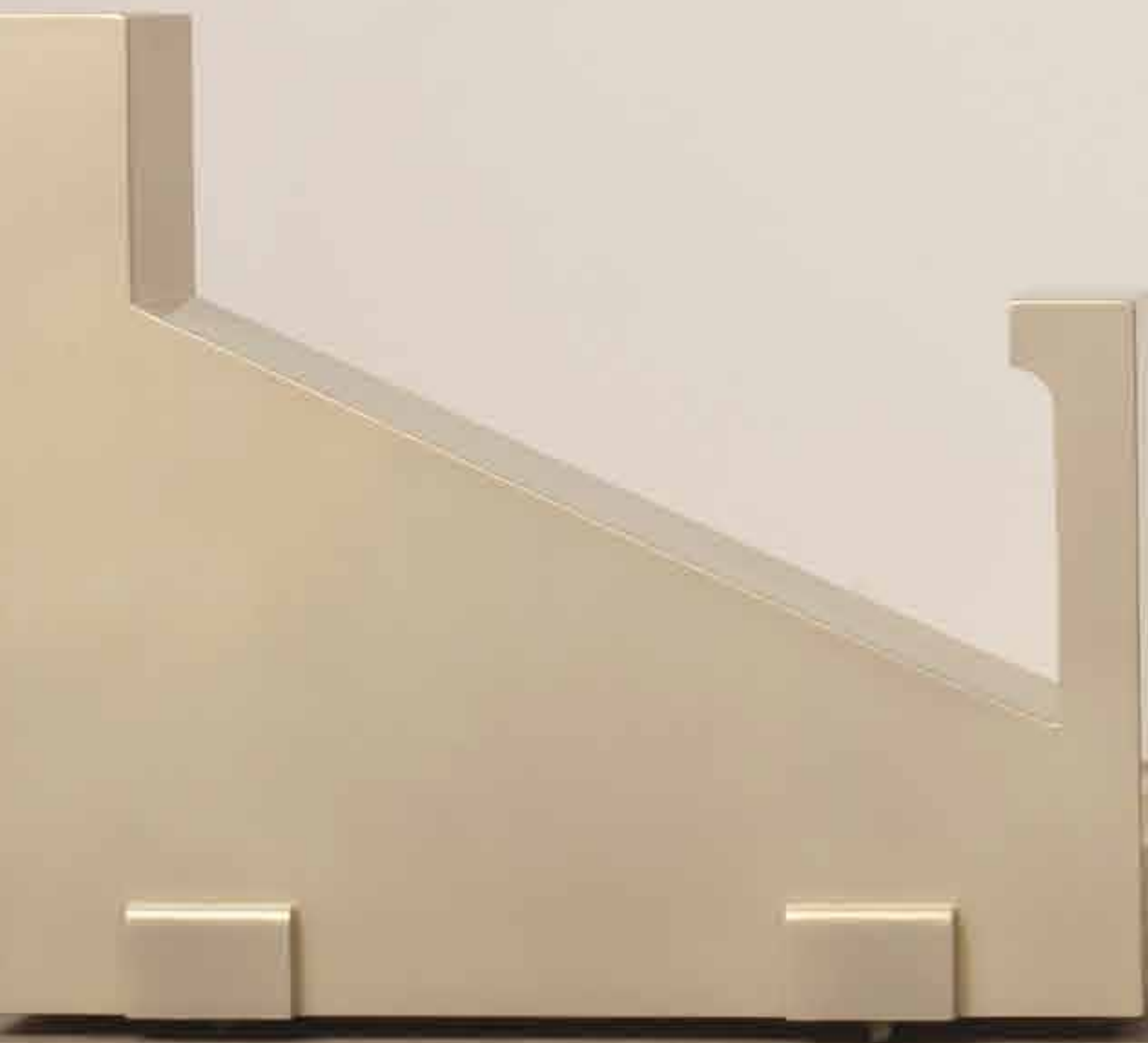
ניסוי, 2009

שמן על בד, 181.5×188, אוסף חגית ועופר שפירא

Flying Men, 2009

Oil on canvas, 181.5×188, Hagit & Ofer Shapira collection

ראובן ישראל, מיניבור, 2011
Reuven Israel, *Minibar*, 2011



(25)

2007, **ביקור**

שמן על בד, 133.5×160.5, אוסף רבקה סקר ועוזי צוקר

The Visit, 2007

Oil on canvas, 133.5×160.5

Rivka Saker & Uzi Zucker Israeli collection



(26)

המנצח, 2008

שמן על בד, 189×197, אוסף אולי אלטר, תל אביב

Conductor, 2008

Oil on canvas, 189×197, Oli Alter collection, Tel Aviv



מראה הצגה בתערוכה "שותפי-על", 2011
Installation view in the exhibition
"Superpartners", 2011





(27)

שיעור ציור פה ורגל, 2007

שמן על נייר מודבק על בד, 147x120, אוסף פרטי

Mouth and Foot Painting Class, 2007

Oil on paper glued to canvas, 147x120

private collection

(28)

חזון הטיפות היבשות, 2007

שמן על בד, 154×169.5, אוסף יגאל אהובי לאמנות

Vision of the Dry Drops, 2007

Oil on canvas, 154×169.5, Igal Ahouvi Art Collection



(29)

2007, **ניצוצות**

שמן על בד, 189×212, אוסף אילן שבתאי

Sparks, 2007

Oil on canvas, 189×212, Ilan Shabtay collection



(30)

בוא הביתה, 2008

שמן על בד, 178×185, אוסף פרטי, סביון

Come Home, 2008

Oil on canvas, 178×185, private collection, Savyon



(31)

טאי צ'י, 2010

שמן על בד, 170×210, אוסף פרטי

Kata, 2009

Oil on canvas, 170×210, private collection



(32)

מה שאת נושה לי, 2008

שמן על בד, 181×197, אוסף אולי אחר, חל אביב

***What You do to Me*, 2008**

Oil on canvas, 181×197, Oli Alter collection, Tel Aviv





(33)

גוליבר, 2009

שמן על בד, 197×212, אוסף פרטי

Gulliver, 2009

Oil on canvas, 197×212, private collection

קורות חיים

נולד בקריית שמונה ב־1971
חי ועובד בירושלים

השכלה

1999–2000
תכנית חילופי סטודנטים, המחלקה לאמנות, האקדמיה לאמנות ועיצוב Minerva, הולנד
2000
תואר בוגר באמנויות (BFA), המחלקה לאמנות, האקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל, ירושלים
2004
לימודים במחלקה לתולדות האמנות, האוניברסיטה העברית, ירושלים
2005–2007
תואר מוסמך באמנויות (MFA), במחלקה לאמנות, האקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל, תל אביב

תערוכות יחיד

2003 **מוצב**, במסגרת סדרת "נדבך 11", בית האמנים, ירושלים
2007 **תערוכת זוכה הפרס לציור ע"ש אסנת מוזס לאמן צעיר**, בית האמנים, ירושלים
2009 **האישה נהיית עץ**, גלריה עינגא לאמנות עכשווית, תל אביב
2011 **חשיכה נראית**, יפו 23, ירושלים
שותפיֵעל: שי אזולאי, ראובן ישראל, מוזיאון תל אביב לאמנות

תערוכות קבוצתיות נבחרות:

2004 **רשמים II**, בית האמנים, ירושלים
2005 **אורים**, מוזיאון ישראל, ירושלים
פנים חדשות, גלריה נגה, תל אביב
2007 **הים האחר**, בית האמנים, ירושלים
סלמה 007, בוגרי התכנית ללימודי המשך, האקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל, תל אביב
מפגש אקראי, ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת זמננו, מוזיאון תל אביב לאמנות
2008 **לילה**, צ'לסי, ניו יורק
Personal Landscapes: Contemporary Art from Israel, Katzen Art Center, וושינגטון דיסי
בתולת ים, גלריה עינגא לאמנות עכשווית, תל אביב
Open Plan Living, ביתן הלנה רובינשטיין לאמנות בת זמננו, מוזיאון תל אביב לאמנות
Psychology of a Pawn, גלריית Participant INC, ניו יורק
2009 **ירושלים שברי פנים**, בית האמנים, ירושלים
Constellation, גלריית ארמנו טבשי, רומא

דחף מאולף, גלריה ברוורמן, תל אביב
דיוקן: פן ועוד פן, מוזיאון אשדוד לאמנות, מרכז מונארט
Cent Ans de Dialogue par l'Art, Bezael de Jérusalem
פריז **à Paris**, Orangerie du Sénat
2010 **בוז'ולה נובו**, גלריה עינגא לאמנות עכשווית, תל אביב
חולמים, גלריה זומר, תל אביב
בטבעת זו, מוזיאון בית התפוצות, תל אביב
שבר ותיקון, בית האמנים, ירושלים
נופי נחמה, גלריה ת(א)עשייה, סדנאות האמנים, ירושלים

מענקים ופרסים

2006–2007
מענק עידוד היצירה, האקדמיה לאמנות ועיצוב בצלאל, תל אביב
2007 הפרס לציור ע"ש אסנת מוזס לאמן צעיר, בית האמנים, ירושלים
פרס קרן מורשה, מוזיאון תל אביב לאמנות
2008–2010
פרס אמן מורה, משרד התרבות והספורט

Biographical Notes

Born Kiryat Shmona, 1971
Lives and works in Jerusalem

Studies

1999–2000

Student Exchange Program, Minerva Academy of
Art & Design, The Netherlands

2000 B.F.A., Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem

2004 Art History Studies, The Hebrew University, Jerusalem

2007 M.F.A., Advanced Studies Program in Fine Art, Bezalel
Academy of Arts and Design, Tel Aviv

Solo Exhibitions

2003 “Outpost,” part of “Nidbach 11” series, The Jerusalem
Artists’ House

2007 “The Osnat Mozes Young Artist Painting Prize,”
The Jerusalem Artists’ House

2009 “Woman Becomes Tree,” Inga Gallery of
Contemporary Art, Tel Aviv

2011 “I See Darkness,” Yaffo 23, Jerusalem

2011 “Superpartners: Shay Azoulay, Reuven Israel,”
Tel Aviv Museum of Art

Group Exhibitions

2004 “Traces II,” The Jerusalem Artists’ House

2005 “Lights,” The Israel Museum, Jerusalem
“New Faces,” Noga Gallery, Tel Aviv

2007 “The Other Sea,” The Jerusalem Artists’ House
“Salame 007: Graduate Show,” Bezalel Academy of
Arts and Design, Advanced Studies in Fine Arts and
Photography, Tel Aviv

2008 “Night,” Chelsea, New York
“Personal Landscapes: Contemporary Art from Israel,”
Katzen Arts Center, Washington, D.C.
“Mermaid,” Inga Gallery for Contemporary Art, Tel Aviv
“Open Plan Living,” Helena Rubinstein Pavilion for
Contemporary Art, Tel Aviv Museum of Art
“Psychology of a Pawn,” Participant Inc, New York

2009 “Jerusalem Surface Fractures,” The Jerusalem
Artists’ House
“Constellation,” Ermanno Tedeschi Gallery, Rome
“Trained Impulse,” Braverman Gallery, Tel Aviv

“Self Portrait,” Ashdod Art Museum, Monart Art Center,
Ashdod

“Cent Ans de Dialogue par l’Art, Bezalel de Jérusalem à
Paris,» Orangerie du Sénat, Paris

2010 “Beaujolois Nouveau,” Inga Gallery for Contemporary
Art, Tel Aviv

“Dreaming,” Sommer Gallery, Tel Aviv

“Wedding Ceremonies,” Beit Hatfutsot, Tel Aviv

“Rupture & Repair,” The Jerusalem Artists’ House

“ComfortScapes,” Art Cube Gallery, The Artists’
Studios, Jerusalem

Grants and Prizes

2006–2007

Creativity Grant, Bezalel Academy of Arts and Design,
Tel Aviv

2007 Osnat Mozes Young Artist Painting Prize, The Jerusalem
Artists’ House

2007 The Legacy Heritage Fund Prize, Tel Aviv Museum of Art

2008–2010

The Artist Teacher Prize, Ministry of Culture and Sport

desert paintings is the donkey. It is associated with religious iconography, the anticipation for redemption, the messiah, but it is a detached symbol; expectation without the thing itself. It is an earthly vehicle. The Hebrew word for matter (*chomer*, חומר) is an anagram of the Hebrew word for donkey (*chamor*, חמור), and there is indeed a profound correspondence between donkey and materiality. The more I painted the donkey, the more it became my self-portrait. It is a hard-working, strong animal, but it is not the star, it doesn't have the aura of a stallion.

idolaters. Parenting is an ongoing ritual. They all share the gravity, impossible awe, and burden, the unbearable weight, which I can bear only with the help of humor, because it inflates it, like a helium balloon, enabling me to rise above it all, to be and not to be.

T.Y. One of the elements linking your desert paintings and your studio paintings is the motif of ritual. The occurrences in the paintings as a whole are interspersed with rituals, whether collective or personal. In this respect, art and faith - not only religious faith, but also faith which constitutes your social, personal identity - are under constant investigation which painting tries to confront each time anew.

S.A. I am surrounded by all kinds of rituals. When you observe the Torah and keep the commandments, there are countless rituals; in the art world there are lots of kings, gods, and

that contains a new iconography and inspires a different atmosphere. As opposed to the bustling studio paintings, the desert paintings convey something more minimalistic, meditative. These scenes reinforce the mystical dimension in the works, which coexists, almost by contradiction, with the acute insights about man's corporeal motivations. What is it that attracts you in the desert, and how do mysticism and the grotesque coexist?

S.A. Mysticism penetrates the painting without my knowing. I think it stems from my yearning for some miracle to happen on the canvas. All the works contain a degree of mysticism in the air. There is a miraculous moment in which something marginal, grotesque, peripheral is given a chance.

The desert is my point of departure. It is where I came from. I grew up in Arad, on the margins, and I dreamt of the center. It is where I have a primal bond with nature. This is where home is, my parents. Coming to the desert always sets me in motion. Within the whirlpool of my life, the desert is a time tunnel leading to a place where time stands still. In this slowness, things look different. In the desert paintings I don't need many details. On the

contrary, every stroke is meaningful, and every detail is examined and comes out very slowly. There is no eruption; the message in every painting is precise. A tense, restrained silence is created, yet it conceals a scream which is being absorbed under the surface. There is something about the desert which takes a surprising turn when it comes to painting. There is an emotional baggage there, a mystical experience, an illusion, and there is also a very strong presence of Israeliness from its tough place, where its deserted parts emerge.

In terms of tradition and Jewish history, there is a duality. On the one hand, all the important visions and miracles happened in the desert (the splitting of the Red Sea, the revelation at Mt. Sinai), and on the other hand - immigration too, the journey to Israel, always went through the desert. To me it represents the detachment experienced by anyone who was settled in the desert upon arriving in Israel. Ultimately, those who realized Ben-Gurion's Zionist dream of settling the desert, are immigrants - like my parents - who came from an observant background, who dreamt of Jerusalem, and not of a socialist state. In iconographic terms, one of the recurring images in the

by movement, transformed from static to dynamic, and lost its gravitation. Something about the depiction as well as the atmosphere created in the painting, conveyed outward, became mystical.

In the studio paintings I always feel as though I paint the "sensational" clichés of what we think about the artist in the studio, about the illusive aura of the painter - impulsive, encountering his muse, talking with his paints, a king in his own kingdom. I realized that I am attracted to painting the artist's drama and chronicles, and especially fascinated by the fiction which contains the most raw materials for the content of a reality show about myself. I apply the structure of such a show onto the artist's world, and examine the "reality" which creates the artist's "aura." I think that this move stems mainly from the need to understand how the power systems in the art field work.

T.Y. In this "reality," human conduct seems to have the status of a surrealist spectacle. Not only is the figure of the artist required to "give a show" to those visiting the studio, but it also seems that human existence in the paintings is in a constant state of performance and visibility,

always conscious of the viewer's gaze (whether a mountain climber, a Buddha in the desert, or the artist alone in the studio).

S.A. The viewing situation and the need to produce a "show" in painting are aspects with which I am preoccupied; they are linked to the state of painting, which competes for the viewer's attention in a changing world of screens and developing technologies, and painting in such a world is a primitive act (and at the same time, a perfectly natural act, because every child paints). The desire to combine movement, gravitation, and flight in the painting originates in the attempt to compete with the photographic image and the video screen. It is an act of temptation for the viewers and for myself. For me, the talent is to come to the studio every day and confront painting, its relevance, each time anew, to see your failure every day and draw conclusions, to concentrate, to seek my identity, my place, and to opt for the goatpath - the road not taken.

T.Y. Your "goatpath" leads you from the studio to nature, and mainly to the desert, which is the backdrop for a large body of work from recent years

is replete with fantasy, you describe the alignment of powers at work in the field of art - the relationships of artist-curator, artist-collector, artist-viewer, artist-Great Masters, and artist-work of art - relationships which are underlain by power games, scorn, admiration, superiority and insult, as well as the joy of creation blended with *horror vacui*. You seem to conduct a tempestuous dialogue with the forces operating in the art world within the painting itself, as a type of wrestling arena in which you can give vent to frustration and return it to the world in the form of criticism imbued with self-humor. To what extent are the studio paintings a deliberate parody on the art world? Or are you, in fact, operating as the second artist from the aforementioned tale, returning to the art world a reflection of itself, which contains your own reflection as well?

S.A. The space in which I play is, ultimately, the canvas. This is where I express my opinions, my thoughts, and my criticism of the world, of which I am obviously a part. I think the only way to survive in this brittle state is to employ self-humor with which I can strike the masochistic punching bag called art. The artist-field relations have always

existed. There is constant subversion, as it were, between the revolutionary artist and the field, which is easily bored and always waits for the new bad boy to come and say that the emperor is naked. In reality, there is no such thing, because we all take part in an apparatus subordinated to the forces dominating it, which is run by invisible people who don't always understand art, and have other considerations. We all like to feel subversive, innovative, unique, and to think that the world will discover us after we die. As I see it, it's ideal joke material.

The series of studio paintings began with a painting entitled **The Visit** (2007), which portrays a visitor, a curator, leading two dogs on a leash she holds in her hand, as the painter kneels by the canvas, begging, explaining, humiliated. It was a moment which gave rise to more and more ideas about the theme of the artist in the studio, and his apparent experiences; initially, it portrayed all kinds of studio visits, and then elaboration of details within the studio, such as the table, floor, drops of paint metamorphosed into figures who converse with the artist. Later on, the figure of the artist evolved. It began rising and flying, and the painting, which is always intensified

the first time a human figure entered my painting, and with it - the history of art. I realized that history - the history of the image, of art, of my life - is not a sterile showcase; it was meant to be used. Jeff Koons once said something that stuck with me: "You have to embrace your history." From that moment my painting opened up to introspection. I tried to take all my knowledge and blend it on the painterly level, and then my voice, my need to belong yet not belong, to test what belongs to me - all came out. It was then that a group of studio paintings began to take shape. I started depicting my natural setting from within, but also from without. I tried to probe, through painting, within the painterly situation, what is inspiration, what is a studio visit, what is Israeli painting. I stopped insisting on precision. Realism made me suffer. Once I rid myself of this need, it gave way to natural flux, eruption. The experience of an artist in the studio is one of solitude, but I tried to channel it, through color and a light hand, to a search for festiveness, for a communicative language, and all that - the yearning for happiness, the escape from sadness - was interwoven with the teachings of Rabbi Nachman of Bratslav.

T.Y. Today your painting seems to be guided by your imagination. The paintings contain a narrative dimension, as if you unfold a disrupted, surrealistic tale in your mind, and manage to encapsulate it in a single image. How are all these images and stories sparked?

S.A. The images originate in different places. Sometimes they are spawned by the efforts involved in fatherhood, by life itself, by the everyday, and then the imagination and inventiveness are a starting point, a window of boundless opportunities, a buoy on which I cling to keep afloat. At times the imagination follows from the world of faith and the Jewish texts, which are based on narrative as a form of description and communication, and from the undeciphered infinite worlds in Rabbi Nachman's tales. The frustration and absurdity vis-à-vis our crooked world - which gives rise to impossible situations, and can be depicted only in painting - are also a source for images. Sometimes the imagination has to do with paranoia, and the challenge is to convey it in painting.

T.Y. A large body of work in the exhibition portrays scenes of the artist in the studio. In your humorous way, which

The early works contain, on the one hand, instances of pedantic realism, and on the other hand - a tendency toward abstract, both of which you later ostensibly "cast off." What was your point of departure, and how did it all proceed from there?

S.A. I started painting at 24, relatively late. I always drew, scribbled things in the margins of notebooks, but I never studied in an orderly fashion. At some point, while travelling in Thailand, I painted the view seen from the window. It was then that I realized that painting may offer total freedom, and this is where I want to be. When I returned to Israel, I continued painting and enrolled at the Bezalel Academy of Art and Design, where I focused exclusively on painting, and started from scratch. I allowed myself to be influenced by my painting teachers: Yitzhak Livneh, Joshua Borkovsky, Doron Livne. I came from the sticks, from Arad, and landed at Bezalel, the center of art, and the establishment took control over me. I felt that I must become a European, "Ashkenazi" painter. The first thing I "discovered" and adopted for a while was an exercise in drawing light through a fan. Afterwards I painted shadows for three years. This was how I learned to restrain myself,

not to lose focus. I insisted on the hue of the image, on realism - not a realism of weights and measurements, but of the observation of reality. In that process of systematic study I gave up the imagination which was my point of departure, but I insisted on precision, on learning to be accurate, just as when I played soccer and practiced with my weak foot. In my BFA graduation project, following a dialogue with Yaacov Mishori, I moved closer to abstract. I painted football surfaces which were transformed into geometrical abstract.

T.Y. In your BFA studies and thereafter there were no human figures in your paintings, while today human interaction is at the very core of your work. When did the figures enter the picture?

S.A. It started bothering me. I learned how to paint the background, abstract surfaces, atmospheric paintings. When I started my MFA at Bezalel in 2005, I realized I was no longer competing. I already had children. The first painting centered on a figure, *Spit* (2005), is a type of self-portrait in the figure of Hamlet, a man holding a skull and spitting. I realized I had to forgo everything I had studied and let the painting burst forth. It was

Taking the Goatpaths

Tal Yahas in Conversation with Shai Azoulay

T.Y. The tale "Mirror Image," included in this catalogue, presents two archetypes of artists: one is diligent and proficient, but predictable; the other is lazy, but possesses a shrewd originality. One is technical and eager to please; the other is a rebel with a conceptual approach. You are one of the most diligent artists I know. You come to the studio five days a week and work for several hours each day. At the same time, your painting is filled with spark and wild imagination. Where do you locate yourself between these two types?

S.A. Both artists exist in me simultaneously. Each has his place and moment. Even when you work on a painting where everything goes according to plan, at some point it begs the question: "So what? It's boring," bringing to the fore a disruption which takes the work to the surprising, unplanned realm. I think it is the encounter between the controlled conscious and the mysterious subconscious levels. One cannot exist without the other.

T.Y. Surveying your body of work over the years, you seem to have undergone several incarnations before developing the painterly handwriting identified with you in recent years.

All the painted birds and other wondrous forms painted in the first man's side could be seen in the second man's side as well.

Everything the king had seen in the first man's section he also saw in this man's section. Not only that, but even all the precious objects and furnishings which the king had brought into the palace were all visible in the second man's side as well. This found favor in the eyes of the king.

The Essential Rabbi Nachman, Chayey Moharan No. 98, trans. Rabbi Avraham Greenbaum
<http://www.azamra.org/Essential/mirror.htm>

Mirror Image

A certain king built himself a palace and summoned two men to decorate it for him. The king divided the palace into two parts, putting one man in charge of one half and the second in charge of the other. The king set a time limit within which they had to complete their work.

The two men went off. One of them struggled hard to teach himself the art of painting and plastering as best as he possibly could, and he did so well that he was able to paint his part of the palace with very beautiful and highly unusual murals of animals and birds and the like. Everything was executed with wondrous beauty.

However, the second man paid no attention to the king's command and did nothing whatever about it. As the date for the completion of the work approached, the first man had already finished his side in all its beauty and wonder. The second man then began to look at himself and ask what he had done! He had wasted his time on futility and nothingness without giving a thought to the king's instructions.

He tried to think what to do. He realized that in the few days left before the time expired, it would be impossible even to teach himself to paint let alone actually paint his part of the palace. The closing date was almost upon them. But he had an idea. He plastered his entire portion with a kind of shiny pitch. He plastered this dark pitch over his entire section, and the pitch was like a mirror: it reflected everything, just like a mirror. He then hung a curtain in front of his section to act as a partition between it and that of the other man.

When the appointed time came, the king went to inspect the work the men had done in the allotted time. He examined the first side with its amazingly beautiful paintings executed with exceptional skill. However, the other side was covered with a curtain, behind which everything was dark: nothing whatsoever was visible.

Then the second man stood up and drew aside the curtain. The sun was shining, and because of the pitch, which reflected everything like a mirror, all those remarkable paintings were visible on his side too.

deep in thought in Dürer's print (*Melancholia*, 1514), which is surrounded by geometric shapes, like Azoulay's painter.

Non-sight, such as that of the painter whose eyes are covered by the hands of the woman standing behind him in *Painting under Concealment* (2007), is a type of disability. Azoulay perceives disability as an allegory for the difficulty in painting, as in *Mouth and Foot Painting Class* (2007)^{cat. 27}. Azoulay regards these painters, the disabled, with whom he identifies, as real artists. Like the eye-covered painter, they depict a still life of a skull, the motif of "*memento mori*." The joke is not on them, but on the historical motif.

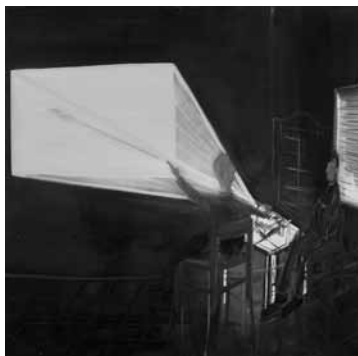
A comprehensive essay by Zeev Kitsis, "Two Painters: A Mirrored Story," is centered on the Hasidic tale "Mirror Image."¹⁴ Kitsis offers several interpretations for the preference of one painter over the other, discussing the historical origins of Rabi Nachman's tale. The later among these are Jewish texts, but the earlier ones are Islamic sources, which were preceded by a Roman text. The ancient, Roman source is Pliny the Elder's (23–79 CE) famous myth about the two Greek painters, Zeuxis of Heraclea and Parrhasius of Ephesus, who

decided to hold a contest to see who is a better painter. According to the story, as soon as Zeuxis exposed his piece – grapes so lifelike – birds flew down and attempted to peck at the painted fruit. Zeuxis then asked Parrhasius to remove the curtain ostensibly hiding his painting, only to discover, to his great surprise, that his colleague's curtain was the painting itself. Zeuxis conceded his defeat, saying: "For I deceived only the birds, but you have deceived Zeuxis who is a painter."

Kitsis cites Jacques Lacan's reading of Pliny's myth, finding in it an analogy to one of the modes introduced in Hasidic thought as well. Lacan regards Parrhasius's painting as expressing the shattering of illusion and *trompe l'oeil*, and the exposure to the Real. In this respect, the curtain which does not only veil, but also reveals – the real – functions as the mirror created by the second painter in Rabbi Nachman's tale. Kitsis argues that the mirror ridicules the first painter's pretension to imitate reality. The emptiness in the mirror is a variation on the Hasidic notion of "self-effacement," intended to enhance the only true reality, that of God. The ability to use a joke in order to discuss the gravest things is the very essence of Shai Azoulay's works as well.

¹⁴ Akdamot 22, Nissan 1999, <http://www.bmj.org.il/userfiles/akdamot/22/Kitsis.pdf> [Hebrew].

Ill. 5: Shai Azoulay, *Presentation*, 2007, oil on canvas, 160x160, private collection



sanctuary of art. The desert as a place of revelation always precedes the studio, and the transition from one to the other repeats itself eternally.

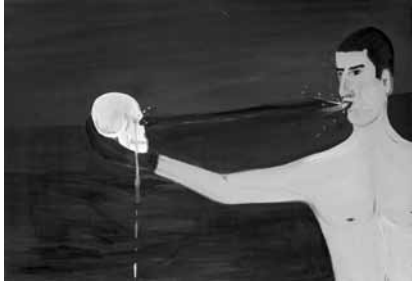
Going There (2009)^{cat. 12} is a "desert painting" depicting two objects in addition to the monotonous desert landscape: on the left of the painting is a small figure, the artist, walking along a desert path which leads to a large structure described as a building frame comprising beams and an arched roof. The artist marches toward the structure with a branch in his hand. Where does the artist march with the branch? The expression "there" in the title denotes, in Biblical language, the place of the Temple, as in the expression "a dwelling for his Name" which recurs ten times in slight variations in Deuteronomy.¹³ The structure in the

painting has the architecture of a holy building, but it looks like the studio: the artist returns from the desert to the studio. The structure appears not as a real entity, but as a mirage. The artist sees it, but it is not found where it is seen. The same structure is also discernible in another desert painting, *Orientalism* (2009)^{cat. 6}, which, for Azoulay, connects his two painting types (the studio and the desert) as it presents the artist painting in the desert.

The illumination may also emerge from elsewhere. In *Hallucination* (2010)^{cat. 19}, the artist fell asleep at the studio table, his elbow and head leaning against it, and his eyes are shut. What is a painter whose eyes are shut? An un-conscious painter. Something is happening in the studio. The artist is asleep, but the studio is wide awake. The personified color stains are active. According to Azoulay: "He sleeps here, while something takes place there; and then it happens." This is a key sentence to Azoulay's work. All of a sudden something happens, the painting changes phases from conscious to unconscious painting, and it has to do with sleep, with shutting one's eyes, with blindness. The figure of the artist here is reminiscent of Francisco de Goya's portrait in the well-known etching *The Sleep of Reason Produces Monsters* (1797–1798), but also of the figure of melancholy

¹³ E.g., Deuteronomy 12:11: "a place which the LORD your God shall choose to cause his name to dwell there."

Ill. 4: Shai Azoulay, *Spit*, 2006, oil on canvas, 73x106, collection of the artist



of Rabbi Nachman of Bratslav, "Deed of Confidence," recounts the story of a king who set out to seek an untroubled subject in his kingdom. Chancing upon a man who was happy with his lot, he tried to shake his confidence and violate his happiness, but to no avail.

Salame 007: Graduate Show 2007, the Bezalel MFA catalogue, features Azoulay's painting *Presentation*^(ill. 5), portraying a student (to all appearances) operating a projector, explaining his work to an older man sitting next to him.¹¹ Here, the shift from darkness to light in Azoulay's work is concretely discernible, not only in the type and quantity of light in comparison with the darkness, but also in the thematic transition to the enlightenment of the artist's work and the studio setting. In the text attached to these images Azoulay wrote: "The works I will exhibit in the graduates show

engage with the actions of the painter."¹²

Light is a pivotal motif in mysticism in general, and in Jewish mysticism in particular, but it is not allotted a conspicuous room in Azoulay's paintings as an independent entity, only in disparate cases, such as in the painting *Sparks* (2007)^{cat. 29}. At the same time, however, it is evident in the paintings' brightness, in their illumination, which is unfolded in their different aspects. Azoulay presents his works from recent years under two categories: studio paintings (the earlier, at least initially) and desert paintings. It is a division which classifies the paintings primarily according to the scene of their occurrence. Furthermore, this division has a biographical significance as well: the studio is located in Jerusalem, in whose vicinity Azoulay now resides, whereas the desert is the landscape of his childhood in Arad. The studio of Azoulay's adulthood has made for the emergence of the desert of his childhood in the works. At the same time, this is also a division of sites with symbolic significance, in which case the order is reversed: the desert precedes the studio. In myth, the desert precedes the Temple. The desert is the site of Revelation, and the studio is the permanent, closed space, the

¹¹ Cat. *Salame 007: Graduate Show 2007*, Bezalel Academy of Art and Design, Advanced Studies in Fine Arts and Photography, trans. Maya Shimony (Tel Aviv, 2007), p. 61.

¹² *Ibid.*, p. 64.

Sefer HaBahir (The Book of Illumination), a 12th-century book of Jewish mysticism whose name was extracted from a verse in Job quoted in its opening paragraph: "the bright light which is in the clouds," (*Job* 37:21) referring to the intensity of God's illumination.⁹

The sense of brightness or illumination vis-à-vis the paintings is reinforced, acquiring the pattern of inversion in relation to Azoulay's early painting, which engaged with almost total darkness, with night scenes violated only by twinkles of light. "These were nocturnal paintings from 2004. The Gilo neighborhood in Jerusalem was under fire, and I painted 'bleeding paintings' at night [...] but they were very black, and after a while it made me sad and I stopped"^(ill. 3). This was when Azoulay's transition from dark paintings with little flashes of light to the paintings I have called illuminated occurred. Azoulay talks about the painting which set the new painterly

⁹ "Rabbi Nehuniah ben HaKana said: One verse (*Job* 37:21) states, 'And now they do not see light, it is brilliant (*Bahir*) in the skies... Another verse, however (*Psalms* 18:12) states, 'He made darkness His hiding place.' It is also written (*Psalms* 97:2), 'Cloud and gloom surround Him.' This is an apparent contradiction. A third verse comes and reconciles the two. It is written (*Psalms* 139:12), 'Even darkness is not dark to You. Night shines like day – light and darkness are the same.'" *Sefer HaBahir* (The Book of Illumination) 1, http://www.servantsofthelight.org/QBL/Books/Bahir_1.html.

process in motion – *Spit* (2006),^(ill. 4):

"A process of abandonment, rebelling against painting. Rebelling against everything I had learned theretofore. 'To be' or to spit on that 'to be.' A painting which marked the shift from the earliest paintings." Hamlet's famous line in Shakespeare's play, "To be or not to be," acquires a dramatic turn in Azoulay's work. He spits on "to be," and interprets the "not to be" in a Zen or Hasidic (Chabad) fashion: effacing one's being, self-nullification (*bitul ha-yesh*).

The transition from the early to the late paintings acquires a sense of brightening, where the bright painting is an illuminated painting also in the sense of the artist's enlightenment. Once again, according to a traditional Hebrew expression, it is a "transition from darkness to light, from sadness to joy." Hasidic joy¹⁰ is not necessarily self-evident; rather, it is cheerfulness in spite of everything. One of the tales

¹⁰ The verse "Serve the LORD with gladness" (*Psalms* 100:2) became one of the major slogans of Hasidism as a whole. When things are done cheerfully, with gladness of heart, they are always more successful and whole, whereas things done in sadness and dejection lead to lame results. Bratslav Hasidism emphasizes the importance of joy in worship, a regularly recited key sentence being: "there is no despair in the world at all." The prominence of joy in Bratslav Hasidism is known primarily from the verse "it is a great Mitzvah (virtue) to be joyous always"; Likutei MoHaRaN Tanina 24.

the mysticism of German artist Joseph Beuys, after whose 1965 performance *How to Explain Pictures to a Dead Hare* Azoulay's painting was named. The painting depicts Azoulay's thoughts about the meta-painterly discourse, much like Beuys's work. Azoulay replaces the European animal with an Eastern animal, a donkey, whose gaze in this painting is smarter than the teacher's, further replacing the concept "picture" with an equally tough notion - "circle," which is associated with painting in general, and certainly with Azoulay's paintings, many of which contain circles. The stick which the artist holds before the donkey is likewise a prevalent attribute in his painting: once again, the straight line and the circle. The practice of speaking about pictures, of explaining paintings, is highly sought after and widespread. At the same time, it is a practice whose credibility and necessity are constantly challenged. We are dealing with a situation which is both enigmatic and frustrating.

-

Observation of Shai Azoulay's paintings elicits an odd feeling: the paintings appear brilliant, regardless of the colors' brightness. The desert paintings, for example, are usually rendered with bright colors, but the studio paintings not necessarily so. Nevertheless, the sense of brilliance

Ill. 3: Shai Azoulay, *Position #1* (from the series "Out-Post"), right panel from a diptych, 2003, oil on canvas, 110x180, private collection



exists equally in the studio painting, maybe especially so. In Azoulay's work, it is not the colors that are bright, but the painting. One may say it has a different brightness. In the history of painting there are very bright paintings, even white, which are all but bright. In Azoulay's paintings there is utter brightness. They are open, entirely exposed to view. Exposed to the vision of the all-seeing, as it were. They are bathed in light which does not emanate from a specific source. At times the painting contains sources of light, lamps, but they have nothing to do with the painting's brightness or brilliance. Often there are a few shadows in the paintings, but they are marginal, concealing nothing, and have nothing to do with a particular source of light. They appear arbitrary, a part of a certain convention of painting. Based on Azoulay's professed affinity with mystical popular Jewish culture, his painting may be dubbed "illuminated (or bright) painting," as an allusion to

God who created man or the peacock from a drop, recalls a unique phenomenon in Azoulay's painting. In many of his studio paintings the space is filled with drops of paint, surprisingly revealed as minute people. Alluding to one of these paintings, *Vision of the Dry Drops* (2007)^{cat. 28} and the phenomenon in general, Azoulay says: "I was hiking in nature and then I realized I was living within color."⁸ The most powerful space in which I live is that of color. I don't make preliminary drawings; I work by smearing paint. And the remainder, the dripping, is like sperm, like a little seed. The squirting of paint contains something fertile, lush... I see figures in it." Azoulay perceives the drops of paint as drops of semen from which human beings are created, just as in the Midrash about the Creator. This is the place to bear in mind the proportions in Azoulay's painting, which are not based on perspective of near/far, but on importance or ostensible importance and on fantasy, as in allegories. Jonathan Swift's *Gulliver's Travels* is one example of such a play of proportions, which Azoulay explicitly employs in his painting *Gulliver* (2009)^{cat. 33} portraying the giant painter tied by the little drop men. Lewis Carroll's *Alice's Adventures in*

Wonderland is another possible example of sudden size changes.

The painting *To Explain the Circle to a Donkey* (2009) features the artist kneeling before a white donkey – a jennet according to Azoulay; in his left hand he holds a stick and a little circle, and in his right hand he continues to draw circles in various colors on the ground. In this painting, Azoulay explains, he is "teaching the jennet, who is smarter than me, how to make a circle," adding that according to the Jewish texts, once in the Mishna and once in the Talmud, the donkey's mouth (Balaam's she-donkey who opened her mouth and spoke to him), is one of the ten miracles created on Sabbath eve at sundown. Azoulay uses the Hebrew expression "*bein ha-shmashot*" (literally: "between the suns") denoting dusk or twilight – a combination of two celestial bodies designating a special time, the last minute before the Sabbath, which was used for miracle making – to discuss another connection, his two-person exhibition with Reuven Israel: "This link for me was the remotest thing possible, but I felt that somewhere – up there – it connects."

The miracle of the jennet's speech, the miracle of linking the two artists, binds two mystical texts together: Jewish mysticism in the Midrash about the creation of the donkey's mouth, and

⁸ Color and nature, like studio and desert, the two categories by which Azoulay divides his paintings, see later, p. X.

to thoughts about Jackson Pollock who once said: I am drowning in drops."⁴

Discussing the bewitching hand, the one which generates the unexpected in the painting, which implements the unconscious, Azoulay finally arrived at the "Divine Hand." The analogy between the artist's hand and the hand of God is well established.⁵ Johns's Device motif, which emerges in his paintings from the early 1960s and represents the artist's hand, likewise conjures up the hand of God stretched into the painting from the outside and creating the world, as it appears in medieval Christian painting. God is the architect of the universe, the geometrician^(III. 2), but God is also a painter.

The reference to God as a painter is also found in canonical Jewish texts. Midrash Tanhuma, for instance, reads: "There is no Rock (*tsur*) like our

III. 2: *The Hand of God*, Church of San Clemente de Tahull, vault of the apse (detail), Museum of Catalan Art, Barcelona



God (1 Samuel 2:2), there is no painter (*tsayar*) like our God,"⁶ forthwith citing five examples of God's superiority as painter over the human painter. The fourth of them asserts: "When a mortal wishes to draw a form, how much paint does he have to add until he completes the form? Yet, The Holy One, Blessed be He, forms the man from a single droplet. Come and see this peacock, with three-hundred and sixty-six hues of color. And what was he formed of? From a white droplet. And this is true not only for a fowl, for even man was formed from a white droplet, as is written: If a woman has conceived seed, and borne a man child [Leviticus 12:2], therefore it is said: there is no Rock like our God."⁷ The quote from Midrash Tanhuma discussing

⁴ Azoulay is referring to the drip paintings Pollock painted on canvas stretched on the floor. In this context, Pollock said he was "literally in the painting."

⁵ An essay about an exhibition of French sculptor Auguste Rodin reads: "*The hand is symbolic*. A central piece, *The Hand of God*, uses a hand to symbolize the creator of humankind. A huge hand cradles a nude man and woman, who may be in the act of procreation themselves. Rodin thought of the hand of the artist-creator as akin to the hand of God the creator. Ironically, then: *The hand of the artist is not necessarily necessary*"; Daisy Fried, "Hook, Line & THINKER: After Cezanne, What? The Fine Art and Careful Marketing of the Philadelphia Museum of Art's Rodin and Michelangelo," at <http://archives.citypaper.net/articles/022797/article006.shtml?print=1>.

⁶ Midrash Tanhuma, Tazria 2.

⁷ Ibid. see: <http://www.thefoundationstone.org/en/holidays/148-midot-hayom-5770/3367-sefirat-haomer-as-an-art-school.html>.

second "artist," namely the believer, is intimate with the "king," with God, more than the artist who operates exclusively from the conscious.

One of the recurrent motifs in Azoulay's paintings is the artist's hand. In several of his studio paintings, that hand is stretched from outside the painting inward. In *Painterly Event* (2007)^{cat. 17}, the hand is stretched toward a rod on the margins of the painting. In *The Big Moment* (2007) the hand is stretched toward brushes in jars on the work table. The artist's hand, however, appears in the paintings in other modes as well, not only when the artist paints, but also when he performs other acts – analogous alternatives – which he likens to painting: watering lily pads, practicing martial arts, feeding the fish, cooking, conducting, or painting with his mouth – it is all painting. According to Azoulay: "The hand doesn't leave me throughout any of the work stages. The hand is the action, the hand is the contemplation of painting, the hand of the worker, and also the conduit (channel) – the bewitching hand; the tale emerges from him [from the artist, E.G.] – the Divine Hand." The painting hand is also the guiding, supporting, nourishing hand, especially in the painting *All I Need* (2008)^{cat. 21}.

The artist's hand is a well-known motif in painting. Such signatures appear in many 20th-century paintings,

Ill. 1: Jasper Johns, *Periscope* (Hart Crane), 1963, oil on canvas, 170.2x121.9, collection of the artist



including Jasper Johns's early 1960s paintings, such as *Diver* (1962), *Land's End* (1963), *Periscope* (Hart Crane) (1963)^(ill. 1), etc. These paintings, through their titles, point at the sea; the last title contains the name of American poet Hart Crane (1899–1932) who committed suicide by jumping into the sea. The commentaries ascribed the series to the memory of the tragic event in Johns's consciousness. But the artist's hand in the last painting also replaces the wooden stretcher bars or the ruler (*Device*, 1962–1963) which served Johns in earlier paintings to smear a circle shape in the painting. Thus portrayed within the paint, within the painting, the hand also signifies "drowning within the painting," a motif with which Azoulay explicitly identifies. Relating to the paintings containing the color drops motif, Azoulay discloses: "It later led

Shai Azoulay asked to include "Mirror Image," one of Rabbi Nachman of Bratslav's tales, in the exhibition catalogue; a Hasidic parable whose protagonists are two artists and a king^(see p. 99). Azoulay's painting is occupied with the relationship between painting and Hasidism, or between painting and religious modalities. Discussing his work, Azoulay himself paves the way to linking his paintings to mystical and Torah-minded worlds. His conversation with Tal Yahas in this catalogue likewise begins with the same Hasidic tale: "The tale 'Mirror Image,' included in this catalogue, presents two archetypes of artists: one is diligent and proficient, but predictable; the other is lazy, but possesses a shrewd originality. One is technical and eager to please; the other is a rebel with a conceptual approach. You are one of the most diligent artists I know. You come to the studio five days a week and work for several hours each day. At the same time, your painting is filled with spark and wild imagination. Where do you locate yourself between these two types?," asks Yahas, and Azoulay replies: "Both artists exist in me simultaneously. Each has his place and moment. Even when you work on a painting where everything goes according to plan, at some point it begs the question: 'So what? It's boring,' bringing to the fore a disruption which takes the

work to the surprising, unplanned realm. I think it is the encounter between the controlled conscious and the mysterious subconscious levels. One cannot exist without the other."³

Azoulay reads the tale - whose typological structure is required to highlight the subversive religious message of its narrator (the supreme authority prefers the spontaneous, unpredictable, even impudent painter/believer over the painter/believer who takes the conventional path) - in congruence with his praxis, as presented in the question itself: I am both of them at the same time. More than he needs the second artist in the tale, Azoulay seems to require the story itself: a Hasidic tale addressing his own art. In his reply Azoulay translates the distinction between the two artists into modern concepts: the first painter represents the conscious, while the second stands for the unconscious. Through the notion of "unconscious", the analogy between painting and religion acquires additional dimensions. In this context, the unconscious is the "divine aspect" in man, or even the divine itself. The unconscious confronts man with unimaginable truths, with the Real. Just as in the religious context, the

3 See "Taking the Goatpaths: Tal Yahas in Conversation with Shai Azoulay," p. 97 in this catalogue.

her song – like Josephine the Singer,² to use an example from high, allegorical literature which addresses popular culture (much like Azoulay's paintings).

The scene depicted in Azoulay's piece indeed calls to mind folk tales. Some aspects, such as the microphone, may recall German Neo-Expressionist painting from the late 1970s and early 1980s, which connected with young culture. Other, more radical aspects invoke the dynamics familiar from 1990s paintings called "Neurotic Realism." Azoulay's painting mode, which is imbued with the act of painting, is also linked with contemporary artists whose painting may be said to "paint itself." This implies not only that the painting is self-conscious or that it contains other paintings, but that the depicted world is already painted, that "to be" in this painting means "to be painted," that the world is a painting.

But there is also something else, something different, in Azoulay's painting. It is narrative, popular, and allegorical. It has an inkling of the *Sorcerer's Apprentice* style: magic which might get out of hand. Reversing the lyrics of the vulgar Hebrew song "What

He Does to Her," *What You Do to Me* deals with ethical tension. The artist floats and melts by virtue of the art critic's song, and the entire studio is astir: the pharmacy has gotten out of hand. Lack of control is a creative force, but it can also corrupt, and Azoulay warns against this danger.

There is one detail in the painting, in the background, outside the drama taking place in its midst, which ought to be mentioned at this point, since it indicates a motif that runs like a thread through Azoulay's oeuvre. On the far wall, in the middle of the painting, is a clock-like image: several concentric circles from whose center emerge two hands, long and short, whose lengths are the circles' radii. Relating to the figure holding a rod and a circle in another painting, *To Explain the Circle to a Donkey* (2009)^{cat. 2}, Azoulay once said: "These are two recurring elements in my work." The image of the clock on the wall contains the stick and the circle, under a different guise, but they also appear in another image, much more prevalent in the paintings: the brush and the container in which it is held, whose shape is usually that of a cylinder or a truncated cone. The brush is inside a circle. This repeated image will surface again later in this text.

² Franz Kafka, "Josephine the Singer, or the Mouse Folk," in *The Metamorphosis, The Penal Colony, and Other Stories*, trans. Willa and Edwin Muir (New York: Schocken Classics, 1988), pp. 256–277.

The Illuminated Painting

Ellen Ginton

What You Do to Me (2008)^{cat. 32}, like most of the works in the "Studio Paintings" cycle, features Shai Azoulay's studio. Unlike traditional studio paintings, however, what happens in many of Azoulay's studio paintings, as well as in this one, belongs to the realm of fantasy: something that has gotten out of control. A white canvas stretched on a frame is placed on the floor, unpainted yet. The painter hovers above it, reclining, his body melting and dripping downward. He is surrounded by scores of bowls, cups of paint with brushes, some still standing on the floor, others floating in mid-air like him, splashing paint in all directions. The cause of the commotion is a female figure, who stands aside holding a microphone to her mouth. "She sings to him," Azoulay says, "like an art critic, and his self-esteem begins to fly and rise; he becomes sacred, sublime, losing gravitation. From 'someone in the studio' you become someone who is already elsewhere."¹ From another perspective, this woman is a "singer" who charms the studio with

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

We are indebted to the artists Shai Azoulay and Reuven Israel 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. Special thanks to the Rivka Saker and Uzi Zucker Fund for Israeli Contemporary Art; thanks to Inga Gallery of Contemporary Art for its contribution to the catalogue. Thanks to all those who willingly agreed to loan works for the duration of the show.

Thanks to Tal Yahas for the conversation with the artist; to Michal Sahar for the catalogue design; to Sigal Adler-Strauss and Orna Yehudaioff for editing the Hebrew text; to Daria Kassoovsky, the English translator, and to Tamar Fox, the English copy-editor. Thanks to Avraham Hay for the catalogue photographs of the works, and to Yaakov Israel for 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, Noga Shusterman, and Klara Karlova, and especially to Maya Dresner

for her dedicated work; 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.

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 cat. *Superpartners: Shai Azoulay, Reuven Israel* (Tel Aviv Museum of Art, Sept. 2011), p. 102

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," p. 100 in this catalogue.

Foreword

Ellen Ginton

"Superpartners" is a two-person exhibition featuring painter Shai Azoulay and sculptor Reuven Israel. 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

Table of Contents

113	Ellen Ginton <i>Foreword</i>
102	Ellen Ginton <i>The Illuminated Painting</i>
99	Rabbi Nachman <i>Mirror Image</i>
97	<i>Taking the Goatpaths</i> Tal Yahas in Conversation with Shai Azoulay
90	Biographical notes



Acting Director: Shuli Kislev

Superpartners: Shai Azoulay, Reuven Israel

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

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: Avraham Hay

Additional photographs: Yaakov Israel (installation views),

Sigal Kolton (p. xx), Ohad Matalon (p. x)


Hebrew Text editing: Sigal Adler-Strauss, Orna Yehudaioff

Translation into English: Daria Kassovsky

English text editing: Tamar Fox

Catalogue produced courtesy of:

The Rivka Saker and Uzi Zucker Fund for Israeli Contemporary Art

Inga Gallery of Contemporary Art 

Thanks:

To Daniela, my wife, whom I love so much, who accompanies me,
listens to me, affects and balances me.

To my children, Shahar Eliyahu, Tal Shira, Simcha David, Abraham Yoseph,
and those who may follow, you peel away all that is unnecessary.

To Ellen, for her generosity, her passion, and the wisdom in her eyes.

To Rabbi Nachman, who showed me true joy.

To the Almighty, who created me and leads me to myself.

Exhibition sponsored by 

Measurements are in centimeters, height × width

© Tel Aviv Museum of Art, cat. 13/2011

ISBN 978-965-539-036-0

Shai Azoulay
Reuven Israel

Superpartners