



**גלריה לאמנות ישראלית  
במרכז ההנצחה קרית טבעון**

**קרוב יותר לשמש / שי אזולאי**

נובמבר 2017

אוצרת: מיכל שכנאי יעקבי

עיצוב: מרב פלפי

צילום: ציקי אייזנברג

צילום סקיצות עמ' 22-23: הדר סייפן

עריכה לשונית: מיכל טולדנו

תרגום לאנגלית: נפתלי גרינווד

הדפסה: דיפרינט

כל הזכויות שמורות לגלריה לאמנות ישראלית במרכז ההנצחה טבעון  
התערוכה בסיוע האגף לאמנות פלסטית, משרד התרבות והספורט  
המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב x גובה



## **קרוב יותר לשמש / שי אזולאי**

גלריה לאמנות ישראלית במרכז ההנצחה קרית טבעון

במרכז ציורו של שי אזולאי, "מעגל היצירה", בוערת מדורה בתוך חלל הנראה כסטודיו. המדורה, שכמו בוערת באש-תמיד, מוזנת מערימת בדי ציור מתוחים על מסגרות. מימין למדורה גוחנת-יושבת דמות אנושית-רוחנית, עוטה גלימה לבנה, אוחזת בידה שיפוד מרשמלו ומחממת אותו באש. ברחבי החדר, פזורים חפצים טעונים במגוון משמעויות: ערימת ספרים ועליה אגרטל, סולם ביתי ועליו כלי זכוכית המחכים להתמלא. מעל הסולם, בעמדת שליטה, ניצב-משקיף התרנגול הגבר. בחזית החדר בולט מטף כיבוי אש אדום, למקרה של איבוד שליטה על האש. העשן המיתמר משתנה לענן גשם כחול-אפרפר הפורץ את גבולות החדר וממטיר בתוכו גשם עז. דימויי החיזיון מעלים על הדעת אש בוערת פלאית, הסנה שאינו אוכל - אש היצירה. הדמות הלבנה היא בו זמנית גם דמות האמן / השמאן / הצדיק, שיוצר בחומר ויוצר ברוח. מינונים מדויקים אלא של דואליות מטעניים את העבודה בעוצמה רעיונית ורוחנית ומזינים את מעגל היצירה.

ציור זה, "מעגל היצירה", מגלם בתוכו את מכלול החלקים המרכיבים את ציוריו של שי אזולאי. אזולאי רוקח בסיר אחד חיבוטי נפש, מעשיות עממיות, מדרשים, ייצוגי תרבות, ציטוטים מתולדות האמנות, תהליכים אישיים וארס-פואטיים, ושאלות קיומיות ואוניברסליות. ביד כביכול קלה ובאירוניה דקה הוא מפרק אותם ומרכיב מהם תמונות גדולות ממדים, רעננות ונטולות פומפוזיות, המצוירות בצבעוניות עזה, מוארת, כמעט ללא צל.

ציוריו של אזולאי אינם מנסים להציג תמונה מדויקת של המציאות, אלא לדמיין ולביים אותה. אפשר לדמיין את עולמו הציורי, המתגלם בעבודותיו, ככזה המתקיים על בימת התיאטרון. אזולאי הוא וירטואוז של צבע היודע לספר סיפור באמצעים ויזואליים. במלאכת הציור הוא שואף לחיפוש אחר ביטוי רעיוני נרטיבי, רוחני - ייצוג חזותי של מציאות מנטלית או סימבולית. שפת הדימויים שלו כמו לקוחה מתוך חלום, וציוריו תובעים מאיתנו פנייה אל הרגש ולא אל האינטלקט.

כל ציור, הוא פרק המכוון אל מסע פנימי, שואל שאלה קיומיות פרטיות, ויחד עם זאת גם אוניברסליות.

הציור, "ששה צעדים", מתפקד כמין אינדקס חזותי למרחב המדומיין שבציורי אזולאי. נוכחים בו הים, המדבר, הסטודיו, המציאות המעורבת בחלום. המבט נמשך אל הכאוס הציורי: אדם שמחפש את דרכו, צמחים פראיים הצומחים בתוך תלמים, סירה עם שישה ראשים שחורים וצורות גאומטריות המצוטטות מתוך התמונות הסופרמטיסטיות של מלביץ'. במרכז הדיפטיך מופיע רישום של זוג רגליים צועדות. בשני צדדיו עמודים לבנים וביניהם מתוחות שרשראות המוכרות לנו, אולי מקברי צדיקים, מחג הסוכות או ממקדשים. ניתן להבחין בעוד פרטים רבים הפזורים על פני שני משטחי הדיפטיך הענק והמרהיב בקומפוזיציות אלכסוניות, המבטאות תנועה וזרימה. כמו, "מעגל היצירה", כך גם ציור זה משתייך לסדרת ציורי הסטודיו של אזולאי, העוסקת בפעולת הציור עצמה ובמרחב היצירה. הדימויים המצוירים ב"שישה צעדים", מייצגים על פי האמן את המרחב של הסטודיו - את המחשבות המפוזרות, את החפצים הפזורים על הרצפה, את יצירות-העבר שמהבהבות ברקע, ובתוך המרחב העמוס הזה, פיזית ומנטלית כאחת, צריך האמן למצוא את דרכו צעד אחר צעד ולברוא את עצמו כל פעם מחדש - ששה צעדים כששת ימי הבריאה.

העשייה הקדחתנית של האמן בסטודיו מיוצגת גם בציור, "פועל יום": בתוך חלל, ספק שטוח ספק תלת מימדי, פועלת דמות (דמות האמן) אשר מנסה להחזיק, לארגן, להזיז את הגופים האניגמטיים בתוך היצירה. משטח התמונה הפסיבי, הדומם והדו-ממדי, הופך לחלל תוסס, לזירת התרחשות של המרחב הנפשי, בה התנועה זורמת, הטבע מתורבת (עם אלמנטים צמחיים המזכירים את עבודותיו של מאטיס) והתרבות מתפרצת. עבודתו המפרכת של ה"פועל"-האמן ניכרת בתנוחת גופו, בנסותו לסחוב את הצורה המסיבית בתוך משטח הציור.

בציור אחר בוחן אזולאי את מערכת יחסי אמן-קהילה דרך מושגים כמו שייכות, הטמעות או היבדלות. עבודתו, "קרנפים", צוירה בהשראת מחזה מאת המחזאי הצרפתי, אד'ן יונסקו, שבעקבותיו נטבע בשפה העברית המונח, "התקרנפות". זהו מחזה אבסורד, העוסק בקונפורמיות ובהיסחפות אחר העדר. בתוך הטבע הפראי, הפתוח, מול עדר קרנפים חדי קרן, ניצב באופן מפתיע מוזיקאי בתוך מרחב אנושי תרבותי, זר במפתיע לסביבתו, בדומה לספינה מן החלל החיצון. המוזיקאי לבוש בלבוש אוריינטלי מנגן במקלדת, לידו מונח אגרטל עם מקלות הליכה, אולי רמז לתרבות הקולוניאלית. בין המוזיקאי לעדר הקרנפים חוצץ גבול בלתי נראה. הוא כמו הוצנח אליהם מלמעלה, נראה כי הם מגלים סקרנות אך האם הם יכולים להבין או ליהנות מנגינתו? האם קיים רצון לקשר מצד שני הצדדים? או שמא מדובר בשני חלקים שלעולם לא יוכלו להתחבר?

בציור, "הנגינה שבאה מציפורים", מתקיים שיח אחר, והפעם בין אדם ליונים: בתוך חלל תחום, מכונס, דחוס ורחמי, עם שטיח עגול וצבעוני - ספק שובך יונים הומה או סוכת התכנסות רוחנית, עומד אדם לבוש לבן, ובפיו שופר.

זוהי עבודה שעוסקת בהשראה, מעין בית מדרש לניגונים. היא צוירה בהשראת מעשייה של הרבי נחמן מברסלב, מתוך ליקוטי מוהרן.

"הַיָּה מִי שְׂשׁוּמֵעַ נְגִינָה מִמְּנַגֵּן רֶשֶׁע

קֶשֶׁה לוֹ לְעַבֹּדֶת הַבּוֹרָא.

וְכִשְׂשׁוּמֵעַ מִמְּנַגֵּן כֶּשֶׁר וְהַגּוֹן, אֲדִי טוֹב לוֹ

כְּמוֹ שְׂיִתְבָּאֵר

כִּי הַיָּה קוֹל הַנְּגִינָה נִמְשָׁכֶת מִן הַצִּפְרִים<sup>1</sup>

הניגון במסורת החסידית הוא נעימה או שיר המרוממים את הנפש, בהביאם את האדם לדרגה רוחנית גבוהה ומזוקקת יותר. הרבי נחמן מברסלב, דמות מרכזית בחיי אזולאי, היה אמן המעשייה החסידית. סיפוריו מתאפיינים בהיפוכים תכופים בין אמונה לכפירה ואנרכיות ומרד במוסכמות. בסיפורי המעשיות הללו מוצא אזולאי היגיון, תשובות ותיקון<sup>2</sup>.

היחסים בין ציור לחסידות, או בין ציור למסורת ולדת, מעסיקים את אזולאי בציוריו. דרכם הוא חוזר ובוחן מושגים, מדרשים וסיפורים השאולים מעולמות תורניים ומיסטיים. בעבודה, "מניין", מצוירות עשר דמויות על עשרה קרשים מאורכים ושווים בגדלם, הנשענים על הקיר - בניסיון להכניס דמות שלמה, עולם ומלואו לתוך פורמט צר. הפורמט מייצר שוויון בין השונים - שוויון ערך, שוויון הזדמנויות. כל דמות עומדת בפני עצמה אך מה בין הכלל לבין הפרט? האם כוחה של הקבוצה גדול יותר מכוחו של היחיד? - כמו בתפילת מניין, בה מכוונת קבוצה של לפחות עשרה מתפללים, המספר המינימלי המאפשר תפילה בציבור ביהדות, ושם בחיבור בין כולם קורה משהו חדש.

בציורים אחרים, "המילה שלי נגד המילה שלך" ו"אוטובוס", בוחן אזולאי מערכות יחסים - בין בני זוג, בין יחיד לקבוצה, באמצעות רשתות של קשרים אנושיים. דרכן הוא בוחן מושגים כמו תלות-הדדית, חוסר אונים, מגוון עדתי-תרבותי, שייכות ועוד...

בתערוכה זאת, לראשונה, חושף שי אזולאי ומזמין אותנו אל תוך תהליכי עבודתו - עם ציורי הדיקט הקטנים, אשר מהווים עבורו סקיצות ראשוניות, עליהם הוא בודק ביד קלה את כל הרעיונות שלו, את הבחירות הצבעוניות, את הקומפוזיציות. על כך הוא מספר: "אם הציורים הגדולים נעשים יחסית בקלות דעת, אז אלה ממש קלות דעת ויד קלה ויותר. ממש בלי מאבק. הם כמו חמצן, הם נותנים לי כוח לעשות ציורים.

זה כל מיני המצאות ודברים שקורים. אני לא מחויב, אני עושה והולך. אני אפילו כמעט ולא מסתכל על זה, זה לא מחייב. כמו ספר סקיצות, שם קורים הדברים הכי יפים."



Creation Cycle, 2010  
oil on canvas, 190x210

מעגל היצירה, 2010  
שמן על בד, 190x210

**שי אזולאי** הציג תערוכות בארץ ובעולם, בהן תערוכת יחיד במוזיאון תל אביב, בטוקיו, בניו יורק, בלונדון, בווינה, בשיקאגו ובקליבלנד. הוא זכה בפרסים רבים, ביניהם: פרס מענק עידוד יצירה של בצלאל, פרס על שם אסנת מוזס לאמן צעיר, פרס 'מורשה' - מוזיאון תל אביב, פרס עידוד היצירה מטעם משרד התרבות. עבודותיו נמצאות באוספים ציבוריים ופרטיים בארץ ובעולם.

מיכל שכנאי יעקבי

1 ליקוטי מוהר"ן ח"א - תורה ג - אקרוקתא

2 גיתון אלן, שותפי-על: שי אזולאי, ראובן ישראל מוזיאון תל אביב לאמנות, 2011

שי אזולאי - מיכל שכנאי יעקבי / שיחה

**מיכל:** בגוף העבודה שלך מעשר השנים האחרונות, ניכרים הממד האוטוביוגרפי לצד הממד הסיפורי והתיאטרלי - זה מרגיש קצת כמו להתבונן ביומן מצויר, בקומיקס אוטוביוגרפי בממדים גדולים, או לחילופין בסצנות תיאטרליות של שחקנים על במה, המתובלות בהרבה הומור. תוכל להתייחס להיבטים אלו בעבודותיך?

**שי:** הצויר שלי לגמרי מושפע מתיאטרון כי אני בא משם. לפני שהתחלתי ללמוד אמנות הייתה לי התלבטות אם ללכת ללמוד תיאטרון או אמנות. בחרתי באמנות. אבל בסופו של דבר הדרמטיות,

המשחק וההתרחשות התיאטרלית נכנסו לתוך הצויר.

הפורמטים הגדולים הם פורמטים גופניים ממש כמו בתאטרון - הרצון להיטמע בתוך הצויר, הרצון לחיות בתוכו, הרצון להיות שם בתוך החוויה הזאת, להיכנס פנימה, נמצא שם. זה כמו במרי פופינס, שמציירים דמות על הקיר ואז נכנסים לתוך הצויר.

הסצנות שבתוך הצוירים הן אוטו-ביוגרפיות במובן הרחב: אני מכניס בפנים גם דברים שאני קורא,

גם דברים שאני חולם, גם מחשבות על מה שאני רוצה, גם דברים שמתרחשים תוך כדי עשייה. תת המודע שלי נכנס פה מאד חזק - צבע מוליך אותי, כתם מוליך אותי, הקו מוליך אותי, דברים נכנסים אחד לתוך השני, אני מצוץ אותם ונותן להם לצאת החוצה. וההומור- הוא "המחייח", הוא שומר אותי חי, הוא הדרך שלי להזמין עוד כמה אנשים לרחבת הריקודים, להזמין עוד אנשים לתוך השיח, לתת להם אפשרות להיות חלק מזה ולא להרגיש אבודים מול היצירה.

הבעיה של האמנות העכשווית שהיא משאירה כל-כך הרבה אנשים מאחור. אני רוצה שזה יהיה כמו מוזיקה שנוגעת בלבבות (בלב שלי קודם כל), גם בלב של מי שלא למד תולדות האמנות, אבל עדיין יש לו אינטואיציה. אני בן אדם קומוניקטיבי ואני אוהב את ההקשר הזה.

**מיכל:** קיים אצלך עיסוק חוזר ונשנה בדמות הצויר ובמיתוסים סביב דמותו. תוכל להרחיב קצת על הסטודיו כאתר התרחשות מרכזי בצוירים שלך?

**שי:** הסדרה של הסטודיו מתעסקת בחיים של הצויר, במובן הצהוב של המילה: קלישאות של מה שאנו חושבים על אמן בסטודיו, על "ההילה" של הצויר. זו מעין תכנית ריאליטי על עצמי. הבנתי שאני נמשך לצויר את מחזה הצויר ואת עלילותיו. אני משליך את המבנה של תכנית ריאליטי כזאת לתוך עולמו של הצויר, ובוחן את "המציאות" שיוצרת את ה"הילה" של הצויר.



**מיכל:** ואם מדברים על ריאליטי, בוא נדבר על ריאליזם - בוא נדבר על תפיסת המציאות בצוירים שלך: נראה שוויתרת על המאבק לתיאור ריאליסטי, לטובת סצנות דמיוניות, חלומיות, השואפות לתאר מציאות פנימית.

**שי:** הצויר שאני מצייר מייצר אבסורד על המציאות,

אז במובן מסוים זה צויר מאד ריאליסטי. כלומר אנחנו קוראים לצויר ריאליסטי צויר שמחקה את המציאות, כמו צילום עיתונאי. אבל לא כל מציאות היא מה שאנחנו רואים: יש גם מציאות רוחנית, יש מציאות של רגש, מציאות של עולמות נסתרים. ישנה מציאות של חלומות, מציאות של דמיון. אז לאיזו מציאות אנחנו רוצים להתייחס? איך אתה למשל יכול לצויר צויר שיתן לך להרגיש מה זאת אהבה? האם זה גם ריאליסטי?

לגבי השפה הצוירית - השפה היא שפה קלה, גם קלה לעשייה, היא לא אקדמית במובן האירופאי של צויר כבד אלא להפך, היא באה לשבור את זה, היא באה להקל ראש בזה, בהקשר הטכני - אני יודע ואני מרבה לרשום מתוך התבוננות - בשביל היד, האימון

והקואורדינציה, כדי שהדברים יצאו בזרימה נכונה. זה כמו נהגים של מרוצי מכוניות, הם בסך-הכל מפעילים את האוטו, מצד שני הם צריכים להיות בשליטת שיא - כל הגוף שלהם צריך להיות מכוון כדי להוציא תוצאות טובות. אז כך גם בצויר שלי: האימון ברישום ריאליסטי נועד לכיוון של השרירים, של הגוף, של התודעה ושל הריכוז.

**מיכל:** אתה מנהל בצוירך דיאלוג רב שנים עם הנרי מאטיס, ועם אמנים נוספים מן ההיסטוריה של האמנות. אם תוכל להתייחס להיבט זה בעבודתך: עם אילו אמנים אתה מנהל דיאלוג? איזה טרנספורמציה זה עובר אצלך בסטודיו? ומה החשיבות של דיאלוג זה בתוך העבודות שלך?

**שי:** תמיד יש לי הקשר לתולדות האמנות בעבודות, כי אני לא יכול לברוח מההיסטוריה, להפך, אני חלק ממנה. אני חושב שההיסטוריה של אדם, ההורים שלו, הם חלק מהזהות שלו. וכך גם לאמן - "ההורים האמנותיים" שלו הם חלק מהזהות - הוא נאחז בהם, הוא לוקח מהם והוא גם מורד בהם. הוא רוצה להיות כמוהם אבל הוא גם רוצה לעשות משהו משלו. העניין הוא - איך אתה עובד עם היסטוריה, ואיך ההיסטוריה עובדת אתך?

אני אוהב את כולם (האמנים, המייסטרס), ואת חלקם אני יכול להכניס גם אלי לתוך המערכת, לערבב את זה עם המיקס שלי ולהוציא את זה בהקשר מסוים. אני מתבונן וזה כמו שרשרת - אחד שנכנס בתוך השני שנכנס בתוך השלישי... זה כמו רשתות. העניין הוא לעשות את זה בחכמה ובמודעות - לראות דבר שקרה בתקופה מסוימת ולחבר את זה לתקופה הזאת. זה שיח מאד עדין ומורכב, כי יש מצבים שאתה רואה משהו אצל מישהו וזה מגרה אותך, אתה רוצה לקחת אותו. אבל לא מכל אחד אתה יכול לקחת. צריך לעשות את זה בחכמה, זה ההבדל בין העתקה להשפעה. אז אני לוקח

משהו (מההיסטוריה של האמנות) ואני מתעסק אתו, מפרק אותו, אני מנסה לקשר אותו בצורה מסוימת אבל הוא לא קשור הרמטית, כמו אזכורים בתוך הצויר, וזה נורא קל כי הצויר "מת". אז זה הכי כיף, כי מישהו מת אז אתה יכול לעשות איתו מה שאתה רוצה.

**מיכל:** אמרת באחד מהראיונות שהצויר בשבילך הוא כמו גיבור-על: גם כאשר הורגים אותו הוא קם ומנצח מחדש עם המכחול<sup>1</sup>.

**שי:** כן, זו באמת תופעה לא ברורה, איך זה יכול להיות שאנחנו בעידן הדיגיטלי, בעידן של ה-touch - הכל בנגיעה, בעידן המנוכר הזה, ועדיין הצויר הזה, המריח, המזיע, המסריח, החומרי עדיין עובד. זה כמו לחם שחור, כמו דברים מאד בסיסיים. באמת שאלתי את עצמי איך זה יכול להיות שהצויר עדיין חי? איך יכול להיות שתשעים אחוז משוק האמנות זה צויר? זאת טריטוריה בפני עצמה. מצד שני בזמנים שלנו יש פחות ופחות אנשים שיכולים להבין צויר, לדבר על צויר ולעשות צויר.

**מיכל:** בראיון בעבר אמרת לאלן גינתון, שאצרה את תערוכתך במוזיאון תל אביב: "... הבנתי שאני חי בתוך צבע. המרחב הכי חזק שאני קיים בתוכו הוא הצבע."<sup>2</sup> האם תוכל להתייחס קצת לנושא של הצבעוניות בצוירים שלך, לתפיסת הצבע, לקשר שלה לאסתטיקה המקומית? הפלטה שלך מאד עשירה צבעונית. אולי כיום זה קצת פחות זר באמנות הישראלית, אבל אני מניחה שבתקופה שהתחלת זה היה די חריג.

**שי:** בשבילי צבע זה כמו צליל. אני שם צבע ואני צריך להתאים אותו לצבע אחר. נוצרת איזו הרמוניה מוסיקלית, צבעונית. זה הכל עניין של איזונים והרמוניה, שנוצרים תוך כדי הפעולה של הצויר. אני מאד אוהב צבע, אני מדבר דרך הצבע. אני חושב שצבע זה הכלי של הצויר. בעצם הצוירים הראשונים שציירתי, ואיתם התקבלתי



לבצלאל, היו ציורים צבעוניים כאלה. ואז נכנסתי לבצלאל והפכתי להיות שחור ואפור או טונאלי, כי כך למדתי שם. מה שראיתי בבצלאל היה בעיקר מונוכרומים ושחורים. "השחור", באמנות הישראלית (שם של ציור של יעקב מישורי) הוא בדיוק זה. לדעתי, זה לא סתם קיים כאן. אני חושב שיש פה אווירה מסוימת שהיא היסטורית - הענן השחור הזה שמעל הראש הוא כבד - השחור הזה קיים פה, אולי פחות בדור שלי, אבל הוא היה קיים פה. אני הרגשתי שאני יכול להביא משהו אחר.

אחרי "בצלאל" הרגשתי שאני צריך לשבור את זה, כי אני לא יכול לחיות עם זה, עם הצבעוניות הקודרת הזאת, זה לא אני. זה קשור אולי למדבר שגדלתי בסביבתו, זה קשור לשמש. אפשר להבין למה ציור אירופאי הוא יותר קודר, כי זה מקום בלי שמש. אז אני חושב שכל העניין הזה קשור למיקום ביחס לשמש.

**מיכל:** והיה שלב שהיית צריך להגן עליה - על הצבעוניות של עבודתי?

**שי:** לקח זמן לאלטיה הישראלית לעכל את זה, אבל היום הכל בסדר. אני חושב שבהתחלה הייתה תחושה שאני כמו איזה זמר קסטות, מביא איזה משהו מאד קל. וככל שהזמן עובר אני רואה שהדבר כבר נתפס, ויש לו את המשקל שלו ואת המקום שלו ואת הזהות שלו. הזמן מוכיח את עצמו, זאת ריצה למרחקים ארוכים.

**מיכל:** בוא נתייחס אל עניין הדת. רציתי לשאול אותך על הקשר עבורך, כאמן דתי, בין האמנות לדת, ועל מלאכת הציור כפעולה חונית. איך אתה מלהטט בין שני העולמות? האם יש איזשהו קונפליקט ביניהם? הרי בדת היהודית

יש בעייתיות מסוימת עם האמנות החזותית - עם "לא תעשה לך פסל וכל תמונה". איפה אתה נמצא בתוך כל הסיפור הזה?

**שי:** קודם כל היהודי הוא איש של מילה וספר, פחות של דימוי.

כשחופרים את זה לעומק אז מגלים שזה לא בהכרח נכון, גם ההקשר של "לא תעשה לך" פסל ומסכה אינו נכון - העניין הוא רוחני. ברגע שאתה עובד את הציור שלך בתור 'אל', אתה עושה פסל ומסכה. ברגע שהתחלתי לחזור בתשובה - הציור לא היה אלוהים יותר. הוא הפסיק להיות אלוהים. ברגע הזה שהוא הפסיק להיות אלוהים, התחיל הציור - התחלתי לעשות אותו משוחרר, התחלתי לא להקפיד עליו, השפה נהייתה שפה, הדברים התחילו לצאת כמו שאני רוצה שיצאו. אני לא בן אדם דתי אני בן אדם רוחני. והמעשה של האמנות הוא מעשה רוחני. כך שההשפעה הרוחנית שלי מהמקום שלי - של הדת והחזרה בתשובה, והעיסוק שלי ברבי נחמן ובתורות שלו, בסיפורי המעשיות שלו, היא עמוקה מאד והיא מוליכה אותי, היא מלווה אותי, היא מפעילה אותי, אותה אני מאמץ בתור המוליך שלי בסטודיו, זה נכנס לי לתוך הציורים, לתוך המחשבה בעשייה, אני חושב שזה הדיוק של המהות שלי.

בעצם, אתה חייב אמונה כדי להיות אמן, זה אותו שורש. אתה חייב להאמין, לא צריך דבר רחוק - להאמין שהציור יגמר, למשל. אתה חייב להאמין שמה שאתה עושה הוא טוב, כדי שהדבר הזה יקרה. אתה לא יכול לנתק את האמונה מהציור.

**מיכל:** איתן בוגנים כתב עליך בכתבה ב"הארץ" (2014)<sup>3</sup>, "המדיום אמנם חילוני, אבל אזולאי רואה את מלאכת הציור כפעולה רוחנית. לימוד התורה שלו הוא בציור, והישיבה היא בסטודיו, שם הוא מתפלפל עם עצמו אל מול הציור, מפפק בו ומערער על היסודות שלו". האם תוכל להתייחס לאמירה זאת?

**שי:** כן, אפשר להגיד שאני תלמיד-חכם בציור, תלמיד-חכם זה קצת יהיר להגיד, אבל אני תלמיד בציור. הלימוד שלי, בית

המדרש שלי, הוא פה בסטודיו. אין לימוד כמו העשייה - הציור מתפתח. כדי לא להפוך לפלקט או מניירה של עצמך, אתה צריך לשבור את עצמך כל הזמן, כמו בציור 'מעגל היצירה' - אתה חייב כל הזמן לייצר מצב שבו אתה בונה והורס, גם את עצמך - לא

רק היסטורית לגבי נרטיבים קיימים, אלא גם בתהליך שלך מול עצמך, כי אתה הופך להיות היסטוריה של עצמך עם הזמן.

ברגע שאני מביא משהו חדש, אני הורס. זה הורס את האיזון, או משבש את האיזון שכבר נוצר. אתה משבש משהו שכבר נעשה אצלך, ואתה מכניס

לו משהו חדש. זאת תחושה מאד לא נעימה בהתחלה, כי זו כמעט סחרחורת. אתה מאבד קרקע. אני חושב שבגלל זה קשה להיות אמן, לא בגלל הכסף, אלא בגלל שאתה כל הזמן צריך לערער על משהו שאתה עושה.

**מיכל:** בוא נחזור לתהליכי העבודה שלך בסטודיו. איך אתה מצייר?

**שי:** קודם כל אני מכין את הבדים. פעם הייתי גם בונה את המסגרות. יש משהו במתיחה של הבד, בהכנה שלו שזה כמו לבנות גוף, עצמות, עור, ממש ללכת שלב-שלב. הציור מתחיל בעצם במתיחה של הבד - שם מתחילה הפעולה שלך, הדמיון שלך עובד, ההשראה שלך מתחילה להיכנס לתוך הדבר עצמו. אני עובד על כמה ציורים במקביל, כדי לא ל"עבוד" את הציור כמו שאמרתי קודם, לא לשים הכל שם, לפרק את האנרגיה. זה כמו בטאי-צ'י - אתה לומד לפזר את האנרגיה שלך ולהיות בכל מקום באותו זמן, וזה מה שאני עושה שאני מצייר. אני פשוט נע בין ציורים. אגב, זאת מחשבה מאד עכשווית, כי גם בפלאפון שלנו לדוגמא יש שבע אפליקציות פתוחות בו-זמנית, ואנחנו עונים בכלן באותו הזמן. זה משהו קיומי עכשווי. אבל המאבק או האתגר העיקרי לדעתי, בתהליך העבודה, זה לדעת מתי אתה גומר את הציור. זה מאבק גדול וזה מדהים, כי ככל שאתה מתבגר יותר, אז אתה מבין שאתה יודע לגמור יותר טוב. זה מה שהופך אמנים למייסטרס, לאמנים גדולים - הם עושים מעט אבל הכל שם. לדעת לסיים ציור זה איכות. המאבק הכי גדול זה לזהות את מה שעשית ולהגיד "זהו... אמרתי... מספיק! לא צריך לחזור על זה", אחרת זה הופך להתחנפות ודיבור יתר. לא לבשל את הדבר יותר מדי. שיהיה לו עדיין קצת טעם וריח, שהוויטמינים



**האמנים הם כמו העצים שפולטים את החומר הזה, החמצן, שהוא טוב לעולם - כך בעיני אמן צריך להיות, בגלל הרגישות שלו, בגלל החיפוש שלו. הפעולה שלו צריכה או אמורה להביא טוב. היא אמורה לשמח, היא אמורה לגעת...**

לא ישרפו בבישול. צריך שהציור יישאר במקום הפעיל, להשאיר מקום גם למי שרואה את העבודה. זה יכול להתפרש כציור לא גמור או כחוסר כישרון. אבל זה לא זה. פשוט לדעת לזהות ולהשאיר את הדבר פועם.

**מיכל:** ולסיום, אולי קצת פומפוזי - מעניין אותי לשמוע ממך כאמן, מהו לדעתך תפקידם של האמנים בחברה שלנו, ומהו חשיבותו או תרומתו של המעשה האמנותי?

**שי:** האמנים הם כמו העצים שפולטים את החומר הזה, החמצן, שהוא טוב לעולם - כך בעיני אמן צריך להיות, בגלל הרגישות שלו, בגלל החיפוש שלו. הפעולה שלו צריכה או אמורה להביא טוב. היא אמורה לשמח, היא אמורה לגעת, אמורה ליצור הזדהות ולמצוא צורה למחשבה של מישהו שאין לה צורה, שאין לו אפשרות לייצר את הצורה הזאת. אז זה מה שאמן יכול לעשות: להרגיש את התקופה ולהגיב בהתאם לתקופה. זאת לא נבואה אבל זה סוג של גלגול שלה.



**שאתה עובד את הציור שלך בתור 'אל', אתה עושה פסל ומסכה. ברגע שהתחלתי לחזור בתשובה - הציור לא היה אלוהים יותר. ברגע הזה שהוא הפסיק להיות אלוהים, התחיל הציור - התחלתי לעשות אותו משוחרר...**

1 מתוך ראיון עם לנה ולאונד זיגר, המופיע באתר ART IN PROCESS  
2 גינתון אלן, שותפי-על: שי אזולאי, ראובן ישראל מוזיאון תל אביב לאמנות, 2011, עמ' 8  
3 בוגנים איתן, "שי אזולאי בין הגשר לתהום", עיתון "הארץ", 19.03.2014.





Day worker, 2014  
oil on canvas, 212x244



פועל יום, 2014  
שמן על בד, 212x244





Six steps, 2013, private collection  
diptych, oil on canvas, 180x360

שישה צעדים, 2013, אוסף פרטי  
דיפטיך, שמן על בד, 180x360





The music from birds, 2009  
oil on canvas, 190x207

הנגינה שבאה מציפורים, 2009  
שמן על בד, 190x207



Rhinoeri, 2012  
oil on canvas, 198x212

קרנפים, 2012  
שמן על בד, 198x212





מניין, 2014-2017  
שמן על בד, 22x212 כל אחד

**Minyan**, 2014-2017  
oil on canvas, 22x212 everyone



Bus # 175, 2015, private collection  
oil on canvas, 140x122

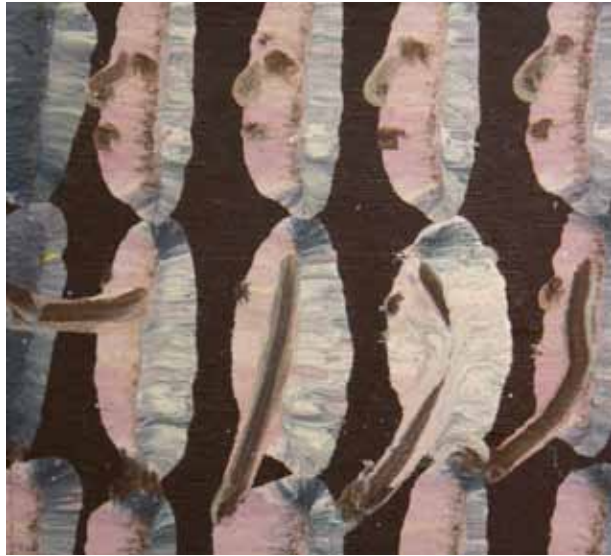
אוטובוס # 175, 2015, יוסף דוד אוסף פרטי  
שמן על בד, 140x122



Your Word against Mine, 2015  
oil on canvas, 200x260

המיילה שלך נגד המילה שלי, 2015  
שמן על בד, 200x260





Sketches, 20x20

סקיצות, 20x20







So my spiritual influence comes from where I am—from religion and taking up the religion, from my dealings with Rebbe Nachman and his teachings, the stories of his feats. It's very deep and it leads me on. It accompanies me; it activates me. I've adopted it as my guide in the studio. It enters the paintings for me, it enters the thinking behind what I do. I think it's exactly my essence.

Really, you've got to have faith to be an artist. It's the same root. You have to believe, it doesn't matter, you don't need something far away—to believe that the painting will be finished, for example. You have to believe that you're doing something good for it to happen. You can't uncouple faith from painting.

**Michal:** Eitan Buganim wrote the following about you in Ha'aretz (2014),<sup>3</sup> "The medium is secular but Azoulay sees the craft of painting as a spiritual act. His Torah study is in painting and the yeshiva is in the studio, where he splits hairs with himself as he faces the painting, pours his doubts into it, and challenges its foundations." How do you relate to that?

**Shai:** Yes, you can say that I'm a talmid hakham [rabbinical scholar] in painting. Talmid hakham is a little conceited to say, but I'm a talmid in painting. My learning, my place of learning, is here in the studio. There's no learning like doing: a painting evolves. If you don't want to become a simulacrum, you have to break yourself all the time. It's like the painting "Creation Cycle": you have to produce a situation in which you're always building and destroying,

including yourself—not only historically relative to the existing narratives but also in your process with yourself, because you become a history of yourself over time.

The moment I produce something new, I destroy. It destroys a balance or disrupts a balance that has already come about. You disrupt something that's already been made inside you; you introduce something new into it. It's a very unpleasant feeling at first, because it's almost dizzying. You lose your footing. I think that's why it's hard to be an artist—not because of the money but because you always have to subvert something that you've done.



Artists are like trees that emit this substance, oxygen, that's good for the world. That's what I think an artist should be, because of his sensitivity, his searching. What the artist does must or should deliver something good.

**Michal:** Let's go back to your working processes in the studio. How do you paint?

**Shai:** First of all, I get the canvases ready. I used to assemble the frames, too. There's something about stretching out the canvas, preparing it: it's like building a body—bones, skin, literally step by step. Painting really begins

with stretching the canvas. That's where you start to act, your imagination goes to work, your inspiration begins to enter the thing itself. I work on several paintings in parallel so as not to "worship" the painting as I said before, not to put everything there, to spread the energy around. It's like in tai-chi—you learn to scatter your energy and be everywhere at once. That's what I do when I paint. I simply migrate from one painting into another. By the way, it's a very contemporary thought. In our cell phone, for example, we have seven apps open at one time and answer them simultaneously. It's an existential thing in our time.

But the struggle or the main challenge in the work in process, in my opinion, is to know when you've finished the painting. It's a big struggle and it's amazing because the more mature you get, the more you realize that you know how to finish better. This is what makes artists into masters, great artists—they do little but everything's there. To know how to finish a painting is a quality. The biggest struggle is to identify what you've done and to say "That's that ... I've said ... enough! You don't have to do it over." Otherwise, it becomes fawning and overstated. You shouldn't overcook it. Let it retain a little flavor and aroma; don't let the vitamins get burned up in the cooking. The painting has to remain in the active zone in order to leave room for those who will see it. It may be interpreted as an unfinished painting or as lack of talent. But that's not what matters. What matters is simply to know how to identify it and leave it pulsating.

**Michal:** In conclusion—I say this a little pompously, perhaps—I'm interested in hearing from you, as an artist, about what you think about the role of artists in our society and the importance or contribution of the artistic act.

**Shai:** Artists are like trees that emit this substance, oxygen, that's good for the world. That's what I think an artist should be, because of his sensitivity, his searching. What the artist does must or should deliver something good. It should please, it should touch, it should create self-identity and find a form for the unformed thinking of someone who cannot possibly produce that form. So that's what an artist can do: to feel the era and respond to it accordingly. It's not prophecy but it's a sort of incarnation of the era.

1 From a video talk with Lena and Leonid Zeiger, accessible at the Art in Process site.

2 Ellen Ginton, "Superpartners: Shai Azoulay, Reuven Israel" (in Hebrew) (Tel Aviv Art Museum, 2011) p. 8.

3 Eitan Buganim, "Shai Azoulay between the Bridge and the Abyss," Ha'aretz, March 19, 2014.

a reality of imagination. So what reality do we want to relate to? For example, how can you produce a painting that will let you feel what love is? Is that Realistic, too?

As for the language of painting—it's an easy language, easy to make, too. It's not academic in the European sense of heavy painting. It's the other way around: its purpose is to break it up, to treat it lightly, in the technical context. I know and I produce a great deal of drawing as the product of contemplation—for the hand, practice, and coordination, so that things will end up with the right flow. It's like race-car drivers. All they really do is drive the car. On the other hand, they have to be in peak control; their whole body has to be geared to attaining good outcomes. So it is in my painting: practicing Realistic drawing in order to guide the muscles, the body, the consciousness, and the concentration.

**Michal:** In your paintings, you've maintain a dialogue for many years with Henri Matisse and additional artists from art history. Can you tell us something about this aspect of your work? With which artists do you maintain a dialogue? What transformation passes through you in the studio? What's the importance of this dialogue in your works?

**Shai:** I always have a context of art history in my works because I can't run away from history. On the contrary, I'm part of it. I think someone's history, their parents, is part of their identity. It's the same thing with artists—their "artistic parents" are part of their identity. The artist clings to them, takes from them, and also rebels against them. The artist wants to be like them but also wants to do something of their own. The thing is, how do you work with history and how does history work with you?

I love them all (artists, masters) and I can also insert some of them into the system, mingle them with my mingle and bring them out in a certain context. I contemplate it and it's like a chain—one link enters the other, which enters the third.... It's like a grid. The thing is to do it with wisdom and awareness—to see what happened in a certain era and connect it with this era. You want to take but you can't take from everyone. You have to do it wisely; that's the difference between copying and influencing. So I take something (from art history) and I fiddle with it, unpack it, try to connect it in some way, but it's not hermetically connected, like allusions in a painting, and it's terribly easy to do because the painting is "dead." So it's the most fun thing of all: someone has died and you can make whatever you want of him.

**Michal:** You said in one of your interviews that a painting for you is like a superhero. Even after he's been killed, he gets up and triumphs anew with the brush.<sup>1</sup>

**Shai:** Yes, it's really a vague phenomenon: how can it be that we of the digital era, the touch era—everything is with touch in this estranged era, and still this painting, which smells, sweats, stinks, the material still works? It's like dark bread, something very basic. I really asked myself how it can be that painting still lives. How can it be that ninety percent of the art market is made up of paintings? It's a territory unto itself. On the other hand, fewer and fewer people today can understand painting, speak about painting, and do painting.

**Michal:** There was an interview where you told Ellen Ginton, who curated your exhibition at the Tel Aviv Museum, "[...] I realized that I live within color. The strongest space where

I exist is color."<sup>2</sup> Can you relate a little to the matter of the colorfulness of your paintings, the perception of color, the connection of color with local aesthetics? Your palate is very rich in terms of color. Perhaps it's a little less strange in today's Israeli art, but I assume it was quite unusual when you began.

**Shai:** For me, color is like sound. I apply one color and have to adjust it to another. The result is a colorful musical harmony of sorts. That's the essence of the balance and harmony that comes about as you paint. I really like color; I speak via color. I think color is the painter's tool. In fact, my first paintings, the ones that got me into Bezalel, were colorful paintings like these. But then I entered Bezalel and became black and gray or tonal, because that's what I learned there. What I saw at Bezalel was mainly monochrome and black. The shahor [black] in Israeli art (the name of a work by Yaacov Mishori) is exactly that. In my opinion, it doesn't exist here for no reason at all.

I think we have a certain atmosphere here that's historical—this heavy black cloud overhead—this blackness exists here, less so in my and generation, but it existed here. I felt that I could deliver something

else. After Bezalel, I felt that I had to shatter it, I couldn't live with it, this bleak colorfulness, it's not me. It might have something to do with the desert environment where I grew up, something to do with the sun. One may understand why European painting is gloomier, because Europe is a place without sun. So I think that this whole thing has to do with where you are relative to the sun.

**Michal:** Was there a stage where you had to do defend it—the colorful nature of your works?

**Shai:** It took a while for the Israeli elite to digest it, but today everything's just fine. I think there was a sense at first that I'm like a disco singer, offering something very lightweight. As time passes, I see that they get it now and it has its own weight, place, and identity. Time is proving itself; it's a distance race.

**Michal:** Let's look at the matter of religion. I wanted to ask you about the relationship that exists for you, as a religious artist, between art and faith, and about painting as a spiritual act. How do you juggle the two worlds? Do they conflict? After all, the Jewish religion has this problem with visual art—"Thou shalt not make a graven image" and so on. Where do you stand in this whole story?

**Shai:** First of all, a Jew is more a person of word and book than of image. When you really dig into it, you find that it isn't necessarily so. Even in the context of "don't make a graven image" and a "likeness," it isn't so—it's a spiritual thing. The moment you worship your painting as a "god," you've made a graven image and a likeness. The moment I began to practice the faith, painting was no longer a god. It stopped being god. At that moment when it stopped being god, painting began—I began to make it liberated; I stopped being so strict about it. The language became a language and things began to turn out the way I wanted them to. I'm not a religious person; I'm a spiritual person and the act of art is a spiritual act.



The moment I began to practice the faith, painting was no longer a god. It stopped being god. At that moment when it stopped being god, painting began I began to make it liberated;



his works. He uses them to reexamine concepts, rabbinical homilies, and stories borrowed from the worlds of Torah and Jewish mysticism. In his “**Minyan**,” ten images of ten equally sized elongated boards are seen leaning against a wall in an attempt to fit a complete human figure, an entire world, into narrow confines. The figures are different but the format makes them equal—equal in value, equal in opportunity. Each figure is independent of the others, raising the question of what he has to do with the whole. Does the group’s power surpass that of the individual? It is akin to Jewish public prayer, which requires a quorum of at least ten worshippers, who produce something new by coming together.

In other paintings—“**Your Word against Mine**” and “**Bus**”—Azoulay investigates relationships between spouses and between individual and group by means of networks of human relations, examining concepts such as interdependency, helplessness, ethnocultural diversity, and belonging, to name only a few.

In this exhibition, for the first time, Shai Azoulay reveals and invites us into his working processes by showing us the small plywood works that serve him as initial sketches, through which he examines, with a light touch, all his ideas and his choices of colors and compositions. He describes it as follows: “If my large paintings are made with relative frivolity, then these are really flighty, produced with a light hand and easy to give up without any struggle at all. They’re like oxygen; they give me strength to produce paintings. It’s all sorts of inventions and things that happen. I’m not committed; I do it and walk away. I hardly look at it; it doesn’t tie my hands. It’s like a sketch book; the most beautiful things happen there.”

Shai Azoulay has exhibited in Israel and abroad, including a solo exhibition at the Tel Aviv Museum, in Tokyo, New York, London, Vienna, Chicago, and Cleveland. He has won numerous awards, including the Bezalel Award for Creative Excellence, the Osnat Mozes Prize for Young Artists, the Tel Aviv Museum Morasha Prize, and a prize from the Israel Ministry of Culture for the encouragement of creative art. His works are found in public and private collections in Israel and abroad.

Michal Shachnai Yacobi

---

1 Likkutei Moharan, Part 1, Teaching C—Akroka.  
2 Ellen Ginton, Superpartners: Shai Azoulay, Reuven Israel (in Hebrew) (Tel Aviv Art Museum, 2011).

## Living within Color

### Michal Shachnai Yacobi Interviews Shai Azoulay

**Michal:** In your body of work in the past ten years, there’s a perceptible autobiographical dimension alongside the narrative and theatrical one. It feels a little like looking into an illustrated diary, an autobiographical comic strip writ large, or, alternatively, theatrical scenes of actors on a stage, spiced up with lots of humor. Can you comment on these aspects of your works?

**Shai:** My painting is totally influenced by the theatre because that’s where I come from. Before I began to study art, I was undecided about whether to study theater or art. I chose art. But ultimately, dramatism, acting, and the theatrical event entered the painting. My large formats are really physical ones, as in theatrical ones—the wish to assimilate into the painting, the wish to live within it, the wish to be there within that experience, to go in, to be found there. It’s like *Mary Poppins*, where they paint an image on the wall and then step into it.

The scenes within the paintings are autobiographical in the broad sense: I insert things that I’ve read, things are I’ve dreamt, thoughts about what I’d like, things that happen while I’m painting. My subconscious comes in very powerfully—color leads me, a spot leads me, a line leads me. Things blend into each other. I flood them and let them come out. And humor—it’s my salvation. It keeps me alive, it’s my way of inviting even more people into the dance hall, into the discourse, to give them an opportunity

to be part of it and not feel lost as they face the work. The problem of contemporary art is that it leaves so many people behind. I want it to be like music, which touches people’s hearts (my heart first of all) even if they didn’t



My subconscious comes in very powerfully color leads me, a spot leads me, a line leads me. Things blend into each other. I flood them and let them come out.

study art history but have intuition just the same. I’m a communicative person and I love this context.

**Michal:** You keep dealing with the image of the painter and the myth that surrounds it. Can you elaborate a little about your studio as a central place of happening in your paintings?

**Shai:** My studio series concerns itself with the artist’s life, in the yellow sense of the word: clichés of what we think about an artist in the studio, about the artist’s “halo.” It’s a kind of reality show about myself. I realized that I have this attraction for painting how the painter looks and what he does. I project the structure of a reality show onto the painter’s world and examine the “reality” that creates the painter’s “halo.”

**Michal:** While we’re on the subject of reality, let’s talk about Realism, about the perception of reality in your paintings. It seems like you’ve given up the struggle for Realistic depiction in favor of imaginary, dream-like scenes that strive to describe an inner reality.

**Shai:** My painting produces an absurd take on reality. So in a certain sense, it’s very Realistic painting. When I mean is that we call a realistic painting one that imitates reality, like a journalist’s photo. But not every reality is what we see. There’s a spiritual reality, too: a reality of emotion, a reality of hidden worlds. There’s a reality of dreams,

## Closer to the Sun / Shai Azoulay

In the middle of Shai Azoulay's painting "**Creation Cycle**," a bonfire burns away in a space that looks like a studio. The blaze, behaving in the manner of an eternal fire, is fed by a heap of canvases stretched across frames.

To the right of the fire, a figure—human? spirit?—leans or sits, wrapped in a white robe, clutching a marshmallow stick and roasting the candy in the fire. Scattered around the room are objects freighted with diverse "meanings": a pile of books with a vase atop them, a stepladder on top of which a glass vessel waits to be filled. Above the ladder, a rooster in observer mode dominates the scene. A red fire extinguisher stands at the forefront of the room, just in case the bonfire gets out of control. The billowing smoke transmogrifies into a blue-grayish rain cloud that breaches the borders of the room and drenches it in rain. The images of the scene evoke a wondrous fire, the bush that burns but is not consumed—the fire of Creation. The white figure evokes an artist or shaman or saint who creates in both material and spirit. These exact dosages of dualism charge the work with intellectual and spiritual power and nourish the cycle of creation.

"Creation Cycle" epitomizes the whole of the parts that make up Shai Azoulay's paintings. Azoulay cooks in one pot the vacillations of the soul, folktales, rabbinical homilies, representations of culture, quotations from art history, personal and ars-poetic processes, and existential and universal questions. With an ostensibly light touch and slender irony, he decomposes and then recomposes them into large-scale pictures, refreshing and devoid of pomposity, painted in such bright bold colors as to be

nearly devoid of shadows.

Azoulay's paintings do not attempt to portray reality accurately; instead, they propose to imagine and stage it. One may imagine the pictorial world that he embodies in his works as the sort that exists on the stage of the theatre. Azoulay is a virtuoso of color who's adept in telling a story by visual means. In his craft, he aspires to a quest for narrative conceptual expression and spiritual/visual representation of a psychological or symbolic reality. His language of images appears to have been appropriated from a dream; his paintings demand that we turn our gaze to emotion and leave intellect behind. Each painting is a segment of an inner journey, asking private existential questions that are nevertheless universal as well.

The painting "**Six Steps**" serves as a visual index, so to speak, of the imagined space in Azoulay's works. Present in it are the sea, the desert, and the studio—the commingled reality of a dream. The viewer's eyes are drawn to the pictorial chaos: a person seeking his or her way, wildflowers growing in furrows, a boat with six black heads, and geometric shapes quoted from Malwitz's ultra-Matisse-tic pictures. In the center of the diptych appears a drawing of a marching pair of legs. White columns line the legs on both sides; between them are stretched-out chains that are familiar to us—perhaps from tombs of saints, from the Succoth festival, or from temples. Many additional details are strewn across the two surfaces of the vast, spectacular diptych in diagonal compositions that express motion and flow. "Six Steps," "Creation Cycle," is an entry in Azoulay's series of studio paintings that deals with the act of painting itself and its venue. The images produced in "**Six Steps**" represent, the artist says, the studio space—the scattered

thoughts, the objects strewn across the floor, the past works that flicker in the background. Within this physically and mentally congested space, the artist has to find his way step by step and recreate himself each time—in six steps, akin to the six days of Creation.

The artist's feverish endeavor in his studio is also represented in "**Day Worker**." Within a space that may be flat or three-dimensional—one cannot really tell—a figure (that of the artist) is in motion, trying to hold, organize, and move several enigmatic objects. The passive, inanimate and bi-dimensional surface of the picture becomes a bustling place, an arena of psychological action where movement flows, nature is tamed (with vegetable elements that recall Matisse), and civilization bursts forth. The grueling labor of the "Worker"—the artist—is perceptible in his posture and his attempt to drag the massive object that fills the middle of the surface.

In another work, Azoulay tests the artist-community relationship via concepts such as belonging, mingling, and separatism. His "**Rhinoceri**" was inspired by the French playwright Eugène Ionesco's play *Rhinoceros*, in the wake of which the term *hitkarnafut*—being ideologically defiled—was coined in the Hebrew language. *Rhinoceros* is an absurd drama that concerns itself with conformity and herd behavior. In the painting, a musician in a cultured human setting confronts a herd of sharp-horned rhinoceri in untamed, open nature. He is a stranger in his surroundings, like a vessel from outer space. The musician, in Oriental garb, plays a keyboard. Next to him rests a vase in which two canes have been placed, in a possible allusion to the colonial culture. He and the rhinoceri are separated by an invisible border. The musician has been dropped into the beasts' domain from

the heavens, as it were. They seem to be curious about him, but can they understand or enjoy his playing? Is there a wish to communicate from either direction, or are they two parts that can never become whole?

In "**The Music Comes from Birds**," a different discourse takes place, one between man and doves. Within a sealed, cramped, congested, and womb-like space, paved with a large and colorful rug—possibly a bustling dovecote or a shelter for spiritual convocation, stands a man dressed in white, a shofar (ram's horn) pressed to his lips. It is a work that deals with inspiration, something like a school for niggunim (Hasidic melodies). Azoulay produced it under the inspiration of a tale about Rebbe Nachman of Breslov, harvested from the writings of the Rebbe's disciple, Rabbi Nathan:

You see: one who hears a niggun produced by a villainous player  
Will find it difficult to serve the Creator  
But when he hears it from a worthy and decent player, it  
will be good for him  
As will become clear  
Because, you see, the music comes from birds.<sup>1</sup>

In the Hasidic tradition, the niggun is a tune or song that provides psychological exaltation by elevating the individual to a higher and more refined spiritual position. Rebbe Nachman of Breslov, a central personality in Azoulay's life, was a master of the Hasidic tale. His stories are typified by frequent reversals of faith and apostasy, anarchy, and rebellion against conventions. Azoulay finds logic, answers, and corrective properties in these stories.<sup>2</sup>

The relationship between the painting and Hasidism, or between painting and tradition and faith, occupies Azoulay in

# **Closer to the Sun** / Shai Azoulay

The Gallery for Israeli Art at the Tivon Memorial Center

**The Gallery for Israeli Art,  
at the Tivon Memorial Center**

**Closer to the Sun / Shai Azoulay**

November 2017

Curator: Michal Shachnai Yacobi

Design: Merav Palfi

Photography: Tziky Eisenberg

Photo sketches pg. 22-23: Hadar Saifan

Language editing: Michal Toledano

English translation: Naftali Greenwood

Printing: Deepprint

All rights reserved to The Gallery for Israeli Art, at the Tivon Memorial Center

Production of this Catalogue was made possible thanks to the support  
of the Visual Arts Department of the Ministry of culture and sport

Measurements are in inches width x height



